

# GESTOS DE POESIA EXPERIMENTAL en EL GRAN CALDAS

RONDAMOS LA  
BUSCA DE  
TEMAS DE  
OPRETA  
NE AIRE FIRE P

Maestría  
en Literatura



Facultad de Bellas Artes  
y Humanidades

**Alejandro Buitrago**

UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA DE PEREIRA  
FACULTAD DE BELLAS ARTES Y HUMANIDADES  
MAESTRÍA EN LITERATURA

GESTOS DE POESÍA EXPERIMENTAL EN EL GRAN CALDAS  
RONDAMOS LA PERIFERIA EN BUSCA DE ALTER-POEMAS

ALEJANDRO BUITRAGO ARIAS

TRABAJO PRESENTADO PARA OPTAR AL TÍTULO DE MAGISTER EN  
LITERATURA

PEREIRA, COLOMBIA

2013

Dedicado a la fuerza creativa

## INDICE:

<b>CAPÍTULO UNO:</b> .....	<b>3</b>
<b>Gestos</b> .....	<b>10</b>
<b>...experimentales en la poesía</b> .....	<b>10</b>
1. Desbordamientos: .....	11
2. Visualismos:.....	12
3. Importaciones en el tiempo y el espacio: .....	12
4. Lógicas internas, lógicas propias, lógicas alternativas, lógicas ilógicas: .....	13
5. Sonoridades:.....	13
6. Experimentalismos en los métodos de producción:.....	13
<b>...Del Gran Caldas</b> ... ..	<b>17</b>
<b>Rondamos la preiferia</b> .....	<b>19</b>
<b>...en busca de <i>alterpoemas</i></b> ... ..	<b>20</b>
<b>“La rara poesía”</b> .....	<b>25</b>
<b>CAPÍTULO DOS</b> .....	<b>56</b>
<b>Matriz alter-poética</b> .....	<b>59</b>
<b>Gestos 1: registramos desbordamientos en el caudaloso río de la poesía</b> .....	<b>64</b>
<b>gestos 2: visualismo a la vista en el Gran Caldas</b> .....	<b>82</b>
<b>gestos 3: se comprueba la importación</b> .....	<b>124</b>
<b>gestos 4: detectamos experimentos,</b> .....	<b>144</b>
<b>gestos 5: suenan otros timbres</b> .....	<b>173</b>
<b>Gestos 6: descubrimos siete rutas de migración</b> .....	<b>183</b>
<b>Migración #1: hacia libros artesanales y de artista:</b> .....	185
<b>Migración #2: hacia fanzines, folletos o pasquines:</b> .....	193
<b>Migración #3: hacia la ciberpoesía:</b> .....	198
<b>Migración #4: hacia la corporalidad:</b> .....	203
<b>Migración #5: hacia otras sonoridades:</b> .....	206
<b>Migración #6: hacia el visualismo electrónico</b> .....	208

<b>Migración #7: hacia la videopoesía .....</b>	<b>210</b>
<b>CAPÍTULO TRES: CONCLUSIONES .....</b>	<b>214</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>219</b>

## CAPÍTULO UNO:

Donde se exponen las causas de *nuestro* estudio,  
así como los conceptos para una lectura comprensiva.

Aclaración: al redactar *nuestro* estudio en la primera persona de la voz plural, no respondemos *solamente*, como puede pensarse a un capricho estilístico. Queremos enfatizar con ello, que hablamos con y en nombre de una pluralidad, y que nos parece impropio hablar sólo desde el estudiante de literatura que realiza una investigación. El plural evidencia que hablamos también de, con, para y sobre todo *gracias a otros*. La conjunción de este coro de voces disímiles, hace legítimo a nuestro juicio que se hable desde un nosotros y hacia un nosotros, máxime cuando esa pluralidad aspira incluir a los lectores.

“Los enemigos de la nueva poesía son aquellos  
que tienen en el fondo una concreción calcárea de la cultura”

**Luis Vidales,**

(Vidales L. , 2004, pág. 183)



uede parecer desafiante, como en efecto lo es, hablar de poesía experimental en un medio cultural que se ha caracterizado por un apego receloso a ciertos moldes y tradiciones, que se presentaron como clásicos o más bien eternos desde el comienzo de su historia. El tono de desafío se acentúa al tomar en cuenta el general desconocimiento de la “sustancia” a tratar. La poesía experimental en su condición de “objeto de estudio poco frecuente”, parece un concepto conflictivo e inestable, además de peligroso y ambiguo.

Tres preguntas saltan a la pantalla: ¿qué es poesía experimental? Además de eso ¿existe tal cosa en el Gran Caldas? Y en caso de que exista: ¿cuáles son los gestos estéticos que encarnan su presencia regional?

Esta última es la pregunta que orienta el estudio. Siendo las otras, pasos previos en la elaboración de una respuesta. La primera pregunta se puede responder sin indagar en la región, porque la poesía experimental es una corriente o mejor un conjunto de corrientes muy difundidas en diversos lugares del mundo y en torno a las cuales se ha formado cierto corpus de literatura crítica; la segunda pregunta se resuelve con “sí”; sí existen algunos gestos e incluso obras de poesía experimental en el Gran Caldas. Por lo tanto volvemos sobre la tercera pregunta: *¿Cuáles son esas nuevas estéticas, esos nuevos caminos y renovadas búsquedas que se expresan en los **gestos de poesía experimental** en la región?*

En un primer plano, cabe esperar que la exploración nos muestre diversidad de propuestas que de algún modo han permanecido “trasapeladas”, y que al hacerse visibles y presentarse juntas en el contexto del estudio, enriquecerán el conocimiento que tenemos de las experimentaciones poéticas en la región. Como hipótesis, sospechamos que **las búsquedas son particulares y las estéticas diversas. No todos los gestos de la poesía experimental en la región fluirán en un mismo sentido.**

Desde el comienzo de esta aventura, nos hemos dado cuenta de que a excepción de pocas personas, poco se sabe del tema por estas tierras. Consultados informalmente profesores universitarios y escritores, comprobamos que ignoran lo que es poesía experimental. El concepto se les hace impreciso y problemático. Hay aquí una relativa indiferencia e ignorancia que abarca también a la academia.

Más de una vez nos hemos preguntado cuáles son las causas de esa ignorancia y aunque averiguarlo sería motivo de un estudio adicional, es evidente que hemos habitado hasta ahora un entorno cultural mayoritariamente tradicionalista, donde el ejercicio poético se encuentra aún hoy “orientado” por respuestas prefabricadas acerca de ¿qué es la poesía? y de ¿cómo se produce poesía? Estas preguntas aparecen en la mente de quien quiera ser escritor y es el subsistema cultural el que contesta a través de la información disponible, de las publicaciones, los festivales, los concursos y también del ambiente artístico.

La pregunta de *¿Cómo se escribe poesía?* Abría hasta hace poco un abanico de posibilidades como: soneto, prosa, canción, verso libre... es lógico que el escritor por

influencia del medio, intente acoplarse a aquello que en él se entiende por poesía. Y también es comprensible que de toda su producción poética elija para dar a la publicación, aquello que es más parecido a lo que el medio le demanda.

Aunque no es nuestra intención entablar aquí un juicio al tradicionalismo de los poetas, pues como veremos, también de dicha actitud surgen experimentos (por ejemplo, en aquellos casos en los que una forma rígida como el soneto, el acróstico o la copla, sirven de estructura a intenciones de experimentación), sí estamos muy animados a refutar la aparente uniformidad cultural del entorno y debemos afirmar que existen individuos, que desde el momento en que se asumieron como poetas, no han dejado de buscar las fronteras, las fisuras y los quiebres de lo que socialmente se ha considerado como poético, y han filtrado en los poemas variados lenguajes y diversas texturas.

Percibimos que la poesía (no menos que la literatura, el arte, la filosofía y las humanidades) se encuentra actualmente en crisis frente al desafío creado por las condiciones espirituales, políticas, económicas, ambientales y tecnológicas de nuestro tiempo y que la poesía experimental es una respuesta propositiva, una alternativa de adaptación, que busca la pervivencia del poeta y de lo poético aún en los tiempos más utilitaristas que quepa imaginar. Con respecto a este dramático intento de pervivencia del poeta y de la poesía en nuestros tiempos, como poetas y no como filósofos, leímos en buena hora el texto intitulado: *Y ¿para qué poetas en tiempos de penuria?* (Heidegger, Heideggeriana), del que inferimos la siguiente paráfrasis:

Aquel poeta que en su desprotección encuentra su seguridad, en este caso el poeta que se arriesga a la ruptura con la tradición, sólo puede hallar seguridad en el centro invisible de su corazón, donde adentro y afuera, protección y desprotección se reconcilian en una nueva unidad que tiene por seguridad el ser. Así, esta seguridad es un logro exclusivo de los poetas que bajaron al abismo, sintieron la ausencia de fundamento (en este caso: el hartazgo frente a la tradición literaria dominante y aquello que esa tradición implica y representa) y encontraron el rastro de lo sagrado en la profundidad de su propia noche. Estos son los arriesgados, los que arriesgan aún más que su propia vida como entes, pues ponen en juego su soplo, su lenguaje, constituido no sólo de palabras, signos y cifras, los cuales son la mera materialidad del lenguaje, sino también de fuerzas mucho más sutiles y poderosas, que hacen del lenguaje la morada misma del ser, y que hacen que arriesgar el lenguaje a través del decir, sea el riesgo

más sutil y temerario que se pueda concebir. Y, es que en el decir se puede perder la esencia, pero esa esencia misma también se puede liberar a través del lenguaje, al encontrarse en la plenitud de la unidad interior del corazón, en ese espacio sin dimensiones o que es él mismo su propia dimensión, donde se encuentran la libertad y la seguridad...

Pese a cualquier esfuerzo explicativo muchos no entenderán por qué existe la poesía, esos son los que se preguntan *para qué poetas en un tiempo cualquiera*.

Los tiempos cambian pero la noche de la separatividad y la violencia aún se prolonga tortuosamente sobre la tierra. Una nueva conciencia quiere abrirse paso, pero debe prevalecer frente a la conciencia dominante. Las características que distinguen según **Heidegger** los tiempos de penuria a grandes rasgos son: a) Falta de Dios: “de hecho [la época] es tan pobre que ya no es capaz de sentir la falta de Dios como una falta. (pr. 2)” b) “la era a la que le falta el fundamento está suspendida sobre el abismo” (pr.3) c) “para ese querer [el del hombre mercader] todo se convierte de antemano y de manera irrefrenable en material de la producción que se auto impone. (pr.62) d) “en el fondo la propia esencia de la vida debe entregarse a las manos de la producción técnica” (pr. 63) e) la vida habitual del hombre actual consiste la autoimposición sobre “el mercado desprotegido de los cambistas” (pr. 132).

Según nuestra lectura, en tal panorama el papel del poeta es salir del marco de protección artificial que le ofrece el mundo y la tradición en cuanto mercancía, a sabiendas de que se trata de una protección ilusoria, el poeta sale y queda doblemente vulnerable, se arriesga más allá de su propia vida, pues arriesga su soplo, o lenguaje que es la morada de su ser. Para poder salir él tiene que transformar la aversión a “lo abierto”, y dicha transformación sólo la puede realizar en el lugar invisible dentro de su corazón. El poeta logra integrarse completamente en su ser y experimenta la seguridad interior que le permite “seguir la huella de los dioses huidos” (pr. 148), con lo cual expresa lo sacro en una tierra de la cual aparentemente se ha ausentado.

Un poeta en tiempos de penuria es aquel que “vuelve nuestra desprotección hacia lo abierto” (pr. 144) que arriesga su lenguaje, y por ende nos arriesga a la apertura, a la caída de las corazas con las que nos reviste el mercadeo de todo y de todos, pero nos arriesga precisamente para que conozcamos el abismo y adquiramos la seguridad interior, para que encontremos “la más profunda interioridad invisible del corazón dónde el hombre se siente inclinado a amar...” (pr. 105)

Pero la característica central de los poetas en tiempos de penuria es que “la esencia de la poesía se torna para ellos en algo cuestionable, porque se encuentran poéticamente sobre el rastro de lo que para ellos hay que decir” (prr. 149). Como consecuencia de ese cuestionamiento producen una poesía que reflexiona sobre sí misma y sobre el vivir poéticamente el mundo. Una poesía que es el resultado y el instrumento de avance de una actitud poética, de una vida poética, de una expresión vital que se funde con la unidad trans-individual, de la que el poeta hace parte.

En el ámbito social y colectivo, podemos afirmar que no puede existir una época más necesitada de poetas arriesgados, que aquella que ha olvidado el camino a las cosas esenciales de la vida, y que ni siquiera recuerda haber olvidado ese camino. Pero los poetas de esa época deberían asumir los desafíos del lenguaje que esa época impone, para que su arte no quede encerrada dentro de los círculos de una cultura de élite, o de lo contrario, aquella época con sus miles de millones de seres a cuestas, verá arriesgada no sólo la supervivencia de su materialidad física, sino también la de su esencia.

Agregamos que en un mundo acelerado por imperativos de producción y de consumo, en donde los lectores cada vez son menos y con lecturas más fragmentadas, en donde la capacidad de producción de información es mayor a la capacidad de asimilación de la misma, la poesía tiene que adaptarse para prevalecer y seguir presente entre los discursos de los tiempos.

La experiencia poética puede y debe ensayar nuevas y/o alternativas maneras de producirse a sí misma, y alcanzar más amplios públicos: apoyada por ejemplo en los logros de la técnica, las redes informáticas y en esa interacción que la hipermedia hace posible en la actualidad; la experiencia poética puede ampliar sus ondas de irradiación hacia los jóvenes inquietos que colonizan gradualmente la internet; pero también, la experiencia poética para tener fundamento, puede apoyarse en el re-conocimiento de esa “tradicición”, que hunde sus raíces tanto en el Romanticismo como en el Barroco, tanto en las vanguardias como en el Manierismo como actitud que está por detrás de los arcaicos experimentos con la forma, la lógica y la geometría de los poemas figurados, y otros muchos modos de extravagancias.

Sólo en consciencia de esta tradición, el proceso adaptativo a los medios que el sistema proporciona no equivaldría a la alienación esencial del poeta, sino más bien al uso creativo y transmutado de tecnologías diseñadas, no precisamente para la expresión profunda del ser

humano, sino más bien para su manipulación masiva; pero esta tecnología, en manos del poeta experimental, puede permitir el acceso de nuevos públicos a la experiencia poética esencial, públicos estos que jamás accederían a la poesía en las formas típicas.

La poeta visual **Amaya Mendizábal**, nos muestra una de las aplicaciones más frecuentes de estas raras formas de poesía. En un texto ella se pregunta ¿Qué es la poesía experimental?

“En efecto, puede que no lo sepas pero eres ya un consumidor de la magia y juego visual literario que es la poesía experimental. ¿Quieres comprobarlo? Muy simple, fíjate en la publicidad que recibes cada día: ¿cuantos ‘slogans’ guardan un “acertijo” visual? ¿Cuántos anagramas, carteles y logotipos están hechos con una “visualización” de una palabra?” (Mendizábal, 1999)

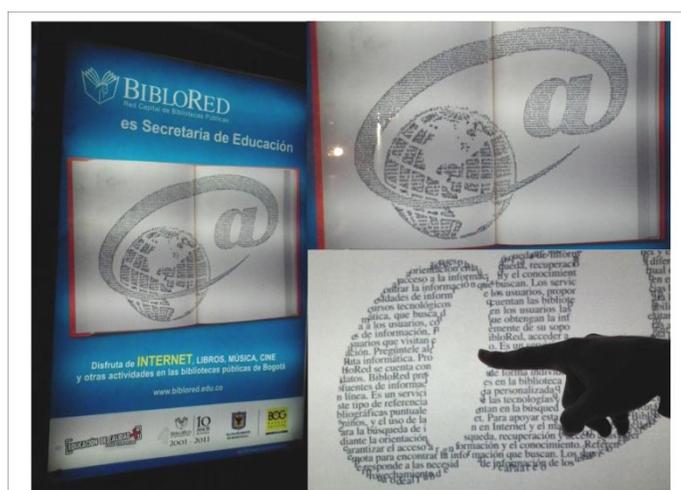


Ilustración 1: Ejemplo del uso del caligrama en la publicidad. Bogotá, 2011.

Este aprovechamiento de las técnicas expresivas para el beneficio mercantil, nos mueve a reflexionar, de acuerdo con **Millán y García** en el prólogo de *Las palabras en libertad* (p. 20.):

“Ningún límite existe para las nuevas tecnologías en el campo de la reproducción del sonido y de la imagen, y ello permite una autentica libertad para la expresión formal. En este terreno, **la publicidad está trabajando a unos niveles y con una capacidad de producción tal que, como afirma McLuhan, se está convirtiendo en algo definitorio de nuestra época**”(la negrilla es nuestra) (García Sanchez & Millán, 1975, pág. 20).

Pensamos que si el poeta no puede hacer algún uso de los recursos con los que cuenta por ejemplo un publicista, su mensaje se irá volviendo más y más marginal, y estará en desventaja cada vez mayor con relación al de éste, quedando el ámbito del poeta gradualmente reducido y confinado al gueto intelectual que lo protege y absorbe, mientras la publicidad explota ampliamente las posibilidades de todas las artes y lenguajes para beneficio exclusivo del mercado.

Por último diremos en apoyo a nuestra elección temática, que si como piensan los filósofos del giro lingüístico: “el habla nos habla”, y somos ante todo “seres apalabrados” configurados por discursos y narraciones, y según dijo **Derrida** no es metafórico decir que vivimos en una metáfora, pues somos contenidos dentro de una tan grande que se nos torna invisible “como una enorme biblioteca dentro de la que nos estaríamos desplazando sin percibir sus límites” (Derrida, s.f). Liberar la poesía, fuente y esencia del habla y la metáfora, de los tradicionales cauces, a los que puede volver en su libertad pero sin atarse a ellos, es liberar la fuente misma de lo que somos en cuanto a discurso, pues la poesía está en contacto con el origen de las narraciones que nos constituyen, y entre los llamados géneros literarios, es ella la que participa de la esencia misma de esa cosa viva y misteriosa que es el lenguaje. Así entendida es la poesía, el territorio más importante en la búsqueda de la libertad humana, y es con esa motivación de comprender la libertad de la que es capaz el lenguaje, que emprendemos la investigación.

Después de años de exploración en nuestro propio ejercicio creativo y tras habernos movido en los planos culturales periféricos de la región, sabemos sin lugar a dudas, que existe entre algunos poetas, profundo cansancio con las formas y los temas tradicionales, inconformismo ante el ejercicio de escribir exclusivamente con signos y herramientas preconcebidos para ello, desgaste de las actitudes fundacionales: elaboración de himnos, odas a la raza, cantos a la ruana... y rechazo a la complacencia de los poetas frente al medio cultural, sus espacios de legitimación y sus prácticas estandarizadas: poesía de institución cultural con banderas al fondo y discursos de apertura leídos por funcionarios... y ese agotamiento nos está llevando, no sólo hacia una nueva poesía sino también hacia una concepción ampliada de lo poético.

Para continuar avanzando, permítasenos desglosar el título, aprovechando su rareza y necesidad de explicación, para sentar de pasada las bases del trabajo:

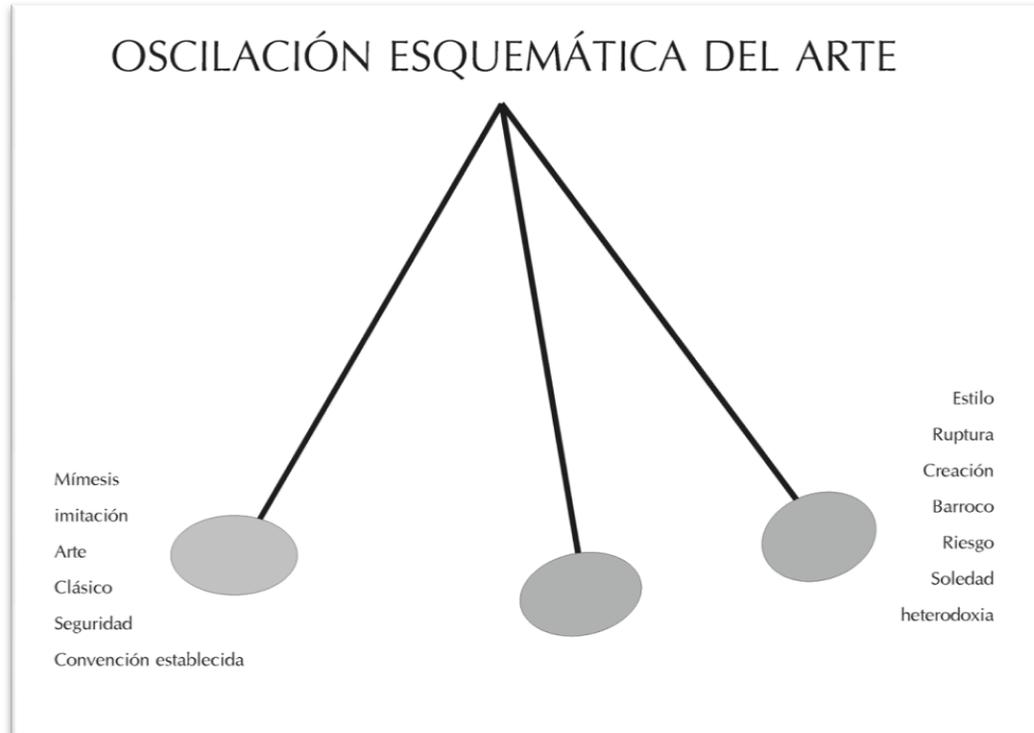
## **Gestos...**

Se ha elegido el concepto habitual de gesto como acto que enriquece las palabras con un sentido nuevo, pues el gesto incluye tanto movimiento como vitalidad, expresión del cuerpo, comunicación sin palabras: visual, táctil, proxémica, espacial, teatral, contextual, etc. hemos creído en los gestos como similitudes del lenguaje poético que se amplía.

## **...experimentales en la poesía...**

Cuando se propone la “poesía experimental” como categoría básica de un trabajo investigativo, cualquiera advierte la dificultad que se avecina. No es una categoría de fácil definición, ella es un proceso vivo y en movimiento. Sin embargo **Clemente Padín** se ha aventurado a afirmar, según lo cita **Virgilio López Lemus**, que la poesía experimental consiste en la “subversión de códigos de emisión y recepción habituales de la poesía discursiva o meramente verbal” (Lopez Lemus, 2008, pág. 230). Dicha subversión habiendo alcanzado un grado avanzado en el mundo entero, es más bien germinal en la región que nos ocupa, y por lo tanto debemos comprender en qué consiste y cómo nace la poesía experimental, y comprobar el grado de germinación que tiene en el Gran Caldas.

Para efectos del estudio, diremos que la poesía será más experimental, en la medida en que, en pos de su *peculiaridad* y en la búsqueda de un *decir auténtico*, abandone los apegos a una tradición literaria que desde los clásicos hasta la modernidad pre-vanguardista han venido operando de manera hegemónica en el aparato cultural de occidente. Estéticas gastadas a las que la poesía experimental se opone. Esto equivale a decir, de manera simplista pero necesaria, que no puede existir una poesía alternativa sino en oposición a una poesía hegemónica, que sería todo aquello que socialmente ha sido aceptado como poesía, y que rige el gusto colectivo, el canon y la noción misma de lo poético.



**Ilustración 2:** Esquema los dos extremos entre los cuales ha perdurado el arte en los diversos momentos de la historia.

Complementando esta visión dual que se enmarca en un esquema de oposiciones entre lo clásico y lo barroco, la mimesis y la creación, el canon y la heterodoxia, la tradición y el rompimiento, la seguridad y el riesgo, la convención social y el estilo personal, etcétera; existen algunos gestos típicos de la poesía atípica y el poeta experimental ejecuta dichos gestos que son los que le otorgan a la obra *peculiaridad* con respecto a la poesía hegemónica. Al presentarse de manera frecuente en la poesía experimental, esos gestos nos orientan en la investigación, pues permiten la **definición por tensiones** de esta sustancia altamente ambigua, que elude según creemos, cualquier dilucidación esencialista.

Lo poético en sus vertientes experimentales, puede ser ordenado por grados y formas de experimentación, una vez se establezcan las tendencias a las que acude, pues es fenómeno ocurre dentro de un tejido de posibles divergencias:

1. Desbordamientos: Encontramos en la poesía experimental una permanente tendencia a desbordar el lenguaje verbal y la escritura, hacia las nuevas fronteras de una escritura mucho más amplia, cuyo potencial rebasa inmensamente la misión utilitaria de ser la depositaria de nuestra memoria colectiva, pues es escritura es cosa viva que hace cosas, propone, moviliza, y supone en su mero acto de decodificación un movimiento creativo, un hacer. Dicha tendencia,

desbordante, produce una inocultable ambigüedad del territorio artístico, que nos pone en dificultades para etiquetar el poema experimental en el terreno inequívoco del arte literaria, o de cualquiera en particular, pues participan en él, otras artes, técnicas y conocimientos, sin los cuales no sería posible. Tal actitud, frecuente en diversos grados de intensidad, puede ser un vestigio, una señal de la pervivencia del proyecto de integración de las artes, en la antigua aspiración hacia un arte total.

2. Visualismos: Más allá de pensar en que toda poesía impresa es visual, la preponderancia de elementos propios de las artes de la imagen en las formas que toma la experiencia poética para comunicarse, tiene variados niveles de intensidad y toma diversas rutas. Desde el mero poema ilustrado, hijo quizá de las iluminaciones bíblicas del Medioevo; pasando por la poesía caligramática de **Simias**, **Apollinaire**, **Tablada** y muchos otros; hasta llegar a formas de poesía intensamente visuales como la concreta y la poesía letrista, formas en las que por ejemplo, la lectura en voz alta se dificulta, o se evidencia como incompleta e incluso absurda, pues se está frente a una obra hecha para ser vista. Todos estos experimentos implican una especial atención del poeta operador sobre el aspecto visual de la poesía, lo que lleva a tomar en cuenta el espacio en blanco como lo hizo **Mallarmé** y a poner en acción una “nueva concepción del signo, revalorización de la letra” (García Sanchez & Millán, 1975), se hacen también altamente significativos los aspectos caligráficos, la disposición del texto, el uso de técnicas pictóricas, fotográficas y de montaje, que mixturadas con las letras o en total independencia de estas se presentan como poemas visuales.

3. Importaciones en el tiempo y el espacio: La poesía ha tenido la capacidad de poner en contacto culturas distantes y de producir hibridaciones. Los endecasílabos por ejemplo, viajaron desde Italia a España, y fue allí donde alcanzaron su esplendor en el siglo de oro. Esto demuestra que a veces los poetas logran expresar en moldes de remoto origen pensamientos propios. Los poemas Haikues, que en Japón son tradicionales, representan para la región del Gran Caldas un experimento.

Pero las importaciones no sólo se dan en el espacio, sino además en el tiempo: Teniendo en cuenta que la poesía experimental es continuación de un conjunto de tradiciones, no resulta extraño que una de sus tendencias consista precisamente en el uso anacrónico de fórmulas antiguas en el tiempo, que han sido olvidadas por el culto a lo nuevo que caracteriza a la modernidad.

Nos referimos a la importación y apropiación de formas remotas en el espacio y/o tiempo, fenómenos que aunque puedan parecer simples formulismos teñidos de apego a cierta tradición, resultan experimentales en un contexto cultural determinado por la fugacidad, la velocidad y la carencia de conocimiento histórico.

4. Lógicas internas, lógicas propias, lógicas alternativas, lógicas ilógicas: En este segmento dedicaremos atención a las obras que presentan un marcado interés por modificar la lógica, el orden habitual y la gramática del texto, como insumisión frente a la sensatez habitual del mundo, a la cual el poeta desafía dentro del orbe específico de su poema, y dentro de su particular manera de pensar, sentir y expresar. Existe pues un camino que va desde la mera declaración de independencia que el poeta hace con respecto al mundo “real” extra poético, hasta el franco y declarado disparate, en donde las reglas lógicas que estructuran el texto están por fuera del alcance del lector y en ocasiones son desconocidas hasta para el escritor mismo, alcanzando la paradójica cumbre del absurdo.

5. Sonoridades: Otra vía de acceso al experimento poético es el sonido. La preponderancia de lo sonoro produce una particular poesía hecha más para oír que para ser vista, e incluso en algunos casos, más para escuchar que para que sea entendida. Esta exacerbación del aspecto fónico, musical y hasta ruidoso de la poesía, tiende a producir el abandono de la obsesión contenidista o semántica de las palabras, e instala en su lugar, la percepción intuitiva de sonidos y texturas, y el juego con las resonancias subjetivas que las ondas sonoras incitan en los receptores.

6. Experimentalismos en los métodos de producción: La poesía en su vertiente experimental no está limitada a las formas que la producen, pues ella es más *la experiencia poética* que el poema impreso, leído o cantado; ella es ese *arrobamiento* que se produce de muchas maneras, varias de las cuales son extraliterarias. Por lo tanto, el libro y la revista tradicionales no son los únicos vehículos con los que la poesía experimental cuenta, ella puede usarlos sin someterse con exclusividad a estos. En su búsqueda de otra escritura, la poesía experimental se vale de “todos los recursos y lenguajes puestos a punto por el sistema” (Sarmiento, 1990, pág. 12) y estimula migraciones hacia otros modos de producir la experiencia poética. De la revista tradicional a los fanzines y panfletos, de los libros de editorial a los libros de artista y artesanales, de la tinta al bit, del papel al cuerpo, de la letra al sonido, de lo analógico a lo electrónico, de lo lineal a lo interactivo y del soporte visual al audiovisual.

Enunciado este conjunto de tendencias, no queda resuelto para siempre el tópico de la poesía experimental, pueden existir otras que estemos omitiendo por desconocimiento o por facilidad, y más aún, algunas de las mencionadas, podrían quedar por fuera con el paso impredecible de los tiempos. Lo que buscamos empero está casi consumado, en el sentido en que tenemos una geografía conceptual que nos permite encuadrar con claridad el conjunto de fenómenos que queremos anotar. Estas características, que formarán parte de nuestro instrumento investigativo, no se constituyen en invariables o en condiciones sin las cuales no pueda existir poesía experimental, pero ayudan por ahora, a iluminar un término que tiene en la ambigüedad parte de su belleza.

La poesía experimental se propone la transformación no sólo de la poesía o del arte, sino de la gramática del mundo y de la vida. El artista polifacético **John Cage**, uno de los precursores del “Happening”, práctica que es “la respuesta americana a los aspectos más radicales de la vanguardia clásica europea, y es a la vez, su síntesis” (García Sanchez & Millán, 1975, pág. 23), afirmaba según citan estos dos autores que el happening “quiere ser cómo la vida”(p. 22), esta declaración deja en evidencia cómo el happening comparte un rasgo con la poesía experimental, y es la intención de recuperar la identidad entre arte y vida, o dicho de otro modo, ampliar el arte hasta fundirlo con la vida, en sintonía con lo que se puede percibir también en este pequeño poema del concretista brasileño **Augusto de Campos**, citado por la brasilera **Gilda Sabas** (p.6):

“Quis  
Mudar Tudo  
Mudei Tudo  
Agorapóstudo  
Extudo  
Mudo”

(Sabas de Souza, 2006)

Recientemente **Clemente Padín**, planteó en un discurso pronunciado en el Museo Universitario el Chopo de la UNAM en México, una definición ya muy clara e inclusiva de poesía experimental: “Se entiende por poesía experimental toda búsqueda expresiva o proyectosemiológico radical de investigación e invención de escritura, ya seaverbal, gráfica, fónica, cinética, holográfica, computacional, etc., en sus múltiples posibilidades de

transmisión, sobre todo a través de códigos alternativos”. (Padín, La legitimidad de la poesía experimental en sus vertientes verbal, visual, fónica y performática, 2012)

El mismo teórico abre la perspectiva hacia una *definición ampliada* de dos conceptos vitales para este trabajo, los conceptos de poesía y de vanguardia:

“Entendemos por "poesía", no el sentido estricto de género literario caracterizado por el empleo del verso, sino el sentido amplio de objeto artístico capaz de provocar la "emoción poética" (Jean Cohen, 1978), dejando de lado la concepción estrecha de literatura definida por el uso determinante de la significación verbal, por una concepción no tan limitante que admita la expresión de sus contenidos a través de otros sistemas de signos (sin que, necesariamente, se excluya la significación verbal)... (Padín, El Concretismo, 1995).

Pero se nos objetará que esta noción de poesía es demasiado formalista e incluso un poco fría. La contrastaremos pues con una segunda definición, esta vez surgida del romanticismo, fuente remota y raíz oculta de todas las vanguardias. El texto *Hölderlin y la esencia de la poesía*, de **Heidegger** nos da otra luz cuando dice:

“La poesía no es un adorno que acompaña la existencia humana, ni sólo una pasajera exaltación, ni un acaloramiento y diversión. La poesía es el fundamento que soporta la historia y por ello no es tampoco una manifestación de la cultura... la poesía no toma el lenguaje como un material ya existente, sino que la poesía misma hace posible el lenguaje... y los signos son, desde tiempos remotos el lenguaje de los dioses” (Heidegger, Arte y poesía, 2012, pág. 117).

Muy a tono con el ludismo que subyace a menudo en la poesía experimental, para el filósofo, la peligrosa e inocente poesía “parece un juego y sin embargo no lo es” (Heidegger, Arte y poesía, 2012, pág. 120). Y es importante discutir aquí el asunto pues algunos desdeñan el experimentalismo por considerarlo un juego banal de alteración de la forma, hecha por malos poetas, con la intención de llamar fácilmente la atención sobre sus productos defectuosos. Sin embargo, esta visión es simplista, si se considera que no puede existir una radical alteración de la forma que no afecte la profundidad del poema, dado que la separación forma/fondo es a lo sumo una arbitrariedad teórica, siendo el poema al mismo tiempo todo forma y todo profundidad. En palabras del célebre libro *El Arco y la lira*: “El poema no es una forma literaria sino el lugar de encuentro entre la poesía y el hombre. Poema es un organismo verbal que contiene, suscita o emite poesía. Forma y substancia son lo mismo”. (Paz O. , El arco y la lira, 1994, pág. 14)

La subversión de los códigos de creación y recepción de la poesía, surge de una actitud transgresiva de aquella gramática “mercantil y sensata”, de apariencia omnipotente, que tiene al planeta en la mayor crisis de su historia. La experimentación poética no es un simple gesto de vanidad y un deseo de novedades, sino el fruto de una búsqueda a veces desesperada de opciones que abran el panorama para emitir el decir auténtico y expresar la peculiaridad, pues como también lo dijo **Paz** “la actividad poética es revolucionaria por naturaleza” (Paz O. , El arco y la lira, 1994, pág. 13) y busca incesantemente una fisura a través de la cual pueda trocar el orden de subordinación entre las reglas y las excepciones, como ha sido el intento de todas las vanguardias.

“Por "vanguardia" entendemos toda aquella corriente que proponga elementos informacionales nuevos o inéditos al repertorio del conocimiento social. Esta nueva información disrumpe violentamente en primera instancia en esos fondos del saber social, primero el referido a la poesía, luego el referido a la literatura y al arte para, finalmente, volcarse al repertorio total de la humanidad. Todos los conocimientos ya aceptados socialmente deben reubicarse a la luz del nuevo saber, como ocurrió, p.e., con la Física de Newton frente a la novedad de la Teoría de la Relatividad de Einstein, etc.” (Padín, El Concretismo, 1995)

El ensayo *La tradición de la ruptura* (Paz O. , 1987), se señala el carácter cíclico que marca la aparición de conjuntos de artistas que niegan la tendencia histórica precedente y se oponen a ella, y que paradójicamente, pasan a hacer parte de otra tradición a la que el autor llama “tradición de la ruptura”; dicha corriente alterna en cualquiera de las etapas de la historia, está conectada en lo profundo con esa fuerza de trasgresión que es mucho más antigua de lo que a la ligera puede pensarse. La poesía experimental es entonces la continuación de esa fuerza histórica, cuya pervivencia permite una periódica actualización de actitudes transgresoras que en el ambiente beligerante del siglo XX tomaron el nombre de “vanguardias”, y que antes tuvo otros nombres y programas, pero sosteniendo siempre una actitud crítica de la continuidad artística tradicional, hegemónica y dominante, y ante todo del estamento cultural, económico, militar, político, informacional y espiritual que la sustenta.

Según el investigador **Rafael de Cózar** quien hizo en *Poesía e imagen* una amplia pesquisa que permite seguir el recorrido de las formas difíciles desde el siglo IV A.C. hasta la poesía experimental posterior a 1960, (De Cózar, 1991) las actitudes *manieristas* no suelen ser hegemónicas casi nunca a lo largo de la historia, y además de eso tampoco tienden a abundar

en el apogeo de las culturas, cuando el canto es más bien entusiasta pues se enfoca en la necesidad de producir cohesión social, sino que, por el contrario *formas extravagantes* y difíciles pululan en las épocas de decadencia cultural, política, moral.<sup>1</sup> Tal vez por eso **Heidegger** escribió en *Hölderlin y la esencia de la poesía*: “el tiempo es de indigencia y por eso muy rico su poeta” (Heidegger, *Arte y poesía*, 2012).

De regreso a nuestra época, en la cual las actitudes que se manifiestan en formas difíciles y ambiguas surgen aún por oleadas, cuyo punto de inicio suele asociarse a la desesperación inoculada por las guerras mundiales, que gradualmente van convirtiendo el flamante mito del progreso iluminista, en un cegador y puro brillo radioactivo, de regreso a nuestro tiempo decíamos, no tiene nada de raro que continúen aflorando estas actitudes de franca inconformidad, toda vez que el conflicto armado aún no deja oír su último disparo, y el ímpetu de renovación aún agita la conciencia humana.

### ...Del Gran Caldas...

Cuando hablamos de **Gran Caldas**, debemos pedir al lector que no se detenga en las implicaciones políticas que pudiera tener dicha denominación. Se ha utilizado esa expresión por ser el modo en que figura para el Consejo nacional de política económica y social COMPE, algunos dirán que esta zona se conoce también como Eje cafetero, denominación que no dejará de ser problemática para los que estiman el café como un distintivo ya nostálgico de nuestra economía. Otra alternativa que se presenta es la de Ciudad región, concepto ambiguo pues existen muchas ciudades región, y al final habría que poner a cuál de ellas se refiere el estudio, con lo que saldría más largo el atajo que el camino.

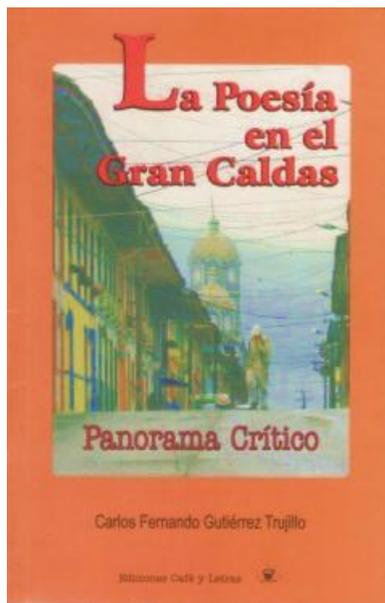
Construir el concepto de región como unidad cultural es tarea difícil y tal vez imposible. La región es un área territorial y administrativa, cuyos límites son tan arbitrarios como lo son los del país en el que se encuentra. En el momento de delimitar esta investigación, nos decidimos por la expresión Gran Caldas, pero vale advertir que no entra aquí en operación el patriotismo regionalista pues no nos mueve el empeño de “hacer región”. La región debe entenderse

---

<sup>1</sup> Según **Octavio Paz**: Los historiadores afirman que las épocas de crisis o estancamiento producen automáticamente una poesía decadente. Condenan así la poesía hermética, solitaria o difícil... Por otra parte, casi todas las épocas de crisis o decadencia social son fértiles en grandes poetas. (Paz O. , 1994, págs. 42, 43.)

como instrumento investigativo, se trata de la utilización de una frontera artificial que permita limitar el ámbito de investigación en un espacio específico.

No nos detendremos a elaborar el telón de fondo de la región en términos históricos, políticos, sociales y económicos, por considerarlo un desvío y por creer que ya lo ha hecho **Carlos Fernando Gutiérrez Trujillo**, en su libro *La Poesía en el Gran Caldas*, en el cual existe una semblanza de la región que ocupa las primeras páginas del texto. Apoyándonos en su investigación pionera, y en otras más, haremos nuestro propio telón de fondo, pero restringiendo la paleta con los colores de lo literario.



**Ilustración 3:** Carátula del libro que nos sirve de antecedente, de Carlos Fernando Gutiérrez

El estudio contextualiza el surgimiento de algunos autores “atípicos y disidentes que han roto con los límites habituales de la poesía en el Gran Caldas”(pág. 17), dichos límites el autor los establece al descubrir lo que llama: “estándares estéticos incorporados en nuestra cultura”(pág. 17), los cuales rastrea desde el surgimiento de la literatura regional, a manos de una “clase lucrada con las crecientes relaciones capitalistas [que] tuvieron la opción de separarse del trabajo agrario para dedicarse a labores de estudio y trabajo intelectual”(pág. 18). Esto no fue más que el génesis regional de lo que **Ángel Rama** llamó *La ciudad letrada*. Una ciudad intelectual que echó cimientos durante medio siglo de ininterrumpidos gobiernos conservadores, desde 1880 hasta 1930, y que defendió a ultranza la tradición española, los moldes clásicos, el catolicismo y el humanismo teologizado, bajo la influencia literaria predominante del romanticismo español y el modernismo.

El libro ha sido publicado en el año 2010, y es desconcertante que a tal fecha el autor pueda decir *de modo verídico* con relación a esa tendencia dominante en la literatura: “aún hoy conservan una visión de la poesía como elemento retórico que decora las cosas y sólo tiene sentido en cuanto embellece las palabras, canta gestas gloriosas y enaltece actos solemnes” (pág. 20).

El estudio de **Gutiérrez**, señala que en respuesta y crítica desde abajo a esa *ciudad letrada* que se entronizaba en la región, se desarrolló también una *otra* literatura de cuño costumbrista, fundada en el canto a las raíces, el humor, el amor por lo campestre y por el pueblo, sus costumbres y sus creencias; en últimas se trataba de la respuesta local al pretendido universalismo de los *Grecoquimbayas* y sus afines, gentilicio que por macondiano que parezca, corresponde a una escuela estilística que en efecto existió por estas tierras y cuyos ecos no se han apagado.

Y es desde ese fermento cultural contradictorio, empieza a emerger con el tiempo y con el proceso de complejización urbano, lo que para el investigador es ya la alborada de una nueva poesía regional, más a tono con el concierto estético del país y el mundo. Se trata de un conjunto de autores que escriben bajo otras influencias, pues tienen acceso a lecturas de vanguardia y su contexto de producción es la ciudad, no ya la aldea que se fundaba apenas, sino la ciudad que comenzaba a desesperar a sus internos.

Aún ahora (2012), entre nosotros la ciudad es una aglomeración humana, causada menos por la atracción y más por el terror que sistemáticamente se vierte sobre lo rural con el fin de apropiarse de todos los territorios productivos. Esas ciudades como aglomerados del miedo y de la angustia son las que empiezan a aparecer en las prosas poéticas de los escritores en los que el citado estudio se centra, como son: **Maruja Vieira, Dominga Palacios, Beatriz Zuluaga, Carmelina Soto y Luis Fernando Mejía**. En este contexto, nuestro estudio quiere colaborar y acompañar al de **Gutiérrez**, en la exploración que desde la academia podemos realizar de otras vertientes muy poco revisadas de la poesía en la región.

### **Rondamos la periferia...**

El subtítulo quiere plantear que se trata de una exploración primera, de un rodeo o de una ronda, que no busca el saber en áreas culturales de fácil acceso por su ubicación central en la

memoria colectiva; por el contrario, se trata aquí de una investigación en documentos olvidados, en las memorias y libretas de los poetas, en las librerías de segunda mano, en los estantes de las bibliotecas, en los eventos subterráneos y las páginas web y blogs, donde los gestos de la poesía experimental están inmersos entre una multitudinaria aglomeración de datos informáticos. Esta calidad de rodeo periférico que atribuimos a nuestro estudio se ve acentuada por la condición de la provincia cultural: región del Gran Caldas por ejemplo, en relación al centro: Bogotá por ejemplo; por la condición marginal de la poesía con relación a otros tipos de discurso más lucrativos como la novela, la crónica o los géneros periodísticos; pero el rasgo que extrema casi hasta el absurdo la marginalidad de nuestro objeto de estudio, es sin duda alguna: la presunta inexistencia o indiferencia colectiva ante las formas más renovadoras de la poesía actual y de los recientes decenios, que hacen que, para algunos, estemos ejecutando empresa estéril y sin fundamento.

### **...en busca de *alterpoemas*...**

Para terminar este ya largo desglose de nuestro título, que algunos han de ver con justificada extrañeza, nos detendremos sobre el concepto por nosotros forjado de alterpoema: Un alterpoema es un texto extraño, que será mirado con desconfianza por la mayoría de las personas si se les presenta como poema. Algunos lo desdeñarán como a un billete falso, pero cierta minoría intentará descifrarlo. Un alterpoema causa perplejidad, sorpresa, asombro. Todo alterpoema hace trastabillar el mundo. La gramática del alterpoema le es propia. Muchos alterpoemas plantean la existencia de otros mundos a través de otros modos y otras lógicas. La noción de alterpoema, debe mucho a la premisa del foro social mundial de Porto Alegre que en contraposición a la globalización como proceso meramente mercantil y de dominación mundial a través del neoliberalismo, planteó: “Otro mundo es posible”, pensamos en consecuencia que otro poema es posible. Alterpoema es posible.

La investigación que están leyendo hace visible una “corriente alterna” de poesía en la región, esta corriente alterna nos sirve de metáfora para hablar de sus artífices, a los que metafóricamente hemos llamado “*alterpoetas*”, no porque ellos se hayan formulado a sí mismos de ese modo, sino que lo hacemos de manera arbitraria, para poder distinguirlos del habitual poeta reconocido como tal por el aparato cultural, y para permitirnos hacer

distinciones aún dentro de la obra de un mismo autor, que puede hacer de poeta y alter poeta según se le presenten las circunstancias.

Como es natural, dentro de la obra de un autor que tenga varias vertientes, se eligieron sólo muestras de valor estimable para las necesidades de nuestro estudio, es decir, se he preferido la corriente alterna dentro de la corriente habitual, el alterpoeta dentro del poeta, el alterpoema entre los poemas y la alterpoesía dentro de la poesía, tanto a un nivel colectivo como individual.

Se abandonó la idea inicial de estudiar a profundidad la obra de cinco alterpoetas, primero porque no lo eran de tiempo completo, y por lo tanto era abusivo con ellos mismos encasillarlos por escrito dentro de ese rol social asaz incómodo, y segundo por encontrar tras el acercamiento real al corpus que esa sería una actitud “aristocratizante”, toda vez que la alterpoesía regional se encuentra bastante diluida entre las obras variopintas de un conjunto de escritores.

Aunque toda poesía en una u otra medida es una singularidad, una anomalía y dicha singularidad tiene un significado que escapa o tiende a escapar a la lógica mercantil que habitualmente sirve para ganar y perder la vida, la alterpoesía es aquella que exagera la singularidad. En su estudio sobre la poesía de **Hölderlin** titulado *El poema*, **Heidegger** se pregunta algo sumamente pertinente a la hora de indagar por el grado de experimentación que se hace presente en las obras poéticas: ¿Cuál es *la peculiaridad* en la poesía de **Hölderlin**? Dicha pregunta nos ha parecido un hallazgo en relación al misterio antiguo de lo poético. La poesía de **Hölderlin** tiene una peculiaridad: “poetiza el poetizar” (Heidegger, *El poema*, 1968).

Aunque el filósofo divaga sobre un poeta romántico, y no uno experimental, tomemos en cuenta que en la historia de la literatura es el espíritu romántico el que valora en mayor medida la autenticidad del poeta, pues es él quien “habita poéticamente”, y que dicha valoración de lo peculiar, de lo auténtico, de lo original y de lo nuevo, atraviesa y motiva a todas las fuerzas renovadoras de la poesía, desde la primera vanguardia hasta nuestros días.

Es el poema mismo quien debe decir *cuál es su peculiaridad*, y esto se acentúa en la medida en la que nos aproximamos a géneros de poesía más y más complejos, y nos hace recordar la advertencia de **Clemente Padín**, en *Dificultades metodológicas en el examen de la poesía experimental* donde dice:

“A veces cuando la crítica literaria juzga un poema experimental no hace otra cosa que compararlo con otros poemas que ya conoce, de acuerdo al repertorio de juicios y conocimientos que ya posee, atribuyéndole a aquel el valor que le merece en la jerarquía de su padrón de valores...en relación a la poesía experimental este criterio es impracticable, puesto que los aportes inéditos que conlleva no integran aún los repertorios de conocimientos sociales” (Padín, 1995)

En el poema experimental emerge una nueva forma y un nuevo contenido, que son en cierta medida “descubrimiento inédito” que desajusta el conocimiento precedente del mundo poético, literario y artístico. Padín recomienda para este tipo de estudios: “*delante de un poema experimental sólo cabe descubrir la información que transmite y también ofrecer claves de interpretación*”. (Padín, 1995)

Recordemos una vez más a **Heidegger**, en su texto *Hölderlin y la esencia de la poesía*, cuando de modo significativo dice: “la poesía no toma el lenguaje como un material ya existente, sino que la poesía misma hace posible el lenguaje” (Heidegger, 2012, pág. 118). Ella será más experimental en la medida en que acentúa su peculiaridad, haciendo posibles otras formas de comunicación, creando o recreando nuevos códigos para el lenguaje, o evidenciando también, como ocurre a veces con estas formas, la incomunicación o la imposibilidad de comunicar “lo esencial” en los llamados tiempos de penuria.

Para **Hölderlin**, en su empeño por “poetizar el poetizar”, el poeta es “aquel que debe mostrar lo que es”, y aunque “el habla debe mantenerse siempre en una apariencia creada por ella misma... [Debe también] arriesgar lo que tiene de más propio, *el decir auténtico*”. Y es este, otro concepto clave del estudio, muy afín con el de peculiaridad, pues ¿Qué son todas estas extravagantes formas de los manierismos, de las vanguardias y de la actual poesía experimental, sino una búsqueda algunas veces desesperada, por emitir ese *decir auténtico*?

Hace poco viajando en buseta por una avenida, se subió un hombre ya maduro con una camiseta blanca de estampado azul que decía: “Urban Art”, se metió entre la gente y nos quedamos inquietos, pues no sabíamos de qué se trataba ese estampado, y sólo pudimos leer lo que decía abajo después de varios minutos, debajo decía esto: “skater”. Pensamos de acuerdo a lo que propone esa camiseta: ¿deberían entonces las *bellas artes* ampliarse para permitir la entrada del arte urbano de los surfistas del asfalto? En ese momento, sentimos con mucha claridad ese abismo entre la calle y la academia, que produce una inmensa dificultad en la

aproximación investigativa al conjunto de prácticas que socialmente llamamos arte, pues ese concepto en la calle se encuentra liberado de restricciones y tiene por lo tanto otros alcances.

**Clemente Padín**, en un texto titulado *el arte en las calles*, argumenta:

“La calle por sus características y por su índole de centro de la vida social, se desentiende de lo que es arte y de lo que no lo es, al contrario de las galerías y museos que imponen su lógica de consumo, es decir, todo lo que se expone en ellos es arte o asume ese carácter (si no lo es). En cambio la calle enfatiza la relación comunicacional, permitiendo que el arte despliegue toda su funcionalidad”. (Padín, *El arte en las calles* 2, 2000)

Repensando entonces el concepto de alterpoesía, como una poesía también metafórica y literalmente “en la calle”, reflexionamos en que la búsqueda de ese *decir auténtico*, que es el decir poético y alterpoético, en un contexto histórico de crisis moral, económica y ecológica, en una situación de altísima hibridación cultural, e inmersos en tejidos urbanos de creciente complejidad, crea formas del arte poético difícilmente comprensibles desde los andamiajes teóricos con los que se cuenta en la academia. El concepto de poesía actualmente, por fuera de la academia, en el tejido complejo de la ciudad, se desborda hacia otros fenómenos culturales como el rock , el rap, el graffiti, el stencil, los adhesivos, la web, las manifestaciones simbólicas, los malabares, y sabrá ella, la poesía misma, cuantas otras formas ha de estar tomando en este instante.

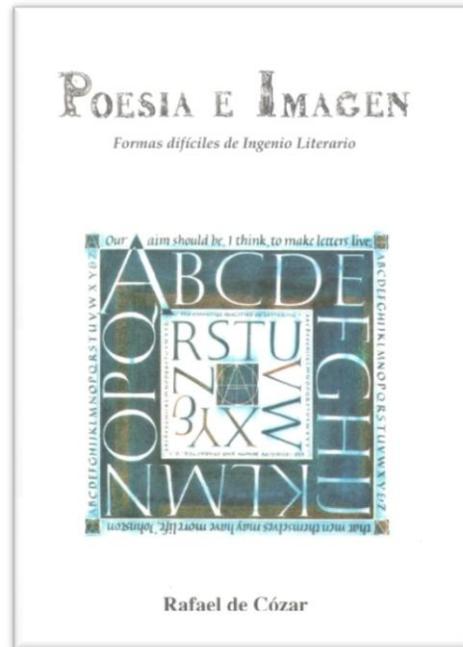
Para ejemplificar esto, incluiremos una foto tomada en Bogotá por **David Andrés Rosas**, ilustración 4, en la que puede verse la imagen de un aerosol. La obra alude al instrumento con el que fue pintada. En esa medida, pinta el pintar o será que como **Hölderlin** ¿“poetiza el poetizar”?



**Ilustración 4:** Grafiti realizado con técnica de “stencil” sobre una señal de tránsito en Bogotá.

El consejo metodológico de Padín implica a nuestro entender, apagar ese ruido de fondo en la percepción, afrontar y validar *esa peculiaridad* de cada texto en sí mismo y encontrar en él posibles altextos. Este descubrimiento será siempre posible, en la medida en que se cumpla en los poemas una de las mayores tendencias de la poesía experimental, como es la de descolocar el centro de producción del poema, haciendo en una u otra medida partícipe activo al tradicional “lector”, sin cuya colaboración decidida, o acaso pueda decirse, sin cuya complicidad, el poema no será posible en cuanto a experiencia.

Lo que buscamos en nuestro estudio es precisamente *esa peculiaridad* y también esa búsqueda del *decir auténtico*. Creemos que juntas, peculiaridad y búsqueda del decir auténtico, son la fuente de la alterpoesía y la base de nuestro criterio de selección, lo que hará que un poema sea incluido en calidad de “muestra” dentro de la “matriz alterpoética” que será nuestro instrumento...



**Ilustración 5:** Carátula del libro fruto de la tesis doctoral de Rafael de Cózar, un gran insumo de nuestro estudio.

Pero no deseamos cerrar este capítulo sin ofrecer a los lectores, acaso picados por curiosidad, un conjunto de escenas que nos muestren la continuidad de las *formas extravagantes* en poesía desde el siglo IV A.C. hasta la poesía experimental vigente hoy. Dicho recorrido será por fuerza muy raudo. Para efectos de su profundización, remitimos encarecidamente al mencionado libro *Poesía e imagen*, tesis doctoral del poeta **Rafael de Cózar**, que es la fuente fundamental de este fragmento del estudio y que puede conseguirse fácilmente en la web<sup>2</sup>. En nuestro caso, el propuesto periplo debemos tomarlo en su justa medida como un ejercicio de contextualización.

### “La rara poesía”

La cámara enfoca desde arriba a Grecia, baja hacia una población cualquiera, entra por la ventana de una biblioteca, adentro unas manos sostienen un antiguo pergamino. La cámara hace zoom sobre la imagen que aparece, es un poema en forma de huevo. La voz dice: “Este

<sup>2</sup> Aunque no se encuentran muchas de las imágenes del ejemplar impreso, el texto verbal se encuentra completo dando clic sobre la imagen de la portada en: [http://boek861.com/lib\\_cozar/portada.htm](http://boek861.com/lib_cozar/portada.htm)

poema en forma de huevo, atribuido a **Simias de Rodas**, está fechado en el siglo IV a.C. La historia de la rara poesía es más antigua de lo que creemos...”

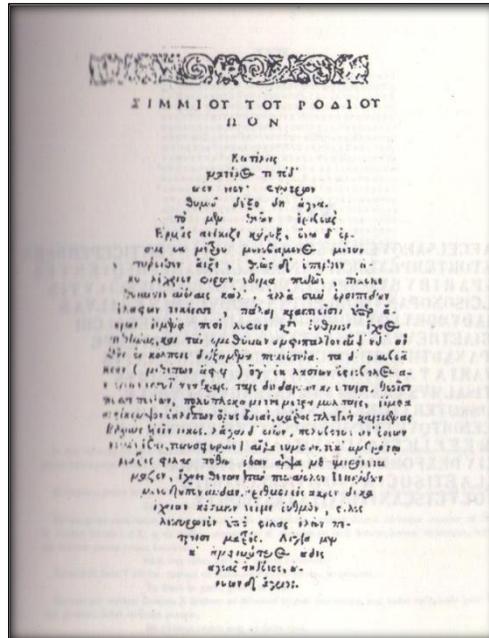


Ilustración 6: El huevo de Simas (De Cózar, 1991, pág. 467).

Estos poemas hacen parte de un conjunto de poemas similares, que figuran como los “Tecnopagenia”, y aparecen en el libro 15 de la *Antología griega*.

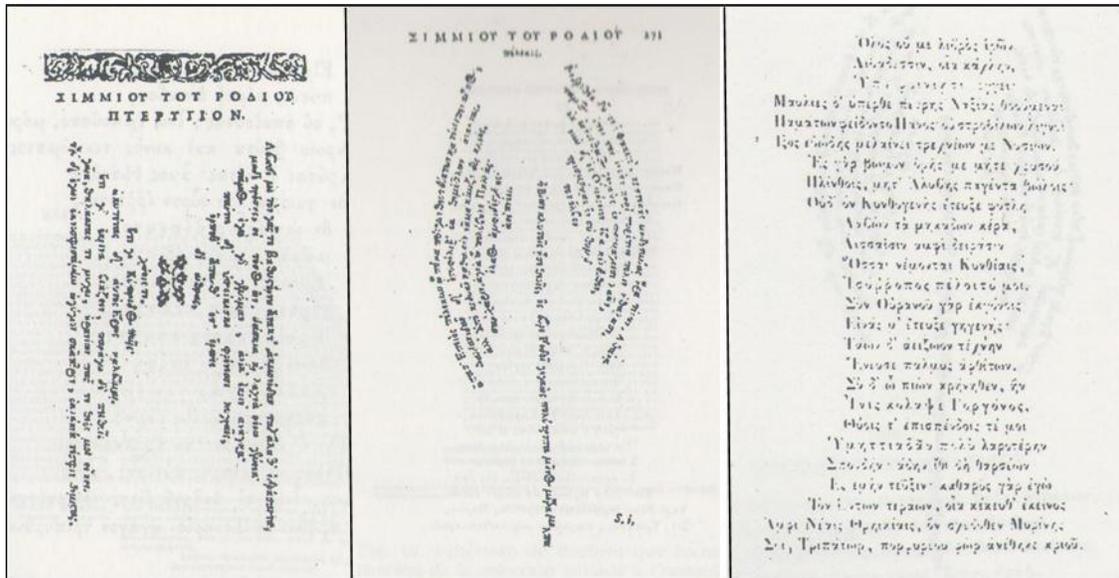


Ilustración 7: Tres ejemplos de visualismo antiguo: *Alas de Simias*, *Hacha del mismo* y *El altar de las musas de Dosiadas*. (De Cózar, 1991, págs. 467,468)

Entre ellos hay alas, hachas, altares, copas, huevos, seringas y otras figuras constituidas de misteriosas palabras, asociadas siempre a cultos religiosos de la época. Es interesante notar que la corta vista de la mayoría en nuestra modernidad, ubica por lo general a **Apollinaire** como “inventor” de la técnica llamada *caligrama*. Al observar estas imágenes percibimos que: **Simias, Licofrón, Sotades, Aratus, Teocrito y Dosiadas** son, hasta donde alcanza la certeza, los ancestros griegos fundantes de la tradición no sólo de los caligramas, sino de muchas otras técnicas poéticas como el anagrama, el laberinto, el acróstico, el enigma, a las que acudirá una y otra vez la literatura, a lo largo de los milenios siguientes.

Posiblemente no sean ellos los verdaderos “inventores” de dichas técnicas, pero carecemos de conocimientos sobre sus influencias precedentes. **Apollinaire**, conoció los Tecnopagenia griegos, y replanteó la técnica, liberada ya de su adscripción religiosa original, fue el bautista moderno de la antigua práctica, y un practicante minucioso y dedicado de la misma, unificando dibujo y escritura con gran genio creativo.

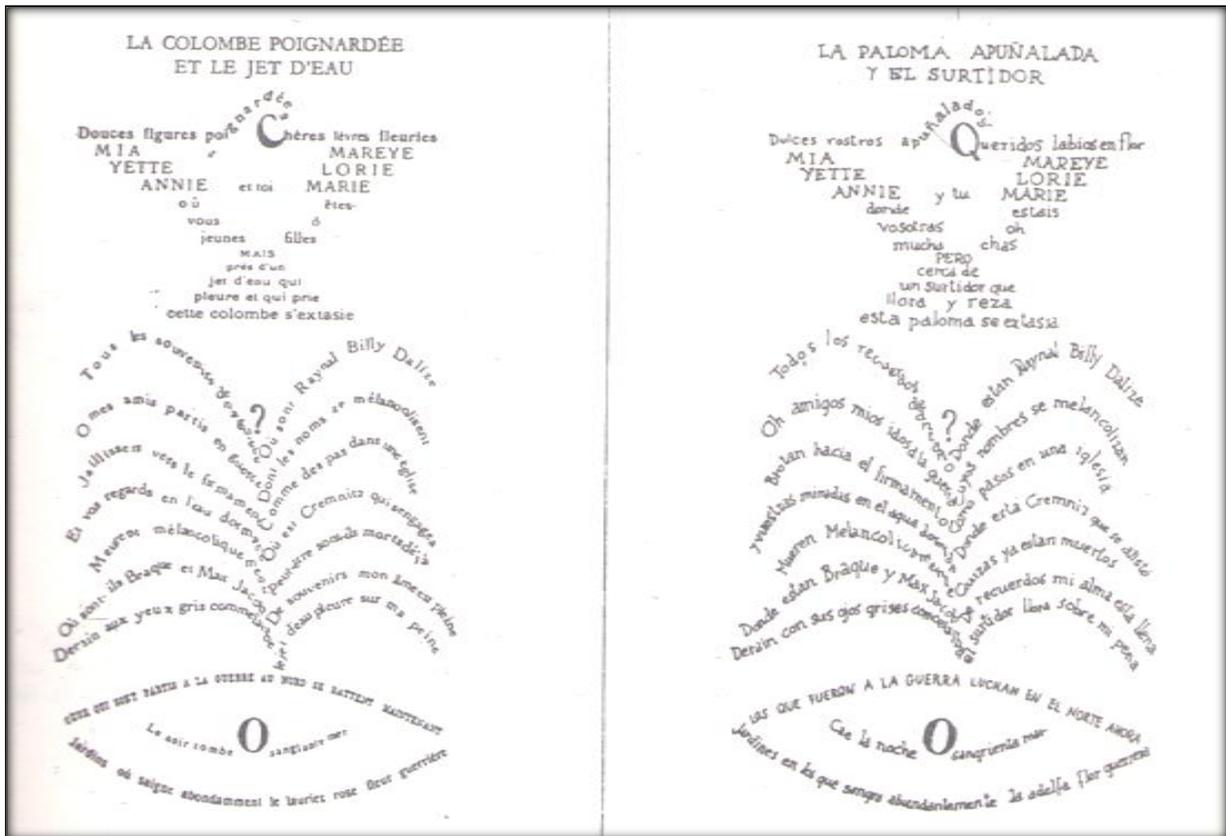
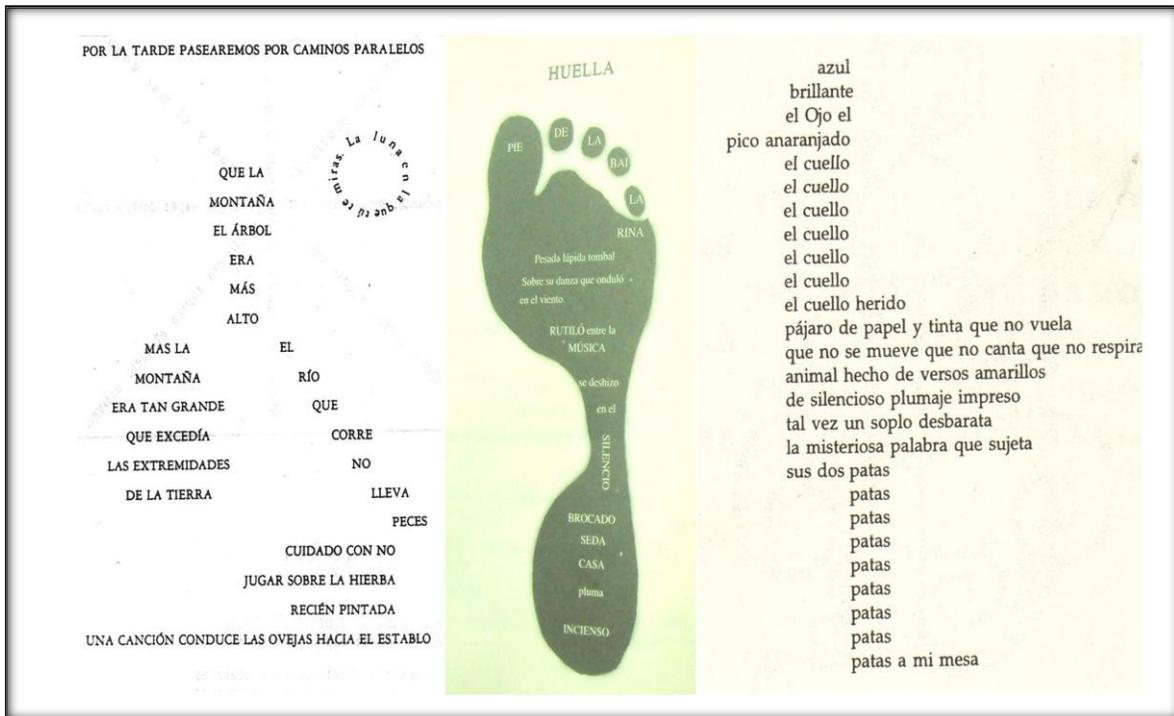


Ilustración 8: Caligrama de Apollinaire en la edición bilingüe de Ingancio Velazquez. (De Cózar, 1991, pág. 535)



**Ilustración 9: tres caligramas de autores americanos: Huidobro “Caminos paralelos”<sup>3</sup>, José Juan Tablada “Huella” (Tablada, 2006, pág. 246) y Jorge Eduardo Eielson “Pájaro”<sup>4</sup>.**

Existe una línea oculta de continuidad entre los autores antiguos y la presente experimentación vanguardista. Línea que la fragmentada mirada contemporánea tiende a ignorar, o que le es difícil de percibir por su propia urgencia impregnada de fugacidad. Son antiguas las formas extravagantes, el *acróstico* por ejemplo, se usa desde hace milenios por ser fórmula poética y nemotécnica por naturaleza. El *acróstico* alfabético, permitía por el orden invariable de las letras iniciales a, b, c, d, e... memorizar obras literarias de considerable extensión.

Esquemáticamente podemos decir que existen tres tipos básicos de *acróstico*: el más conocido es aquel en el cual existe un texto vertical cuyas letras sirven de punto de partida a un conjunto de versos horizontales, la letra inicial del primer verso horizontal es al mismo tiempo la primera letra del texto vertical. Menos frecuente y conocido es el *acróstico telésico*,

<sup>3</sup> Imagen tomada del blog: <http://efectoalquimia.blogspot.com/2012/08/arte-poetica-de-vicente-huidobro.html> (fecha de recuperación: 13/12/2010)

<sup>4</sup> Imagen tomada del blog: <http://www.k-minus.com/?p=246> (Fecha de recuperación: 14/12/2010)

en el cual el texto vertical se encuentra ubicado al final de los versos horizontales, la letra final del primer verso es la que nos da la clave de lectura vertical, al articularse con las letras finales de los demás versos. Infrecuente y desconocido es para la mayoría el *acróstico mesóstico*, que se caracteriza por tener una letra en la mitad de cada verso que hace parte del texto vertical. Un poema puede ser *acróstico con letra inicial, mesóstico y telésico* al mismo tiempo, lo que aumenta ostensiblemente la complejidad y dificultad del artificio, que pasaría a denominarse *pentacróstico* o *poema laberinto*.

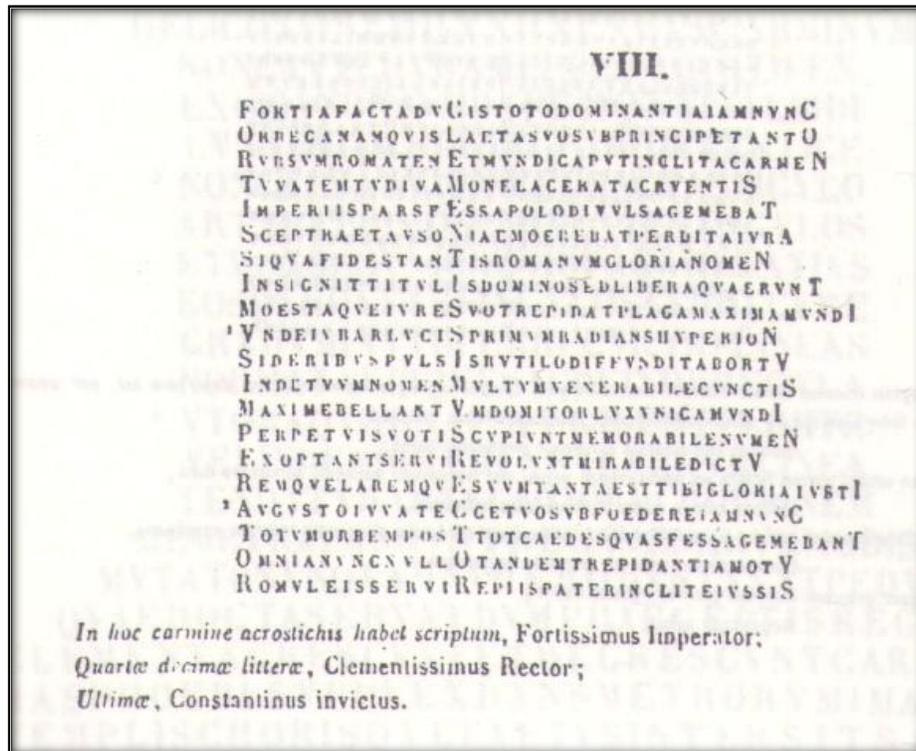


Ilustración 10: Pentacróstico de Porfirio, con tres líneas de lectura vertical: al inicio, al medio y al final. (De Cózar, 1991, pág. 470)

Presentamos a manera de ejemplo un soneto acróstico, que combina como se entiende, dos formas de dificultad y de artificio, el texto fue escrito por la mexicana **Sor Juana Inés de la Cruz**, en elogio a **Martín de Olivas**, bachiller de quien la poeta aprendería el latín. El texto, fue publicado en 1692. (de la Cruz, s.f.)

### Soneto acróstico a Martín de Olivas

Máquinas primas de su ingenio  
 A Arquímedes, artífice famoso,  
 Raro nombre dieron de ingenioso;  
 ¡Tanto el afán y tanto el arte pudo!

Invención rara, que en el mármol rudo  
 No si arte grabó maravilloso,  
 De su mano su nombre prodigioso,  
 Entretejido en flores el escudo.

¡Oh! Así permita el cielo que se entregue  
 Lince tal mi atención en imitarte,  
 I en el mar de la ciencia así se anegue

Vajel, que -al discurrir por alcanzarte-  
 Alcance que el que a ver la hechura llegue,  
 Sepa tu nombre del primor del arte.

Llamamos *anagrama* a la transposición caprichosa o en clave de las letras de una palabra, nombre o expresión. A lo largo de la historia el *anagrama* ha servido para ocultar u oscurecer dichos nombres y palabras claves o altamente reveladoras dentro de un escrito religioso, político o cuyo conocimiento implicara algún tipo de riesgo. Con ese procedimiento se buscó impedir que el conocimiento sagrado fuese profanado o que fuesen castigados los nombrados en los textos. Por esta razón se encuentra muy vinculado con la existencia de sectas esotéricas, especialmente se asocia con los cabalistas y los alquimistas de la antigüedad.

**De Cózar** recoge, entre otros, un ejemplo de anagrama ideado por **Licofron de Calcis**, este “el autor más oscuro de los que representan la poesía alejandrina durante los primeros Ptolomeos (prin. s. III a.C.)...suele atribuírsele el papel de iniciador del culto a la palabra y la oscuridad, los laberintos y combinaciones difíciles. Los más antiguos anagramas son también obra suya, como los que hizo de **Ptolemaios** (“*apo melitos*”) y de **Arsinoe** (“*ion eras*” violeta de Juno)”. La negrilla es nuestra. (De Cózar, 1991, pág. 114)

El *enigma* es una forma literaria que estimula el despertar de la intuición sin la cual es irresoluble, por eso se relaciona con la adivinación, la magia, el tarot y los oráculos.

Actualmente las adivinanzas y los acertijos son sus descendientes: “De Nebrija y su *Gramática Castellana* nos interesan algunos [sic] figuras y sus definiciones. Nos dice así del enigma: “Cuando dezimos alguna setencia escura por escura semejança de cosas, como el que dixo: La madre puede nacer de la hija iadefunta”” (De Cózar, 1991, pág. 227).

El *monograma*, abuelo de los actuales logos o imágenes corporativas de las empresas, consistió desde la antigüedad en la síntesis visual de un nombre, incluyendo en él no sólo palabras, sino también signos y símbolos, que enriquecían sus posibilidades expresivas; dicha técnica derivó con el tiempo en la elaboración de escudos, inscripciones, sellos y divisas. Es conocido entre nosotros el monograma que sintetiza el nombre de **José Asunción Silva**<sup>5</sup>, en cuyas líneas la paciencia puede encontrar no sólo un ancla y una “ese” en forma de enredadera, sino también todas las letras del nombre del poeta:

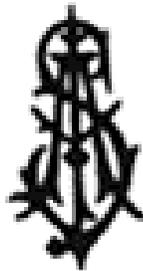


Ilustración 11: Monograma de José Asunción Silva.

Los *poemas laberínticos*, abuelos de los actuales crucigramas, eran entrecruzamientos de palabras y de sentidos, muchas veces partiendo desde una imagen como centro, otras veces surgiendo desde un *acróstico complejo* o *pentacróstico*. Como ejemplo de poema laberinto citaremos el emblemático “cuadrado Sator” que es un laberinto de 25 letras, que puede leerse con invariable resultado en cuatro sentidos<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> La imagen fue tomada de una convocatoria de la Casa de poesía Silva, publicada en: <http://www.casadepoesiasilva.com/index.htm>

<sup>6</sup> Clave de lectura del cuadrado Sator: Sator=Dios, tenet=gobernar, rotas=criado, opera=obra, arepo=trabajo, arado.El cuadrado aparece en muchos libros sobre el tema, pero la clave de lectura fue tomada de *Métrica, verso libre y poesía experimental*. (Lopez Lemus, 2008)



Ilustración 12: El famoso Cuadrado Sator. (De Cózar, 1991, págs. 82, 91)

Desde la remota antigüedad, ha sido frecuente el *lipograma*, o texto al que se le omiten ciertas letras con el fin de velar su significado, o de acentuar la dificultad, así como de permitir una participación mayor del receptor, que debía encontrar la clave de lectura que le abriese la posibilidad de interpretar el texto. **Laso de Grecia** (siglo VI a.C) es considerado el más antiguo creador de lipogramas. Como ejemplo ya mítico de este tipo de artificio en el siglo XX, podemos mencionar una novela escrita en Francia por uno de los miembros del Taller de literatura potencial *Oulipo*, su título es *La disparition* de **Georges Perec**, y su truco consiste en hacer faltar en toda ella la letra “e” que es la más usada del francés, cinco traductores la han volcado al español bajo el título de *El secuestro* novela que prescinde enteramente de la letra “a”, la más usada de nuestra lengua.

Se acusa algunas veces a **Jorge Luis Borges** de haber incluido en sus obras de manera velada, innumerables fragmentos de textos antiguos, sobre los cuales el escritor gozaba de solvente erudición. Si esta técnica fuese inventada por **Borges**, se le abonaría su originalidad, pero se trata de una práctica frecuente a lo largo de la historia literaria, y su nombre es el *centón*. Texto constituido (a veces en su totalidad) de otros textos reconocidos dentro de una tradición determinada, con el fin de parodiarla, o bien de poseerla, o quizá de difundirla y ampliar su ámbito de influencia. En la actualidad los textos religiosos, saturados de citas bíblicas, son los pálidos descendientes del centón antiguo, mucho más exigente en términos técnicos, cuanto menor era la porción incluida por el artífice y mayor la cohesión y coherencia del texto logrado.

Las *siglas* y las *abreviaturas*, también hacen su aparición desde la antigüedad como formas de escritura encriptada, **Cicerón** y **Virgilio** las usaron e incluso llegaron a prohibirse por Justiniano, emperador de Roma, para evitar sus abusos. Actualmente somos testigos de su

resurgimiento, esta vez a cuenta de la “cultura corporativa”, donde cada multinacional (y a imitación de estas las demás organizaciones) encripta sus códigos de funcionamiento y exige a sus obreros el conocimiento de una serie de claves, siglas y abreviaturas que le permiten ser funcional en el contexto informativo en el cual se mueven.

Los versos *anaclicicos* o *retrógados* de la antigüedad, eran expresiones escritas que podían leerse de igual modo al derecho y al revés, este concepto coincide con el de la palabra o la expresión palíndroma, que ha hecho parte activa de las extravagancias literarias y lúdicas que perviven en nuestro tiempo. Abundan ejemplos de este artificio conservados en la memoria de la gente, uno de ellos es: “la ruta natural”.

Fueron y son frecuentes como veremos, las formas que los antiguos llamaron *ecos*, o versos *encadenados*, en los que se reincidía “cacofónicamente” dirían los correctores de estilo, en una sílaba o expresión, sin que se tratase de una rima convencional, pues la dicha sílaba podía ser el inicio de muchas palabras del poema. Similar a este, es el artificio de los versos *serpentinicos*, en los que la primera parte o hemistiquio del primer verso se repite en la segunda parte o hemistiquio del segundo, pudiendo continuar largamente con el truco que produce configuraciones de oscilante sonoridad.

Es frecuente aún hoy el uso de la rima, sin embargo es menos frecuente el artificio que los antiguos llamaron verso *leonino*, que consiste en ubicar el punto de apoyo de la rima no al final del verso, sino en otro lugar del mismo, por lo que se conoce también como *rima interna*.

El *poema polilingüe*, es un escrito en el cual se intercalan varias lenguas, pudiendo cambiar esta de un verso al siguiente, o de más variadas y complejas maneras, como un intento de mostrar la erudición o bien, de aproximarse a tradiciones distintas. En muchos casos autores que escribían en sus lenguas nativas, siendo hijos de naciones dominadas, incluían en sus textos versos en la lengua del dominador, para apropiarse culturalmente de aquella tradición, como pasa entre nosotros actualmente con la omnipresencia del inglés.

La *polimetría* era la tendencia a conformar el poema con una variedad interna de metros, también se le llamó *heterometría*, pues es la comunión de medidas heterogéneas de versos dentro de un mismo poema, tal es el ancestro del versolibrismo.

Todas estas operaciones que pueden parecer caprichosísimas a nuestro entender actual, no lo eran para sus artífices, si tenemos en cuenta el común origen de estas prácticas en la vital necesidad de difusión y conservación del esoterismo, el ocultismo, la cábala, las doctrinas y

filosofías herméticas, gnósticas, mágicas y alquímicas, así como de las religiones en pugna o perseguidas por el sistema. La noción antigua de la letra como deidad, como clave de acceso a las esencias, operaba aquí con todo el vigor del que es capaz de revestir la mente humana a los más arcanos símbolos que constituyen las bases de la cultura.

La fuerte tendencia hacia lo visual en la expresión poética no tiene un origen único, simplificables por ejemplo a la cultura griega. Es verdad que las formas del visualismo en poesía son “clásicas”, pasan de los “Tecnopagenia” griegos a los “Carmina figurata” romanos, cruzan la edad media, pero también llegan a occidente procediendo desde diferentes culturas como la judaica que aportó entre otras, las prácticas la de las mutaciones cabalísticas, la islámica que aportó algunos de los caligramas más ricos y complejos, la china y japonesa que influenciaron a occidente con sus ideogramas, indubitables ancestros de la poesía concreta.



**Ilustración 13: Ilustración 9: Caligramas de diversas culturas. Izquierda: caligrama cúfico de origen árabe que contiene los nombres de Allah y Muhammd. (De Cózar, 1991, pág. 497) Centro un poema de Tablada que demuestra la influencia del ideograma (De Cózar, 1991, pág. 541). Derecha: caligrama de una biblia hebrea del siglo XIV (De Cózar, 1991, pág. 510).**

Este recuento veloz estará logrando su cometido, en la medida en que percibimos la antigüedad y complejidad de un fenómeno que desde occidente podríamos llamar el fenómeno de las formas extravagantes en poesía y literatura, y nos damos cuenta de que no ha sido privativo de nuestra fragmentada cultura occidental, y que más bien se ha visto nutrido por inúmeros procesos de intercambio cultural con otras naciones y culturas más holísticas, hasta constituirse para nosotros en una tradición de orígenes inabarcables, pues sus raíces por antiguos cauces de hibridación, penetran en lo fantástico.

Una vez establecido el cristianismo como religión dominante y del estado, todas estas formas raras de poesía no desaparecen, pero empiezan a ser *usadas* con un sentido distinto al que tuvieron cuando estaban en manos de grupos proscritos y/o minoritarios que ejercían a través de ellas cierta resistencia. El nuevo orden signado por la alianza entre religión y estado, le dio un nuevo uso a las formas difíciles de poesía, y este era el de catequizar a través de ellas, convirtiéndose en parte de las fuerzas evangelizadoras de la iglesia que se denominó *universal*. Este recuerdo entra en franca resonancia con lo que ahora pasa, cuando testificamos el *uso y abuso* de estas y otras formas de expresión a manos de las fuerzas evangelizadoras de la publicidad, convirtiendo a la poesía experimental, en cuanto a repertorio de meras formas exóticas, en arma del arsenal expresivo de la religión monoteísta del mercado.

En el capítulo tres de la segunda parte de la tesis de **de Cózar**, ubicado temporalmente en la Edad Media, explica que algunos tratadistas de dicha época, hablaron de estas formas extrañas como *vicios del estilo*, y paradójicamente, fue en muchos de esos textos aleccionantes, en dónde los estudiosos han podido encontrar ejemplo de las rarezas. Los tratadistas en su desprecio generaron términos igualmente extraños para mencionarlas, por ejemplo: *macrología*, que consiste en la acumulación de largas razones innecesarias; *tautología*, que se manifiesta como repetición caprichosa de una misma palabra; *anfíblogía*, que se traduce en la sistemática ambigüedad del verso lo que lleva al lector a la duda; *cacosinteton*, entendida como mala composición y desorden en las palabras; *etymología*, donde las palabras de un verso derivan de las del verso anterior causando una transformación gradual del significado.

**De Cózar** encuentra interesante para su estudio sobre la interrelación entre poesía e imagen, hacer notar que en las biblias y libros de cánticos medievales, eran de gran importancia la caligrafía del escriba así como la iluminación o ilustración de los bordes de la página, lo cual adviene en el surgimiento de una nueva noción artística y en cierto sentido plástica del objeto llamado libro, emparentada de cerca con la pintura y remotamente con lo que hoy suele llamarse el libro de artista.

Las vinculaciones de la poesía y la música no han sido menos frecuentes, hecho que se demuestra según el autor, en la presencia de preceptivas sobre poesía en tratados musicales y de teorías musicales en las preceptivas poéticas, hasta el renacimiento.

Así mismo la arquitectura se integra de cierta forma a la literatura, a través del uso de *talismanes literarios*, rarezas e incluso laberintos de palabras, que pueden encontrarse a lo largo de Europa instalados en diversas superficies de templos, palacios y abadías, con el fin de proteger los lugares o indicar la devoción a benefactores divinos y humanos. A manera de ejemplo de *talismán literario*, citaremos el famoso triángulo del *Abracadabra*, usado durante la edad media para alejar a los malos espíritus de los laboratorios de los alquimistas, quiera la providencia que este talismán los aleje también de nuestro experimento:

ABRACADABRA  
 ABRACADABR  
 ABRACADAB  
 ABRACADA  
 ABRACAD  
 ABRACA  
 ABRAC  
 ABRA  
 ABR  
 AB  
 A

**Ilustración 14: Antiguo talismán literario del abra cadabra. (De Cózar, 1991, pág. 80)**

Poca transformación sufrieron a lo largo de milenios estas raras artes poéticas. Sería en la alta edad media cuando aparecería un tipo de poema jeroglífico en Picardía, Francia, llamado *rebús*, el mismo consistía en una combinación de “palabras, sílabas, letras o imágenes” (De Cózar, 1991, pág. 240) para expresar un sentido nuevo e ingenioso que no se podía expresar tan fácilmente solo con palabras.

Como una derivación de este modo, apareció la llamada *insignia*, que nos recuerda aquel diseño que El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, quería hacer imprimir en su escudo. Se trata de una imagen sencilla, acompañada de un breve texto, de tal forma que no pueden significar nada o casi nada la una sin el otro.

EMBLEMAS  
*Ciuium beneficia erga tyrannum frustra.*  
 Mal premia el que es tyrano el beneficio.



Ilustración 15: Ejemplo de una “Emblema Moralizada” de Hernandez de Soto (Soto, 2013).

El *poema macarrónico* tiene por característica esencial la combinación disparatada de elementos, son discursos de tipo burlesco, con cadencia, pero sin lógica, ni orden ni concierto. Este tipo de poema reaparece cada cierto tiempo sobre la faz del mundo como una rebeldía contra el imperioso dominio de la razón, ejemplo de estos modos de poesía en el siglo XX, serían entre otros el *cadáver exquisito* surrealista, y los métodos para crear poemas aleatorios de los *dadaístas*, uno de ellos que aún se recuerda y se practica, consiste en recortar las palabras de un artículo periodístico, meterlas en una bolsa, sacarlas en el orden que dicte el azar y ubicarlas una después de la otra.

Las formas difíciles en poesía han ocupado por regla general un lugar de desprestigio en las antologías, tratados y la literatura crítica a lo largo de la historia. Pero toda regla tiene su excepción, en los siglos XVI y XVII con el surgimiento y apogeo del barroco, estos experimentos hasta entonces excepcionales se convierten en la tendencia dominante: “La heterodoxia que nuestras formas representan pasaría en cierto modo a ser norma estética”. (De Cózar, 1991, pág. 252) Durante esta época renace el interés por el jeroglífico egipcio, toman nuevo auge las ideas de un arte que fuera capaz de expresar la infinita complejidad de la vida. En este empeño la oscuridad, entendida como evasión de una claridad expresiva diáfana y sencilla, y la dificultad, manifestada en un alto grado de auto-exigencia técnica, son grandes valores que definen la estética barroca.

Para lograr esta programática complejidad, o mejor, para permitir que se exprese, el barroco hace suya también la bandera de integración de las artes. Actitud que se manifiesta no sólo en las formas difíciles de literatura que se cultivaron como el *jeroglífico*, la *empresa*, el *emblema* o el *caligrama*, sino también a través de medios de expresión concomitantes, como “la tipografía, el grabado y la ilustración del libro como elementos decorativos: láminas, frontispicios, orlas, viñetas y letras iniciales”. (De Cózar, 1991, pág. 255) Además de eso se desarrolló el género literario de la *novela*, que “pasa a ser síntesis de narración, canción, diálogo y el teatro” (pág. 255); y el *auto sacramental* que logra una integración entre el arte y elementos ajenos a este, como la historia y la biblia, teatro religioso, música, baile, ornato de calles y desfiles.

La correlación en torno a círculos humanistas de escritores y pintores, permite el surgimiento paulatino de una *literatura pictórica*, así como de una *pintura literaria*, que aunque no termina por confundir las dos artes, si las nutre mutuamente con elementos renovadores. También se integran allí los escultores y con pleno derecho, pues como recuerda **de Cózar**, “escritor”, “pintor” y “escultor”, son palabras que comparten una misma raíz etimológica venida del griego: “grafeiu”: escrito: raíz que se puede traducir como escribir, esculpir o pintar. Cabe añadir que en la opinión de **Aristóteles**: “la pintura, la escultura, la música y la danza son también formas poéticas, como la tragedia y la épica” (Paz O. , El arco y la lira, 1994, pág. 18).

Se cultivan en esta época “nuevos” enrarecimientos del poema, como el *soneto retrógrado*, que puede leerse de abajo arriba y algunas veces de derecha a izquierda; y las composiciones con *versos truncos*, o incluso poemas con palabras incompletas, no sólo al final de la línea, sino vocablos mutilados según cierta regla autoimpuesta por el poeta (como truncar sólo los nombres o los verbos, etcétera). Nos gustaría citar aquí dos ejemplos de estos artificios, un poema con versos truncos de **Cervantes** y un soneto retrógrado, en este caso “cremallera” de **Julio Cortázar** que puede leerse de abajo arriba. La comunión de estos dos textos es deliberada y la proponemos con el fin de mostrar una vez más la pervivencia de estas formas literarias y su actual vigencia. A continuación , catorce líneas del texto con versos trucos de Cervantes, que aparece en el prólogo de don Quijote, intitulado *Al libro de don Quijote de la Mancha, Uganda la desconocida* (De Cervantes, 2005):

No te metas en dibu-,  
 Ni en saber vidas aje-,  
 Que en lo que no va ni vie-  
 Pasar de largo es cordu-,  
 Que suelen en caperu-  
 Darles a los que grace-;  
 Más tu quémate las ce-  
 Sólo en cobrar buena fa-,  
 Que el que imprime neceda-  
 Dalas a censo perpe-.  
 Advierte que es desati-,  
 Siendo de vidrio el teja-,  
 Tomar piedras en las ma-  
 Para tirar al veci-...

**Ilustración 16: Fragmento del poema cervantino con versos truncos**

Y el *Zipper Sonet* de **Julio Cortázar**, publicado en el libro *Un tal Lucas*, como ejemplo de *soneto retrógrado* (Cortázar, 2000, pág. 314)

De arriba abajo o bien de abajo arriba  
 este camino lleva hacia sí mismo  
 simulacro de cima ante el abismo  
 árbol que se levanta o se derriba.

Quien en la alterna imagen lo conciba  
 será el poeta de este paroxismo  
 en un amanecer de cataclismo  
 naufrago que a la arena al fin arriba.

Vanamente eludiendo su reflejo  
 Antagonista de la simetría  
 Para llegar hasta el dorado gajo  
 Visionario amarrándose a un espejo  
 Obstinado hacedor de la poesía  
 De abajo arriba o bien de arriba abajo.

**Ilustración 17: Ejemplo de soneto retrógrado, por Julio Cortázar.**

La línea de la rara poesía a través de la historia, se oculta en el siglo XVIII bajo la visión reduccionista del racionalismo. Según escribe **Albert Béguin**, en su libro *El alma romántica y el sueño*:

El hombre del siglo XVIII, convencido como estaba de que el mundo exterior es el mundo real y de que nuestros sentidos nos ofrecen su copia exacta, no experimentaba otra necesidad que la de saber el funcionamiento de nuestros órganos de conocimiento, ni otra esperanza que la de perfeccionar estos órganos hasta el infinito, para adquirir un poder más y más extenso sobre el “dato”... Y, puesto que el intelecto es el amo, el universo se concibe, con toda naturalidad, según las leyes del intelecto: es algo medible, infinitamente analizable y fragmentado en compartimientos estancos. (Béguin, 1994, pág. 75)

Una gran incompreensión de las profundidades se apoderó del mundo occidental, que puso a la religión, al mito y a *la poesía* bajo el microscopio de una ciencia psicológica incapaz de percibir la esencia de dichos fenómenos, pero capaz en cambio de clasificarlos, ordenarlos y enumerar sus atributos. A ese procedimiento externo le llamaron conocer, y ese conocimiento les otorgaba tranquilidad frente a todo lo que aún no se podían explicar.

Y es en ese contexto adverso en donde surge la insurrección poética y filosófica del Romanticismo, que le devuelve al mito, la poesía y la religión todo su profundo valor en el proceso de autoconocimiento humano. Los románticos logran en oposición a los racionalistas: “percibir el mundo como una prolongación de sí mismos, y su propio ser como inserto en el flujo de la vida cósmica” (Béguin, 1994, pág. 77) Superan en esto la visión fragmentaria de los racionalistas al percibirlo todo en su contexto universal de relaciones.

Al recuperarse el mito del anima mundi, o de la unidad esencial de toda vida, se recuperó también analógicamente la intención de lograr una *integración vital de las artes entre sí* y aún de las ciencias internas y externas, como elementos que permitirían la manifestación de un ser humano universal. Para los románticos la ciencia no era especializable, pues el conocimiento de un fragmento único del universo no permitía la comprensión del todo. En ese sentido es ejemplar la amplísima erudición de un hombre como **Goethe** no sólo en materias literarias y filosóficas, sino en otras como la botánica, la geología, la óptica, la física, la alquimia y la magia, erudición que da testimonio de ese espíritu de reintegración que recorre el romanticismo y las tendencias afines.

En torno al arte es significativo lo que nos dice la tesis de **de Cózar**: “Entre los primeros intentos modernos de lograr la síntesis artística, tal vez podría considerarse al romanticismo alemán y el espectáculo operístico de **Wagner** como destacado ejemplo, la integración de la

luz, el color, el movimiento, la música o la palabra en un ámbito total” (De Cózar, 1991, pág. 15).

Más acá de meros experimentos con la forma, cuando hablamos del Romanticismo como insurrección estamos tocando el nervio vital de las vanguardias, la esencia oculta de las mismas, ante la cual ellas han de revelarse y regresar. La línea de continuidad entre ambas polaridades de esa misma actitud: Romanticismo y vanguardias, ha producido reflexiones, como las que hemos citado en **Octavio Paz**, por su parte, **de Cózar** plantea un grafo sintético e interesante:

El verso libre es ya un logro modernista, consecuencia lógica del proceso de liberación que arranca, si se quiere, del Romanticismo. A partir de él se inicia la ruptura del lenguaje, el neologismo radical **hasta la invención de un nuevo lenguaje** [la negrilla es nuestra], de nuevas palabras, de juegos fónicos, jitanjáforas, pero dispuestos en línea. El paso a la tercera etapa, “cuadros de palabras en libertad”, supone la concepción espacial del poema al modo de los textos dadaístas o de la actual poesía visual. (De Cózar, 1991, pág. 390)

Invitamos a los lectores de este raudo recuento, a notar que dentro de la noción de poeta romántico, se encuentra esta capacidad no sólo de asumir el lenguaje como tradición ya instaurada, sino muy especialmente la capacidad de inventarlo, según lo esclarece el estudio acerca de los románticos: “Pero es que todos ellos en diversos grados eran poetas, es decir, hombres que poseen su propia lengua y que pueden crear la expresión que necesitan; inventaron, precisamente ese lenguaje...” (Béguin, 1994, pág. 34).

Los románticos le devolvieron a lo mítico su fuerza vivificante y al símbolo su capacidad de producir revelaciones. Sin el influjo del Romanticismo las tendencias avanzadas, aunque se opusieran en algunos puntos a la actitud romántica, no hubieran sido posibles, y no hubieran visto la luz obras como las de **Baudelaire**, **Rimbaud**, **Lautreamont** y **De Nerval**, ni tampoco la obra de **Mallarmé**, quien un año antes de su muerte termina *Un golpe de dados jamás abolirá el azar*, libro con la que se inaugura la literatura de vanguardia.

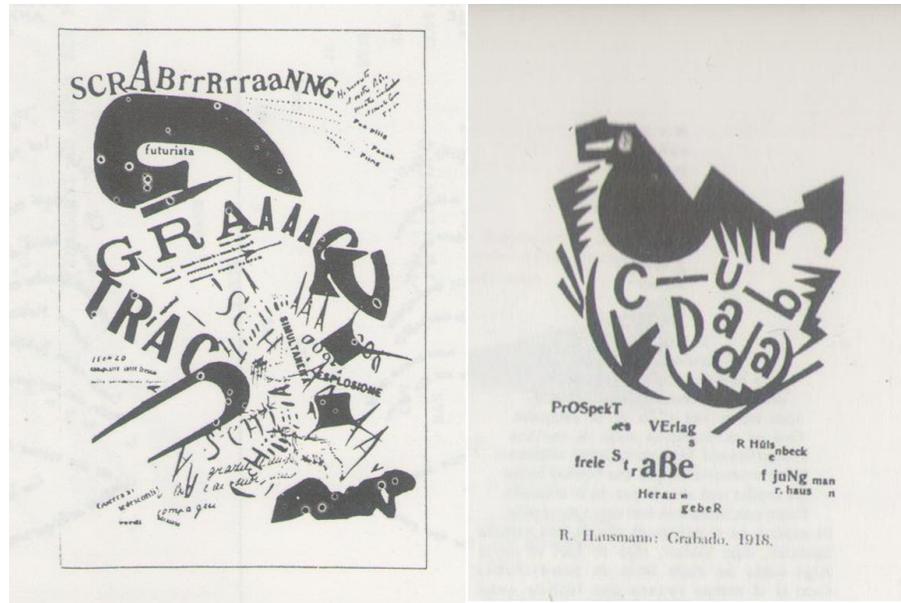
Con el Simbolismo y el Modernismo la creación artística vuelve a centrarse en un lenguaje cerrado a los no iniciados, al modo de un nuevo conocimiento hermético... En él destaca Stéphane Mallarmé como uno de los principales promotores del hermetismo, defensor de la magia de la palabra, del sentido oculto de la poesía. Mallarmé es así el iniciador de la

experimentación con el lenguaje, punto de partida en la transgresión que surge, como ocurre con frecuencia, desde una posición de reacción ante los modelos que le preceden: el filosofismo romántico o el descriptivismo realista y naturalista. (De Cózar, 1991, pág. 377).

La propuesta de **Mallarmé** re inicia la liberación de la poesía de las redes de lógica racional y de la linealidad. La diagramación salpicada de *Un golpe de dados...* hace que los sentidos del texto se sobrepongan unos a otros y se entrecrucen. El espacio en blanco debe ser leído, así como la tipografía y la disposición de las palabras. El papel del lector es mucho más activo, pues el texto implica la toma de decisiones, tanto en el acto físico de la lectura como en el acto de su interpretación. El autor pierde protagonismo, en la medida en que el texto queda libre a la deriva del azar y una vez publicado vive sin él, pues las fuerzas antagónicas que lo constituyen le otorgan una misteriosa vitalidad muy similar a la humana.

Cubismo, Futurismo y Dadaísmo son las corrientes principales que llevan a término el proceso hacia el montaje libre de las palabras que había insinuado Mallarmé... Aquellos movimientos de vanguardia iniciaron, como veremos, el camino hacia el imperio de las formas en el arte y constituyen el punto de partida, por ello, para la segunda vanguardia, a partir de 1945, época en la que la disolución de la forma lingüística, la fragmentación de la sintaxis, la palabra o la letra, implican que la escritura ha dejado de ser un medio sustitutivo de la expresión oral [y de la memoria referencial] para convertirse en elemento constructivo de su puro valor material, gráfico o fónico. (De Cózar, 1991, pág. 378).

Nos hemos esforzado por hacer de la mano de *Poesía e imagen*, y de otros textos, un recuento muy veloz del recorrido de las formas difíciles en poesía desde la antigüedad precristiana hasta la modernidad. Ha llegado la hora de vislumbrar brevemente los movimientos de vanguardia más referenciados.



**Ilustración 18:** Dos ejemplos de poesía visual en la vanguardia, un cuadro de Palabras en libertad de Marinetti, y un grabado dadaísta de 1918, ambos provienen de (De Cózar, 1991, págs. 536, 537)

En la vanguardia inaugurada como se dijo con *Un golpe de dados...*, nuevamente, como en tiempos del Barroco la excepción estética encarnada en extravagantes formas se convierte en regla... Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo, Creacionismo y Ultraísmo, por mencionar sólo cinco de los “ismos” más representativos de la primera mitad del siglo XX, inician un proceso de exploración de dimensiones humanas y literarias nuevas, a tono con las innovaciones tecnológicas, la aceleración de la vida, la formulación del psicoanálisis, el consumo masivo y también, tristemente, a tono con la primera guerra mundial, que mostró las aplicaciones bélicas de una ciencia hasta entonces reputada como benéfica y humanista, con la consecuente depresión de Europa.

*Futurismo:* **Marinetti** emite el Manifiesto futurista en *Le Figaro* de París el 20 de febrero de 1909. Lo que propone es un movimiento de vanguardia abiertamente violento, feroz, impregnado de odio, de acuerdo con un temperamento que lo llevaría a militar posteriormente en las filas del Fascismo. En el campo estético propuso el concepto de *las palabras en libertad*, eliminó los signos de puntuación y buscó la abolición de la sintaxis y la lógica. Además se le atribuye el haber llevado el caligrama hacia un grado de mayor abstracción, que se expresó en la liberación de la silueta figurativa, que tuvo desde la antigüedad hasta **Apollinaire**.

*Dadá* es una palabra que los fundadores del dadaísmo al parecer sacaron al azar de un diccionario. El Dadaísmo nace en el Cabaret Voltaire de Zurich en 1916. Fundado por **Tristán Tzara** y algunos escritores y artistas refugiados de la primera guerra mundial, se planteó como un movimiento rebelde, anárquico e iconoclasta, que rechazó todos los modelos establecidos y cuestionó no sólo la literatura, sino el arte en general y la sociedad. Las obras maestras Dada, no debían durar más de cinco minutos. Esto hizo que su arte fuera instantáneo, irracional y que incluyera al cuerpo, instaurando la acción simbólica aunque de imposible interpretación racional. El azar, como se sabe, tuvo un lugar importante en su propuesta o en su anti propuesta, llegando a crear procedimientos complejos para la elaboración azarosa de textos o *collages* completamente imposibles desde cualquier otro método creativo. El movimiento tuvo muy buena resonancia en Francia (donde su continuador sería el Surrealismo) y los Estados Unidos. Las obras de **Duchamp**, son consideradas un extremo ícono de la vanguardia plástica. Más que por la obra heterogénea de los dadaístas, ellos son recordados por su actitud tendiente hacia una libre actuación mental. Sobre el aporte de *Dada a la poesía experimental*, de **Cózar** nos dice:

El rasgo tal vez más interesante del Dadaísmo en la relación con la poesía experimental es la negación de la obra como tal, su concepción de la “fabricación” de un objeto y el carácter por tanto de “experimento”. Este es uno de los puntos de partida básicos de la llamada segunda vanguardia: el producto de la creación no puede concebirse como obra artística ya que es un paso en el proceso de experimentación, con lo que se le niega la trascendencia a la obra hecha. Para lo más que sirve es para documentar el último paso en la cadena de experimentaciones y al autor se le llama por ello “operador”. (De Cózar, 1991, pág. 393).

*Surrealismo*, considerado por algunos como la continuación francesa del *Dadaísmo*, surge en Francia en 1924 cuando **Bretón** emite el Manifiesto Surrealista. Según afirma **Germán Espinoza**, en el memorable *Vigencia o caducidad del vanguardismo*, la palabra *Surrealismo* le había sido sugerida a **Bretón** por **Mallarme**, y el movimiento se alimentó tanto de la actitud trasgresora del *Dada*, como de las formulaciones sobre el funcionamiento intrapsíquico hechas en la época por **Sigmund Freud**. (Espinosa, 2002) Además de esto, bueno es que se sepa, el surrealismo se encuentra influenciado por **Allan Kardek**, quien emitiera en 1857 su doctrina del Espiritismo. El aporte mayor del surrealismo en torno al tema que nos ocupa, es el de

haber permitido una mayor expresión de las fuerzas del inconsciente en la literatura (la pintura y el arte en general) a través del famoso método de la *escritura automática*. El movimiento fue disuelto a raíz de la segunda guerra mundial.

*Creacionismo*, iniciado teóricamente en 1913 y promulgados sus principios en 1916 en el ateneo de Buenos Aires por el poeta **Vicente Huidobro**, fue co-fundado luego en París en compañía de **Gerardo Diego** y **Juan Larrea**. El movimiento tuvo buena resonancia en España y Sur América, propendió por la *libertad del poeta para crear universos autónomos* y en cambio no cantar o imitar a las creaciones de la naturaleza. Para **Huidobro** en contraposición a lo que propuso **Aristoteles** con el concepto de *mímesis*, el poema creacionista es un hecho enteramente nuevo, inédito, creado por cierto poeta sin el cual jamás llegaría a existir. La poesía creacionista tendió a la creación de conceptos nuevos, imágenes nuevas, sonoridades nuevas y paisajes nuevos. Es notable el aporte de los creacionistas al visualismo poético.

Encontramos una resonancia entre los postulados de **Huidobro** y la formulación de otro de los movimientos de vanguardia más representativos, influenciando con fuerza renovadora, esta vez el campo de las artes plásticas: *El cubismo*. Movimiento que se inauguró con la obra de **Picasso** “*Las señoritas de avignon*” fue ayudado a fundamentar teóricamente por **Apollinaire**, quien acerca del cubismo dice en sus *Meditaciones estéticas*, según aparece citado por **De Cózar**: “Lo que diferencia al cubismo de la pintura antigua está en que no es un arte de imitación, sino de concepción, el cual tiende a elevarse hasta la creación”. (De Cózar, 1991, pág. 386) Una vez más percibimos en la vanguardia esa simpatía que tiende a entrelazar las artes, y los artistas de la literatura con los pintores, en el aún inconcluso esfuerzo por alcanzar un arte total.

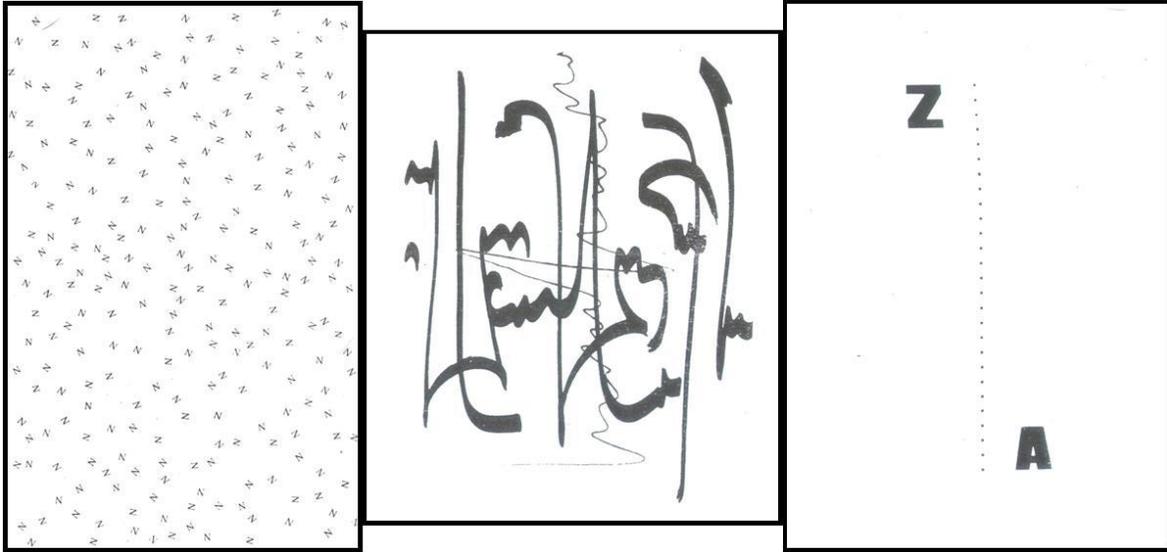
*Ultraismo*, fue un movimiento literario que emitió su manifiesto en Grecia en el año de 1919, liderado por **Guillermo de Torre** y **Rafael Cassinos Assens** con la compañía de **Jorge Luis Borges** y otros escritores tanto europeos como americanos. Como dice **José Antonio Sarmiento** en su libro antológico sobre la poesía visual en España: “Aquí los poetas que no deseaban seguir el modelo modernista y a su figura, **Rubén Darío**, actuaron desde una plataforma común, el *Ultraismo*. Este movimiento se fraguó en las reuniones que mantenían en el Café Colonial un grupo de jóvenes con el conocido hombre de letras y entusiasta defensor de lo nuevo, **Rafael Cassinos Assens**” (Sarmiento, 1990, pág. 9). El *Ultraismo*

intentó realizar una depuración de la poesía, liberándola de toda carga sentimental, narrativa y anecdótica, recuperando el brillo de la metáfora y la imagen. En un aparte afirmaban con una actitud que contrastaba con la violencia de otras tendencias: “Nuestra literatura debe renovarse, debe lograr su ultra” (Sarmiento, 1990, pág. 9). El mayor aporte de esta tendencia a la poesía que motiva nuestro estudio, se centra en haber hecho partícipe de la vanguardia a España y a Argentina, pues las fuerzas renovadoras posteriores se nutrieron de la influencia de sus autores, que no tanto de la del grupo, cuya existencia fue más bien efímera.

Todo este proceso de la rara poesía a lo largo de la prehistoria y la historia, pasando por el mundo griego, latino, medieval y renacentista, cruzando el Romanticismo, el Barroco, el Manierismo y alcanzando la modernidad para manifestarse en la poesía de las vanguardias, confluye en nuestros días bajo la denominación amplia de *poesía experimental*.

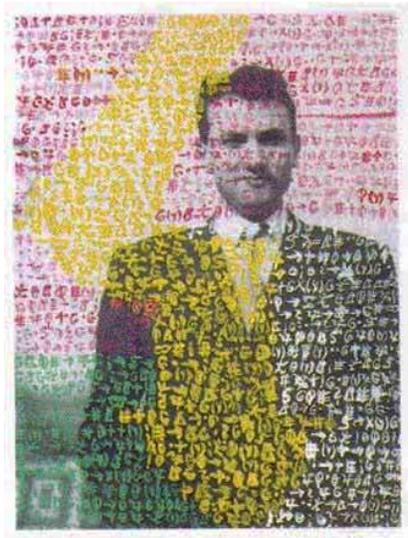
Terminada la primera oleada de vanguardia, las fuerzas de la tradición intentaron barrer el tablado y confinar la experiencia emancipadora entre el polvo de las bibliotecas junto a otras curiosidades de museo. Pero no fue posible para tales fuerzas detener la aparición de una segunda oleada de vanguardia que al decir de **Julio Campal** de manera generosa e incluyente, no representaba una ruptura con la tradición, sino su expansión: “La poesía moderna [se refería a la poesía experimental de la cual era defensor] es el resultado y la lógica consecuencia, de un largo proceso de evolución de la poesía de todos los tiempos” (Sarmiento, 1990, pág. 13).

El telón se reabrió finalizada la orgía sangrienta de la segunda guerra mundial, las visiones beligerantes de las primeras vanguardias habían preanunciado la violenta muerte de 40 millones de personas, la quiebra de Europa y la destrucción del mito de humanista de un mejoramiento moral proporcional al progreso técnico. En agosto del de 1945 Estados Unidos ordenó que fueran lanzadas las bombas atómicas sobre Hiroshima y Nagasaki, acto destructivo que puso punto final a la contienda. Si la física logró la desintegración del átomo, para utilizar la ingente energía de las partículas subatómicas en las bombas nucleares, **Isidore Isou** logró la desintegración de las unidades tradicionales que constituían el discurso, cuando planteo en París los principios del *Letrismo*, según los cuales la verdadera unidad constitutiva del poema no es el verso, ni la palabra, ni la sílaba, sino la letra.



**Ilustración 19:** Izquierda, poema letrista de José Luis Castillejo. Centro, *Caligrama* de Julio Campal. Derecha: *Arte poética*, atribuido a Josep María Junoy, y fechado en 1916, época de las vanguardias iniciales. Ejemplos tomados de *La otra escritura* (Sarmiento, 1990, págs. 95,45 y 38 ).

La influencia letrista en la *poesía fonética* y la *poesía semiótica*, además de las artes plásticas, es notoria en el uso de la *hipergrafía* que consistía en una compleja mezcla expresiones literarias y plásticas cargadas de signos gráficos provenientes de cualquier sistema de códigos, incluyendo códigos inventados; los planteamientos de **Isou**, fueron fundamentales en el desarrollo de discursos poéticos o plásticos basados exclusivamente en las letras mismas, sin correlación directa con palabras o versos. Presentamos a modo de ejemplo un autorretrato de **Isou**, fechado en 1952:



**Ilustración 20:** Autorretrato letrista, tomado de la página web (Sociedad lunar, literatura expandida)

Nos dice el libro *La escritura en libertad*, que siete años después del *Letrismo* comenzó en Brasil el ejercicio práctico de lo que se formularía en el 1955 como la *Poesía concreta*. Y de modo sincrónico en 1953 **Oyvind Falhström** hace público su *Manifiesto por una poesía concreta*, como si fuera poco, ese mismo año **Eugen Gomringer** publicó un libro poético llamado *Constelaciones* y en 1955 escribe *Del verso a la constelación: función y forma de una nueva poesía*, en el cual coincidió con los postulados de los brasileños aunque sin usar el término de “*poesía concreta*”, coincidencia o afinidad que después significó la alianza de los autores y el lanzamiento internacional del movimiento concretista. Según se cita en la introducción del libro *La escritura en libertad*, en un fragmento de su manifiesto *Plano piloto para poesía concreta*, los fundadores del concretismo dicen:

“Poesía concreta: producto de una evolución crítica de las formas, dando por cerrado el ciclo histórico del verso (unidad rítmico formal), la poesía concreta comienza por tomar conciencia del espacio gráfico como agente estructural; espacio cualificado: estructura espacio temporal, en vez de desarrollo netamente temporístico lineal. De ahí la importancia de la idea de ideograma desde su sentido general de sintaxis espacial o visual, hasta su sentido específico de método de componer, basado en la yuxtaposición directo analógica, no discursiva de elementos.” (García Sanchez & Millán, 1975, pág. 26)

Entra pues en escena el *poema concreto*, centrado sobre su propia materialidad, analítico, inventivo, que requiere de su artífice no sólo la pericia con las palabras y los posibles juegos entre ellas, sino conocimientos de geometría, color, del número y muy especialmente de la “arquitectura” del poema, características que debe conocer o leer también el receptor de dicha poesía. Hay en la *poesía concreta* cierta sugestividad visual hipnótica similar a la del *op art*, que la hace atrayente a muy diversos públicos y aparentemente mágica, aunque su sustrato sea precisamente la integración racional de las técnicas del diseño y de las artes. Pero más allá de esto, como dice **Sabas de Suoza** en su ya citada tesis: Esos poetas tenían por objetivo modificar la estructura del poema, sustituir la organización en versos de la sintaxis lógico discursiva, por una sintaxis espacial y visual, y promover la conexión entre las palabras de manera analógica y no lógico discursiva. (Sabas de Souza, 2006, pág. 19) Nota: la traducción es nuestra.

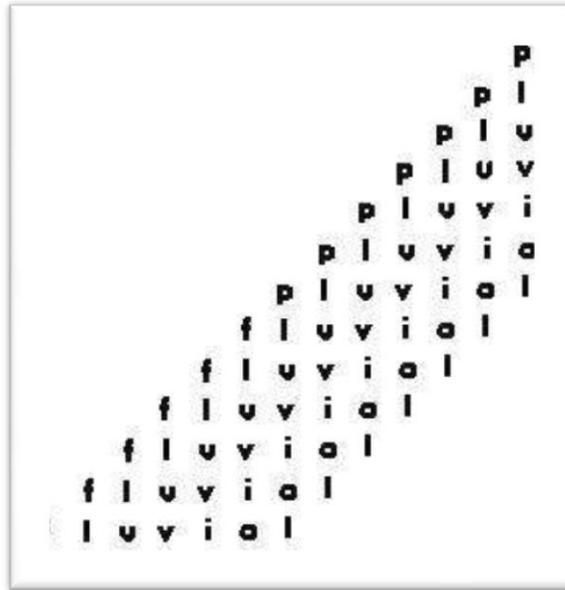


Ilustración 21: Poema concreto de Augusto de Campos. (Padín, A 50 años del nacimiento de la poesía concreta, 2006)

Además del *Letrismo* y *Concretismo* surgió en Estados Unidos el movimiento Fluxus, liderado por **John Cage**, **Allan Kaprow** y otros artistas, quienes se propusieron una vez más la unificación de las artes. Se debe al grupo Fluxus la difusión del *happening* a escala global, aunque este tipo de acciones simbólicas ya habían venido efectuándose bajo otros nombres o sin un nombre específico, en muchos lugares del mundo.

Según informa el libro *Métrica, verso libre y poesía experimental* en la página 224, el poema per formatico puede “ser un guión o plan para su realización, o puede ser una acción premeditada y realizada mediante una instalación”. No hay mucha distancia entre esto y las *acciones concertadas* que propuso **Cage**, o el concepto tan abarcante de happening y/o evento propuesto por **Kaprow**, y aún más, no hay gran diferencia con *la poesía inobjetual* y *poesía de acción* de **Clemente Padín**, o el *acto poético* propuesto por **Alejandro Jodorowski**.

El plegable del *1er Festival de performance Santa Lucía 2010*, realizado en Uruguay, expresa con mucha claridad la cuestión. Incluimos un fragmento a continuación:

Se trata del primer festival de arte de la acción o performances a realizarse en el Interior de la República. El arte de la acción (también llamado Performance en el área anglosajona) es un arte de expresión escénica, es decir, un arte formalmente similar al teatro u otras artes como la danza, la ópera, etc., en las cuales la conjunción de lo espacial y lo temporal es decisiva. La única diferencia entre ambas es que en el teatro el artista (o actor) "representa" a un personaje y, en cambio, en la performance o acción el artista se "presenta". El accionista es el instrumento de su propio arte, sólo que, en este caso, no se puede separar de la obra. La documentación, ya sea escrita, fotográfica o videística, etc., no hace otra cosa que confirmarlo. En tanto el público permanezca en su rol de espectador, la performance continuará siendo una expresión artística; si interactúa con el artista, el evento pudiera transformarse en un ritual en donde existe todo un abanico de opciones que van desde la actitud pasiva (como en el teatro) hasta la máxima participación del público, como sucede en las ceremonias religiosas o en los bailes populares.

**Ilustración 22: Fragmento del plegable mencionado.**

Más allá de delicadísimas distinciones, lo cierto es que se trata de desbordamientos de lo poético hacia el cuerpo, la teatralidad, lo comportamental y el presente, en contraposición a la ausencia que implica la escritura tradicional y objetual, donde se escribe para un hipotético futuro en que alguien más ha de leer un libro y realizar acciones exclusivamente mentales de acuerdo al desenvolvimiento que el libro le propone. Estas formas de poesía instauran el presente como verdadero tiempo creativo y la presencia de sus artífices como instrumento. Como ejemplo de poema de esta índole, queremos citar un texto de **Clemente Padín** que presentamos “incompleto”, pues creemos que sólo es viable que sea consumado por los lectores, no con su sola lectura sino con su acción (Lopez Lemus, 2008, pág. 225):

Este verso debe leerse frente al público  
 Este verso debe leerse de espaldas al público  
 Este verso debe leerse caminando  
 Este verso debe recitarse  
 Este verso debe leerse boca arriba  
 Este verso debe leerse gritando  
 Es-te-ver-so- de-be-si-la-bear-se  
 Este verso debe repetirse

Se conoce por *poesía semiótica* a una tendencia experimental que tiende a liberar los poemas de frases, palabras, letras y signos lingüísticos, estableciendo procesos comunicativos a través de otros sistemas de significación: señales, códigos, colores, texturas, imágenes directas, sombras, etc. La mayoría de los poemas semióticos eliminan el problema intercultural de la traducción, pudiendo llegar, por lo menos en teoría a una amplísima población. Tales códigos alternativos pueden ser preexistentes, o pueden ser elaborados por el mismo autor, y comunicados al lector a través de una clave de lectura que suele adjuntarse al texto.

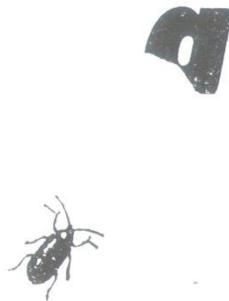
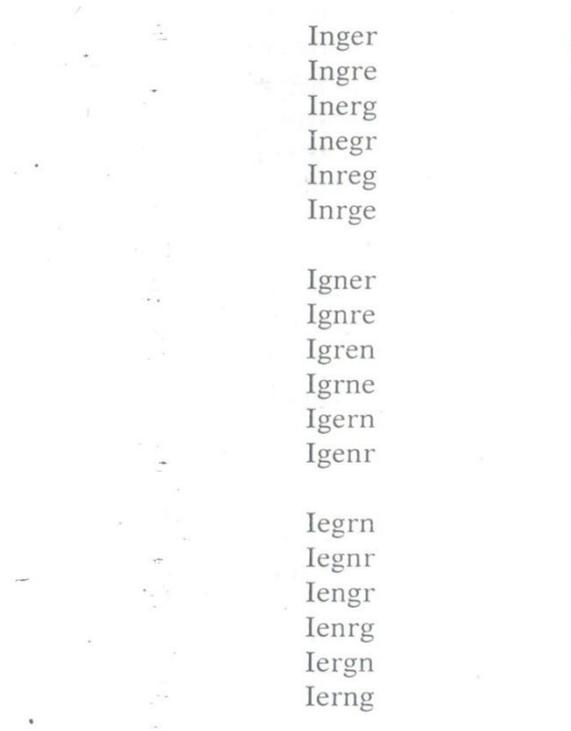


Ilustración: Poema de **Joan Brosa** (Sarmiento, 1990, pág. 128).

La *poesía permutacional* es otra derivación experimental que tiene sus raíces en las mutaciones cabalísticas y la antigua práctica del *anagrama*. Consiste en la recombinación sistemática o aleatoria de las partes de un texto de manera que puede manifestar insólitos significados, nuevos u ocultos. Ejemplo de este tipo de poesía es la obra de **Juan Eduardo**

**Cirlot**, titulada: *Inger permutaciones*, que tiene una extensión de 21 páginas. Trabajo experimental fechado en 1971, del que copiamos sólo un fragmento, a manera de muestra:



**Ilustración 23:** Muestra de las permutaciones *Inger*, de Cirlot. Tomada de (Sarmiento, 1990, pág. 139)

Muchas de estas formas derivan hacia lo visual, involucrando las técnicas pictóricas como el collage, o fotográficas como el fotomontaje, además del juego con el espacio, la tipografía, la distribución, la composición en un sentido estructural de poema como plano. A todas estas variables se las tiende a agrupar como *poesía visual* o *visiva*.

Otras variantes experimentales que podríamos enunciar como *poesía fónica* se orientan hacia lo sonoro, ya sea por la introducción de partituras en los libros, o por la inclusión de figuras propias de ese código, la mención de notas musicales o la inclusión de letras de canciones. Algunas producciones poéticas eligen como soporte el audio en vez del papel, otras se presentan en los eventos de poesía como cantos en vez de lecturas tradicionales, denotando de este modo la importancia expresiva del sonido para el artista operador.

Alternas formas de vinculación con el universo auditivo han aparecido en la forma de poemas cuya lectura es onomatopéyica, en los que se hace analogía de sonidos de la naturaleza o de la vida urbana, aún más, la poesía fónica se puede expresar en las jitanjáforas, por ejemplo en la

parte final de *Altazor*, que nos comunica sí, y de qué manera un sentido, pero este no es dado ya por la carga semántica habitual de las palabras, allí abolidas, sino por el poder evocador de la sonoridad del canto:

Campanudio lalalí  
 Auriciente auronida  
 Lalalí  
 io ia  
 i i i o  
 Ai a i ai a i i i o ia

Ilustración 24: últimos versos de *Altazor* (Huidobro, 1992, pág. 138)

La sincronía entre *poesía fónica* y *visual*, está también produciendo un tipo de poesía muy asociada a la tecnología, pues la necesita para su realización y difusión, este nuevo género de texto es llamado *videopoesía*, y su estética se encuentra por lo que hemos podido ver, ligada a la sensibilidad despertada por el video clip y por las cintas cinematográficas producidas a lo largo del siglo XX por los movimientos de vanguardia. Acerca de este tendencia puede verse un capítulo de *Todo es poesía menos la poesía* en la página de televisión para web **Literalia tv**.



Ilustración 25: Fotograma del programa *Todo es poesía menos la poesía*, dedicado a la videopoesía. (Literalia TV, 2009)

[Video poesía.mp4](#)

Los lectores de *La rara poesía* comprenderán que sea incompleta esta enunciación de posibilidades en las que se desborda la poesía contemporánea. Especialmente entrando en el ámbito de cibercultura, por ser un ambiente de reciente surgimiento y que es aún inestable, lo que hace muy difícil su clasificación en un trabajo investigativo.

Observamos que los poetas y artistas, que quieren afinarse con la sensibilidad de los tiempos del siglo que inicia, están actualmente frente al desafío de apropiarse de las llamadas “nuevas tecnologías de la información y la comunicación”. En este proceso de actualización del arte frente al desarrollo tecnológico, se producen obras cada vez más ligadas a recursos electrónicos, e incluso muchas obras cuya existencia depende en su totalidad de la presencia y uso de elementos cibernéticos. La acumulación de producciones poéticas en formatos que requieren la computadora para su producción y difusión, y que hacen uso activo de la web para darse a conocer, olvidando o relegando a un segundo plano el papel y el libro convencionales, hace cada vez más lícito el que se pueda hablar de *Poesía digital*, y aún de denominaciones como *Ciberpoesía* y *Poesía virtual* entre otras tendencias y posibilidades, que son apenas la alborada de un desplazamiento histórico en los límites de la literatura.

La cámara enfoca desde arriba a Pereira, Colombia, baja hacia un edificio, entra por la ventana de un salón de clases, adentro un hombre flaco y de cabello largo explica a un conjunto de personas sentadas, la antigüedad de los artificios difíciles en poesía. Entre otras pruebas de su investigación presenta libros, la cámara hace zoom sobre las imágenes que aparecen, es un conjunto de postales, textos, invitaciones a eventos, y poemas experimentales.



El hombre flaco dice: “estos documentos comprueban la existencia de un movimiento de *poesía experimental* en el sur del continente”.

## CAPÍTULO DOS

En el cual se explica la naturaleza del experimento,  
se pone en práctica la inédita técnica de la *matriz alterpoética*,  
y se toman las muestras del estudio ubicándolas en su lugar correspondiente.

“Inventar consiste en hacer que las cosas  
que se hallan paralelas en el espacio  
se encuentren en el tiempo o viceversa,  
y que al unirse muestren un hecho nuevo”

**Vicente Huidobro** (p.85, Manifestes)



Antes de iniciar el experimento, vamos a explicar a los lectores cómo funciona: el instrumento que diseñamos para poder ver panorámicamente las muestras de nuestro estudio es la *matriz alterpoética*, se trata sencillamente de una tabla con filas y columnas, en la cual se han de ubicar las muestras. Las cuatro columnas o ejes verticales, están encabezadas según la intensidad de las tendencias experimentales; las filas o ejes horizontales, están marcados con los *gestos* hacia los que tiende a nuestro entender la poesía experimental en la región.

El experimento tiene tres etapas, la primera de ellas consiste en la ubicación, ecuánime en lo posible, de cada una de las muestras alterpoéticas con que hemos nutrido nuestro estudio. La segunda etapa del experimento da un salto hermenéutico, en el sentido en el que ofrece claves de lectura de las muestras ubicadas. La tercera etapa, ubicada en el tercer capítulo presenta las conclusiones que la singular experiencia nos ha podido ofrecer.

Empecemos pues sin más demora a fundar la matriz alterpoética, fundación que forzosamente arranca con la explicación de los dos ejes:

1. Las columnas expresan el grado de intensidad experimental, peculiaridad y búsqueda del decir auténtico, de una muestra dada. Estos grados son cuatro: *tendencia leve*, *tendencia acentuada*, *tendencia intensa* e *intención sistemática e intensa*. Permítasenos desglosar estas cuatro columnas:

a) *Tendencia leve*: Las muestras ubicadas en dicha columna, presentan una evidente aunque leve tendencia a ejecutar uno de los gestos que hemos enunciado como derivaciones de la poesía convencional hacia la poesía experimental. Se trata de un gesto germinal.

b) *Tendencia acentuada*: Las muestras que se ubican en esta columna presentan un gesto experimental de modo acentuado, es decir, no se trata de un gesto leve pero tampoco intenso.

c) *Tendencia intensa*: Ubicamos en esta columna las muestras que ejecutan el gesto experimental con plena intensidad, aunque en el contexto de la obra del autor, se trate de una actitud rara o excepcional.

d) *Intención sistemática e intensa*: Columna destinada a las obras poéticas que además de expresar un gesto de intensa experimentación, hacen parte de una obra en la que puede rastrearse continuidad en el propósito experimental del autor.

**advertencia:** antes de iniciar, nos parece válido advertir que no se trata de un concurso de rarezas o de hacer juicios al valor de la poesía, *no es menos válido un poema de la primera columna que uno de la segunda, tercera o cuarta*, todos son importantes, pues nos permiten realizar un ejercicio de ubicación comprensiva, dentro de la matriz que dejará en evidencia el impulso no sólo individual, sino también colectivo hacia la experimentación en la poesía en la región.

2. Las filas o ejes horizontales representan los diversos gestos hacia los que tiende o puede tender la experimentación poética en un sentido amplio, estos gestos fueron enumerados en el capítulo uno, y se explicaron de modo suficiente, por lo tanto sólo los enunciamos a continuación y los explicamos aunque muy brevemente:

a) *Desbordamiento*: Tendencia a desbordar el lenguaje verbal y la escritura hacia las nuevas fronteras de una escritura ampliada, esto genera cierta ambigüedad del territorio

artístico, que se convierte en dificultad para ubicar el poema en el terreno inequívoco del arte literaria, o de cualquiera en particular, pues participan en el poema otras artes y conocimientos sin los cuales no sería posible.

b) *Visualismo*: Formas de experimentación a la luz de las cuales el signo es reconcebido no sólo en cuanto portador de un mensaje o invitación a emitir un sonido, sino como imagen en sí mismo, la letra es entonces una especie de dibujo y los aspectos caligráficos, el uso del espacio en blanco, la composición y el plano visual del poema, entre otras consideraciones de orden visual toman relieve significante. Incluimos también aquí la poesía profusamente acompañada de imágenes, con las que entra en directo diálogo, sobre todo cuando no se trata de una simple ornamentación, sino de una ampliación esencial de su discurso.

c) *Importación*: Uso de fórmulas antiguas en el tiempo o remotas en el espacio. Incluimos formas tradicionales pero consideradas comúnmente obsoletas, que cultivadas en nuestro tiempo, exigen un ánimo excepcionalmente experimental y exhaustivo, además incluimos formas traídas desde el otro lado del mundo, y que implican por el intento de la adaptación a nuestra cultura, un experimento.

d) *Lógicas internas, lógicas propias, lógicas alternativas, lógicas ilógicas*: Evidenciamos aquí la inclinación del poema a modificar el orden habitual, la lógica o la gramática de lo que conocemos por poema, instaurando su propio universo de reglas. En un camino que va desde la simple distorsión del orden y discurso convencionales, hasta el franco e incomprensible disparate o *non sense*, que hace que la poesía colinde con la locura y el absurdo.

e) *Sonoridad*: Ubicamos en este gesto evidencias de la exacerbación del aspecto fónico, sonoro, musical y hasta ruidoso de la poesía, abandonando en apariencia la obsesión contenidista o semántica de las palabras. Incluimos aquí desde leves alusiones al mundo de la música, hasta poemas jitanjafóricos. La poesía en soporte de audio se incluye en el siguiente y último apartado.

f) *Experimentalismo en los métodos de producción*: Innovación técnica y recursividad, persecución de “otra escritura, valiéndose de todos los recursos y lenguajes [además de técnicas] puestos a punto por el sistema” (Sarmiento, 1990, pág. 12). Incluimos en este nivel experiencias recientes de migración del libro tradicional hacia los panfletos, pasquines o fanzines; libros artísticos y artesanales; ciberpoesía, poesía del cuerpo, performance o acción poética, poesía fónica, visualismo electrónico y video poesía. En este último apartado, por

tratarse de tendencias aún con escaso corpus, no reconocimos variaciones de intensidad, limitándonos a registrar los ejemplos encontrados.

Daremos paso ahora a la matriz alterpoética ocupada con autores regionales, que de este modo pasarán a dialogar con toda la tradición y amplitud geográfica que hemos podido invocar en nuestro trabajo inicial:

MATRIZ ALTER-POÉTICA				
GESTO	Gesto leve	Gesto acentuado	Gesto intenso	Gesto sistemático e intenso
 <p><b>Desbordamiento</b></p>	<p><b>Gonzalo Escobar Téllez.</b> <u>Discurso inaugural para un plan de desarrollo.</u></p> <p><b>Luis Jairo Henao.</b> <u>“Besos rellenos”</u></p>	<p><b>Alberto Antonio Verón.</b> <u>Salones de belleza.</u></p> <p><b>Julián Serna Arango.</b> <u>Oración No.1</u></p> <p><b>Luis Fernando Mejía.</b> <u>Cuarto poema a Dios.</u> <u>Oración pidiendo a Dios la palabra.</u></p>	<p><b>Juan Alberto Rivera.</b> <u>“la verdad es que todos los caminos...”</u></p> <p><b>Francisco Javier López Naranjo.</b> <u>La despoetización de la poesía.</u></p>	<p><b>Mario Armando Valencia.</b> <u>La caída del escritor.</u></p> <p><b>Omar García Ramírez.</b> Diversas viñetas de <u>La dama de los cabellos ardientes.</u></p> <p><b>Alba Lucía Ángel.</b> Fragmento de <u>Las andariegas: “Un rayo cayó en seco”.</u></p>
 <p><b>Visualismo</b></p>	<p><b>Andrea Carolina Bustos:</b> <u>Poema seis.</u></p> <p><b>Leonardo Fabio Marín.</b> “</p>	<p><b>Omar García Ramírez.</b> -Viñetas del libro: <u>Urbana geografía fraterna.</u></p>	<p><b>Luis Fernando Mejía.</b> -“<u>Hasta que un día...</u>”</p> <p>-“<u>El padre vuelve herido</u></p>	<p><b>Dufai Bustamente.</b> -<u>Poema de la tienda Prada.</u></p> <p>-<u>Guerra.</u></p>

	<p>-“Una montaña <u>una luna una flor...</u>”.</p> <p>-“Se empieza <u>perdiéndolo todo...</u>”</p> <p>-“Uno siembra <u>desencuentros...</u>”</p> <p><b>Héctor Escobar.</b></p> <p>-“<u>Lucientes en la oquedad...</u>”</p> <p><b>Francisco Javier López Naranjo.</b></p> <p>-<u>Títulos figurados.</u></p> <p><b>Julián Chica Cardona.</b></p> <p>-<u>Conjura.</u></p>	<p><b>Flobert Zapata.</b></p> <p>-“<u>Nítidas/ no tomadas/ fotografías...</u>”</p> <p>-<u>Variación a la definición de línea.</u></p> <p><b>Eduardo López Jaramillo.</b></p> <p>-“<u>Calle Redingen</u>”.</p> <p>-“<u>Rincón</u>”.</p>	<p>por el mar...”</p> <p>-“<u>La lluvia se fue cantando</u>”.</p> <p><b>Alba Lucía Ángel.</b></p> <p>-<u>Círculos, y semicírculos en Las andariegas.</u></p> <p>-<u>Viaje a la isla</u></p> <p><b>Antonio María Flórez.</b></p> <p>-<u>Díptico de la espera.</u></p> <p>-<u>Esperándonos.</u></p>	<p><b>Alfonso Marín.</b></p> <p>-<u>Mariposa.</u></p> <p>-<u>Encuentro.</u></p> <p><b>Andrés Galeano.</b></p> <p>-<u>Martes.</u></p> <p>-<u>Última advertencia.</u></p> <p><b>Carolina Hidalgo.</b></p> <p>-<u>Destinos.</u></p> <p><b>Omar García Ramírez.</b></p> <p>-<u>Imágenes de La dama de los cabellos ardientes</u></p> <p><b>Mario Armando Valencia.</b></p> <p>-<u>Ventana.</u></p> <p>-<u>Estación repetidora.</u></p> <p>-<u>La ciudad de hierro.</u></p>
 <p><b>Importación</b></p>	<p><b>Horaciove.</b></p> <p>-<u>Poema con S y un corazón.</u></p> <p><b>Darío Hincapié Delgado.</b></p> <p>-<u>Acróstico a Yamile...</u></p>	<p><b>Alejandro Buitrago</b></p> <p>-<u>Perfume delirio.</u></p> <p><b>Flobert Zapata.</b></p> <p>-<u>Cama</u></p> <p>-<u>Ira</u></p>	<p><b>Luis Vidales.</b></p> <p>-<u>Muera el soneto.</u></p> <p><b>Héctor Escobar.</b></p> <p>-<u>Sonetiasis.</u></p> <p><b>Francisco Javier López</b></p>	<p><b>Umberto Senegal.</b></p> <p>-<u>Haikus.</u></p> <p><b>Guillermo Gavilán Zárate.</b></p> <p>-<u>Anti haikus.</u></p>

	<p><i>-Acróstico a Maryin...</i></p> <p><b>Andrea</b></p> <p><b>Carolina Bustos</b></p> <p><i>-Carátula De arena.</i></p>	<p><i>-Leo</i></p> <p><i>-Sala</i></p> <p><i>-Desnudos.</i></p> <p><b>José Manuel Jaramillo.</b></p> <p><i>-Siete.</i></p>	<p><b>Naranjo.</b></p> <p><i>-Soneto choneto.</i></p> <p><i>-Blanca Luz.</i></p> <p><b>Eduardo López Jaramillo.</b></p> <p><i>-Muy altas esta noche las estrellas.</i></p> <p><b>Alfonso Marín.</b></p> <p><i>-Antisoneto Neto.</i></p>	<p><b>Gloria Inés Rodríguez.</b></p> <p><u>Haikus.</u></p> <p><b>Flobert Zapata.</b></p> <p><u>Coplas.</u></p>
 <p><b>Lógica interna</b></p>	<p><b>Luis Vidales.</b></p> <p><i>-Super ciencia.</i></p> <p><b>Edgardo Escobar Gómez.</b></p> <p><i>“Si pudieran existir esos poemas...”</i></p>	<p><b>Guillermo Navarro</b></p> <p>Agudelo.</p> <p><u>Imprudencia.</u></p> <p><b>Uriel Giraldo.</b></p> <p><i>-“El autor advierte...”</i></p> <p><b>Andrea Cadavid.</b></p> <p><i>-“si lo escribo al derecho”.</i></p> <p><i>-“Te amo con frío...”</i></p>	<p><b>Julián Chica Cardona.</b></p> <p><i>-Tus axilas.</i></p> <p><i>-Halitosis.</i></p> <p><b>Carlos Castrillón, Juan Aurelio García.</b></p> <p><i>-Axila.</i></p> <p><b>Mario Armando Valencia:</b></p> <p><i>-En el telepronter de los Fundadores.</i></p> <p><i>-Propiedad raíz.</i></p> <p><b>Eduardo López.</b></p> <p><i>-“Luz a chorros...”</i></p> <p><b>Víctor Escobar Navarro.</b></p>	<p><b>Guillermo Navarro:</b></p> <p><i>-Al pié de tu sombra.</i></p> <p><b>Mario Armando Valencia.</b></p> <p><i>-Avenida paralela.</i></p> <p><b>Antonio Latino.</b></p> <p><i>-Son del crepúsculo.</i></p> <p><i>-Congratulación</i></p> <p><b>Amilkar Osorio.</b></p> <p><i>-Servicio general de la casa.</i></p> <p><i>-“aquí había una cama...”</i></p> <p><i>-Stanza.</i></p>

			<p>-“<u>Como:</u> <u>defeco...</u>”</p> <p>-“<u>Menea el</u> <u>perro...</u>”</p> <p>-“<u>Los</u> <u>animales...</u>”</p> <p>-“<u>Al mar</u> <u>salado...</u>”</p> <p>-“<u>Tras</u> <u>Galileo...</u>”</p> <p>-“<u>Sólo</u> <u>amanece...</u>”</p>	
 <p><b>Sonoridad</b></p>	<p><b>Francisco Javier López Naranjo.</b></p> <p>-<u>Canto al Tatamá.</u></p> <p>-<u>Subiendo por tu escala.</u></p>	<p><b>Alba Lucía Ángel</b></p> <p>-<u>Sueños de agua.</u></p> <p><b>Uriel Giraldo.</b></p> <p>“<u>donde dice bala bala...</u>”</p>	<p><b>Elías Mejía.</b></p> <p>-<u>Canción de cuna para un bebé surrealista.</u></p>	<p><b>Uriel Giraldo.</b></p> <p>“<u>Arroró arrará...</u>”</p> <p><b>Luis Fernando Mejía.</b></p> <p>-<u>La ría del abra.</u></p>
 <p><b>Experimentalismo en los métodos de producción</b></p> <p>(Nota: Por la escasez de materiales a este nivel, se abolió la clasificación en diversas intensidades.)</p>	<p><b>Libros artesanales y de artista:</b></p> <p><b>Juan Salazar.</b> <i>El libro de la poseía.</i></p> <p><b>Carlos Andrés Idrobo Trochez.</b> <i>La ventana líquida.</i></p> <p><b>Andrés Pérez.</b> <i>árbolalado.</i></p> <p><b>Alejandro Buitrago.</b> <i>Cronch.</i></p> <p><b>Fanzines, panfletos, pasquines:</b></p> <p><b>Disquetrué.</b> “<u>Dizque true Fanzine</u>”</p> <p><b>Autores anónimos.</b> “<u>Historias de interés</u>”</p> <p><b>Juliana Gómez Nieto.</b> “<u>Terrorista poética</u>”.</p> <p><b>Ciberpoesía:</b></p> <p><b>Juanita Hincapié Mejía.</b> “<u>Quiero un sol azul...</u>”</p> <p>Relación de autores con sus páginas web y blogs. <u>directoriodeBLOGS</u></p> <p><b>Corporalidad:</b></p>			

	<p><b>Yorlady Ruiz.</b>-<u><i>La llorona.</i></u></p> <p><b>Arte aparte.</b>-<u><i>Letra muerta.</i></u></p> <p><b>Sonoridades:</b></p> <p><b>David Castro Castrillón.</b> -<u><i>Mundoh.</i></u></p> <p><b>Visualismo electrónico:</b></p> <p><b>Daniel Mirot Caballero.</b> -<u><i>Cabra</i></u> -<u><i>Pequeño dada</i></u></p> <p><b>Video poesía:</b></p> <p><b>Sara Gaviria:</b> -<u><i>Soy palabra</i></u></p> <p><b>Mauricio Rivera Henao:</b> -<u><i>Correspondiente.</i></u> -<u><i>Amor.</i></u></p> <p><b>Andrés Pérez:</b> -<u><i>Falsedad positiva.</i></u></p>
--	---

**Nota:** Para acceder directamente a los textos haga doble clic sobre ellos.



## **Gestos 1: registramos desbordamientos en el caudaloso río de la poesía, varios municipios afectados.**

Mirar el río hecho de tiempo y agua  
y recordar que el tiempo es otro río,  
saber que nos perdemos como el río  
y que los rostros pasan como el agua...

Jorge Luis Borges

A causa de las frecuentes precipitaciones de ambigüedad sobre nuestro mapa cultural, el caudaloso río de la poesía se ha desbordado muchas veces, burlando las barricadas de contención y hasta la prudente canalización que la recurrencia de la costumbre se ha encargado de construir. La metáfora viva de un río del lenguaje, que fluye hacia la unidad de todas las formas de expresión o integración inter-artística en la búsqueda de un arte total, nos sirve ahora para tipificar este micro ensayo, en el cual quisimos incluir la revisión de los deltas o derivaciones ambiguas del río que llamamos la poesía.

En el área geográfica del Gran Caldas, hemos encontrado libros y textos que nos dejan ver esa tendencia exocéntrica de la poesía, causada por una natural fuerza centrífuga que la lleva a salirse de sí misma e invadir los predios de otras artes o disciplinas.

Sabemos muy bien que críticos de cuño purista, podrían desechar ciertos poemas y hasta libros enteros, por considerarlos salidos de tono, traídos de los cabellos o transgresivos de una ideal *pureza poética*, nosotros en cambio, buscamos esas obras y las tenemos por valiosas.

Comenzamos nuestro recorrido con uno de los libros del profesor **Gonzalo Escobar Téllez** quien después de los desbordamientos nadaistas y el auge de la poesía directa y

conversacional, ha cultivado una forma de poesía informal y de cierto modo irreverente con ella misma. Queremos referirnos a *Poemas para una cama cósmica*, en donde la palabra *Poemas* ya predispone a una cierta forma de lectura.

Las muestras que pudiéramos tomar del libro para nuestros fines son varias, pero en función de la brevedad que la investigación exige nos hemos decidido por un poema de acentuada peculiaridad, titulado con irónica pompa *Discurso inaugural para un plan de desarrollo* (Escobar Tellez, 1999, pág. 30)

Convoco a nombre de nuestros sueños  
 a todos los creyentes y descreídos  
 a los adoradores de la gota de rocío  
 a los que no se atreven a desear  
 la mujer del vecino  
 la casa del barrio  
 la huerta del campo  
 el parque de la esquina  
 a los que olvidaron el juego  
 y aprendieron la guerra  
 a los olvidados entre los olvidados  
 a los que nunca olvidamos  
 a los que recuerdan todo menos el perdón  
 a los que nunca pedimos perdón  
 “a los que sólo querían vivir”  
 a todos estos desgraciados yo prometo  
 construir serenamente  
 el paraíso de nuestros sueños  
 y el cementerio de nuestras pesadillas

¡Que viva el Plan de Desarrollo!

Se debate algunas veces si es la poesía un lugar de crítica política, para el autor del poema no parece estar en duda. El poeta, como el político llama a vivos y muertos (aquí votan también los muertos: “A los que sólo querían vivir”), a personas de cualquier índole: “a todos estos desgraciados” y finalmente, después de obtener su atención, los disuade con una promesa ambigua de paraísos y cementerios. ¿Será que el poema se burla de la grandilocuencia de nuestros líderes, que con palabras floridas nos “convocan” al voto, aprovechando hábilmente nuestros sueños y nuestras pesadillas? Encontramos interesante que el poema, con sorna, asuma dentro de sí parte del arsenal retórico del político. Las típicas expresiones: “convoco”, “prometo construir” y ¡”Que viva el plan de desarrollo!” son importadas al poema desde la arenga, dejando en evidencia el mecanismo de manipulación.

No sabemos si es la poesía la que se desborda hacia la política o es la política en un sentido crítico la que se infiltra en aguas de la poesía, pero encontramos que el poema se instaura en el raro límite entre ambas.

Continuamos nuestro recorrido con un poeta que ronda lo lúdico, trabajando su lenguaje en torno a lo adolescente y la ciudad. Nos referimos a **Luis Jairo Henao** quien ha explorado el lenguaje infantil y juvenil en dos de sus libros: *La última hoja del cuaderno* y *La pubertad de los semáforos*. Elegimos como muestra el último por ser más acentuado en su exploración con el lenguaje urbano y popular, bástenos citar algunos fragmentos de los poemas presentes en el libro para dejar evidencia de esta actitud:

“Mi estupidez es verde, / violeta, / arcoíris/y luna... (p.53)”, “La estatua de Gaitán/ se burla de mi corazón/ cuando pienso en la pubertad de las nubes...” (p.23) “Al zapatero de la séptima lo encontré/reencauchando/la huella de los caminantes...” (p.17) “Hasta que crezcan / enredaderas en los semáforos...” (p.27) “te busqué desde la punta del barrio/hasta el paradero del bus... cuando pasé por la cafetería de la veintiuna/grité el silencio de los panes...” (p. 15)... “Decías también que la radio/era tan peligrosa/como la señora de las arepas...” (p. 11) “Dulce putica/de banca de parque, / refugio de piernas, / semáforo tierno de desamores/ en sus senos se hacen tarde las nostalgias...” (p. 37) “Una tórtola como de costumbre/ deja su caca/ sobre la ventana/ anunciando el aguacero de la tarde.” (p.61)

Chicle, aviones, enfermos, travesti, banca, desplazados, bloque, llanta, caca, teléfono, chontaduro... Los sustantivos indican que asistimos a un desbordamiento temático, donde la poesía se fuga de las sustancias típicas como han sido la noche, el silencio, la muerte, la soledad... hacia sustancias consideradas “prosáicas” como pueden ser la llanta y el chontaduro; debemos anotar además que el libro contiene pauta publicitaria (lo cual no deja de sorprendernos) y que termina con algunas recetas, de las cuales recogemos una a manera de muestra (Betancur, 2002, pág. 79) por considerarla gota de poética peculiaridad:

*BESOS RELLENOS*

Cocinar los besos  
 en unos labios tiernos  
 hasta que estén duros,  
     rellenarlos con palabras de amor  
     recién cortadas  
         y servirlos en las esquinas  
                                     allí  
 en donde crecen las esperas.

Intentamos demostrar que la poesía en cuanto a fuerza vital es como una serpiente inquieta que muestra tendencia a liberarse de todo cautiverio. Pero avancemos en nuestro recorrido para mencionar otros autores con otros desbordamientos, que nos dejan ver la ambigüedad y complejidad del fenómeno.

Recogimos una muestra del libro *Paisaje urbano del siglo que amanece*, firmado por **Alberto Antonio Verón**, en donde el poema deriva en una reflexión acerca de un personaje urbano. Pero la reflexión como un espejo de peluquería, devuelve al poema la posibilidad de reflexionar acerca de sí mismo y del lenguaje para escribirse. De este modo *el poema*, también personaje al fin, intenta hacer su trabajo de testigo o de “paisajista” frente a los desafíos que nuestro tiempo impone (Verón, 2000, pág. 17):

SALONES DE BELLEZA

Hoy en la peluquería  
 no supe como llamarla (o).  
 Años atrás era un muchacho,  
 con voz y cuerpo de muchacho.  
 Tiempo después tenía senos que le asomaban en el pecho  
 un pantalón que le apretaba la cintura.  
 Lo único que arrastraba consigo era esa mirada lánguida.

A estos retos no se han enfrentado demasiado los poetas.  
 Soy testigo de sus arduos esfuerzos,  
 ¿Habré de cambiar el pronombre de él a ella para solicitar el  
 corte de cabello?  
 ¿Pero qué pasa con el predicado y con el juicio?  
 ¿Cómo la enuncio o lo enuncio?  
 Más que su sexo me preocupa el giro gramatical,  
 la manera de nombrar esta exuberancia lingüística  
 Que pone en apuros al poema.

Y es que realmente el poema se encuentra en apuros. ¿Cómo nombrar nuestro mundo presente con un lenguaje hecho a la medida del pasado? Un lenguaje en el cual a través de la gramática se mezcla de modo invisible todo un torrente de intolerancia, condicionamientos e imposibilidades. Sólo el poeta puede hacerle frente al desafío.

Vadeando la corriente en nuestra teoría del desbordamiento, encontramos en *Paisaje urbano del siglo que amanece*, la posibilidad de unir la emoción y el pensar a través de la palabra poética. Es pues la poesía desbordada hacia una filosofía intuitiva de la vida, ¿o será la filosofía que intuitivamente toma refugio en el poema para prevalecer? En cualquiera de los casos, encontramos un paisaje urdido de palabras intensas, porque están hechas de trazos interiores más que de música o de imágenes. Su tentativa de fuga del cauce poético habitual está, más que en su forma, en la reflexión que se expresa en una búsqueda íntima de honestidad y comunicación del ser consigo mismo.

La ampliación de la escritura aparece aquí como un intento deliberado de hacer de ella, más que una auxiliar de la memoria, una escalera por la que baja y sube el pensamiento (¿desbordamiento vertical?), remontando hacia la percepción amplia que permite lo elevado, o hacia la profundidad secreta de lo íntimo, lo curioso es que no sabemos si es el pensamiento el que prefigura a la poesía, o es ella la que orienta el ascenso y descenso del pensamiento.

Por ser cercano a esta forma de desbordamiento vertical y filosófico, deseamos incluir un poema del filósofo **Julián Serna Arango** que en varios de sus poemas titulados “oraciones”, retoma a su manera el antiguo uso de la poesía como herramienta para comunicarse de modo real o imaginario con la divinidad trascendente. Nos interesa denotar que el poeta usa el lenguaje típico de la oración para verter en ella una filosofía de la libertad, y en ese sentido, encontramos aquí el entrecruzamiento de dos lógicas habitualmente opuestas, la de la reflexión racional, filosófica y la “lógica” ferviente de la elocución religiosa (Álvarez de los Ríos, 1995, pág. 203).

## Oración No. 1

Perdón si te interrumpo y estás muy ocupado,  
 si te aguardan asuntos que no admiten espera  
 o insistentes llamadas que anteceden mi turno,  
 si no te alcanza el tiempo para toda la gente  
 y mis penas pudieran pasar inadvertidas  
 en medio de indiscretos episodios galantes.  
 por una vez tan sólo invocaré tu nombre,  
 imploraré tu gracia, me acercaré a tu oído.

Señor:

Antes que lo adivines, yo quisiera decírtelo  
 no sea que te adelantes y lo hayas decidido.  
 Que me quede el consuelo de intentarlo siquiera.

No he venido a pedirte  
 ni el tesoro que guardan las codicias ajenas  
 ni el placer que no pueda conquistar por las buenas  
 ni el poder y la gloria que interrumpen mi sueño.  
 Quiero mi libertad, Señor. Que no intervengas  
 y en la historia del mundo que hay escrita en tu mente  
 a mi vida le dejes una página en blanco.

La voluntad de ser y el deseo de autoafirmación expresan en estas líneas el comprensible anhelo de vivir en libertad después de siglos y siglos de opresiones religiosas. Este impulso es análogo con el de la filosofía post-metafísica que busca liberarse de las taras teológicas a las que ha permanecido atada la filosofía en occidente. El largo preámbulo que el poeta hace a su pedido, como devaneos de un niño que quiere para sí un juguete muy caro, nos describe de pasada la versión de Dios a la que se dirige, y que es la caricatura de un gerente universal: “muy ocupado”, asediado por “insistentes llamadas” y un gerente universal al que no “le alcanza el tiempo para toda la gente”... el final insospechado y de tono provocador frente a la inicial humildad, nos deja ver que el poeta calculó el efecto de la sorpresa como si se tratara de un cuento, desbordando de paso el poema hacia la narrativa breve. Encontramos en este texto un entrecruzamiento de lenguajes y conocimientos que nos hacen pensar en la poesía desbordada no sólo hacia la presencia inefable, sino también hacia otras dimensiones del pensamiento y el lenguaje.

**Luis Fernando Mejía** también elaboró varias oraciones. Pero es interesante notar que en él las oraciones van cambiando de tono a medida que camina por su vida, de tal forma que las plegarias iniciales de *Cuatro poemas a Dios (1969)*, en algo o en mucho influenciadas por el

desencanto nadaísta, van dando paso a obras en las que es notoria la reverencia y la entrega del poeta, ante aquella presencia trascendente, como en *Oración pidiendo a Dios la palabra* (1973) y finalmente en el crítico poema polilingüe, que sirve de epílogo del libro *Poemas*. Para comprobar nuestra afirmación vamos a citar dos poemas del autor dirigidos a Dios, uno de su época bohemia y otro de su etapa mística. *El cuarto poema a Dios* dice de modo algo insolente y encantador (Mejía L. F., 1989, pág. 41):

Señor,  
Me preocupan tus cosas:

Por no haber dejado muerte  
para ti,  
te quedarás un día  
definitivamente solo.

Y para qué ser Dios  
así.

Señor,  
yo te aconsejo:

Invéntate una muerte  
para tu eternidad  
o desinventa la muerte.

Y en cambio, en el poema *Oración pidiendo a Dios la palabra*, leemos que la relación de fuerzas se ha invertido de nuevo, el poeta ha desechado la prepotencia inicial y pide una palabra (Mejía L. F., 1989, págs. 216, 217):

Hazme, Señor, espejo de tu Verbo  
hijo del pensamiento que trasciende  
y refleja en música torpe de palabras  
que encantan oídos de la carne:  
Una sola palabra  
como aguja perdida en un cerro de paja.  
Una sola palabra  
como llama que arda  
al conjuro del viento que la empuja:  
Tempestuosa  
iracunda del monte descendiendo;  
Quieta  
en Paz en la cumbre  
en oración y calma.  
Una sola palabra en tu palabra, hazme  
y muevan pluma y llama  
un mismo viento de amores  
ascendiendo hasta el silencio.  
Que la palabra que oigo no se nombra:  
flota sobre las hojas  
de un árbol que se ha entrado por mis ojos.  
Al fondo de Mí lo oigo:  
Rumoroso,  
salutando de trinos la palabra que invoco.

El uso de los verbos “encantan”, “invoco” y del el sustantivo “conjuro”, nos recuerda que en un tiempo ya remoto la poesía gozaba de dones mágicos propiciatorios, y que no era extraño que un poeta de las antiguas tribus, fuera al mismo tiempo médico, mago y hechicero. Las artes de la palabra han sido desde el principio artes de la magia, como lo pensó por escrito **Jorge Zalamea**, en su libro *La poesía ignorada y olvidada*: “No creo que sea arbitrario suponer que el deslumbrador descubrimiento del juego verbal, de los valores tónicos y musicales de la palabra, de sus ecos y sus repeticiones rítmicas, engendró la magia y que esta expresión primitiva del espíritu religioso fue durante muy largo tiempo exclusivamente verbal”. (Zalamea, 1965, pág. 14) Con este texto nos parece que recogemos en el poeta **Luis Fernando Mejía**, una muestra del desbordamiento poético hacia las dimensiones del misterio, más allá o más acá de la mente racional, pues “la palabra que oigo no se nombra... [Y tres líneas más abajo] al fondo de Mí lo oigo”. En este caso el desbordamiento consiste más bien, como pasa a menudo, en la recuperación de un lecho antiguo, que en el descubrimiento de un nuevo delta para la poesía. El antiguo arte de invocar a la palabra.

Quienes han visitado un territorio después de una avalancha han visto el cambio del paisaje, inmensas piedras movidas, masas de barro y raíces de árboles al aire evidencian la destrucción de la antigua forma y la instauración de una nueva que poco a poco irá haciéndose

habitual. En el terreno de la poesía y del arte, una vez que el concepto limitado de una cierta disciplina es desbordado en la mente de un poeta o de un artista, se amplía el espectro de posibilidades y todo su paisaje interior se transforma, nada conserva su sitio tradicional bajo la fuerza de las influencias de ruptura, y se crea una situación que hemos llamado ambigüedad del territorio artístico. También desde el punto de vista del público y de la crítica se abre la puerta al desconcierto frente a las obras, en vez de la mayúscula sostenida que decía de manera inequívoca esto es “ARTE, POESÍA o MÚSICA”. Aparece la minúscula entre signos de interrogación: ¿arte? ¿música? o ¿poesía? Y finalmente ¿Qué es esto? ¿Dónde estamos?

Hemos recogido en nuestro estudio algunos ejemplos de esta ambigüedad que se crea cuando los artistas exploran la línea divisoria entre dos campos, que vista de cerca resulta no ser una línea en absoluto, sino *otro* campo tan amplio y tan complejo como los espacios ya explorados de la expresión estética.

Son muchos posiblemente los desbordamientos del río a lo largo de los tiempos. Nuestro estudio no puede sino ser parcial aún cuando esté restringido a una región y a los últimos decenios.

Podemos citar otros ejemplos que suponen que el río de la poesía se desbordó y sacó de sí un nuevo y sorprendente brazo, como el libro *Instantes en la urbe* del periodista **Juan Alberto Rivera**, en el cual la poesía en verso libre ocupa la primera mitad del texto, después hay una publicidad de la alcaldía y finalmente inicia, dentro del mismo volumen *Crónicas de la ciudad*, constituido por prosas cortas en la mitad del camino entre la crónica y la poesía.

Conmueve aquí la resistencia de hombre sensible, del poeta, a dejarse encasillar en el oficio gris del editor de periódico, como se percibe en este texto (Rivera Gallego, 2007, pág. 9) de la página 9: “*Conductores/negociantes/médicos/ abogados/ políticos/ dueños de algo/ ninguno labrador de sueños/ Ellos siguen/ poseyendo bienes/y muchachas/ Yo sigo/ sembrando/poesía*”.

Nos da risa ver la oposición discursiva entre la poesía del autor y el falso optimismo de la pauta publicitaria estatal, que se muestra en los ya habituales auto elogios a la gestión realizada por el alcalde de turno. Muy al contrario, el tono desesperado del libro de poemas nos pone frente a una ciudad que no es la misma de los informes estatales. Tanto los versos libres como las prosas desnudan y hasta despellejan la percepción de una ciudad dolorosa: “La

ciudad/ se ha levantado florecida/ gotas de sangre/como rocío/ la invaden/ Anoche/la muerte festejó/ sus presas frescas”.

En la segunda parte del libro el poeta se olvida de sí y cede el centro a los demás, a los problemas públicos de la ciudad, a la miseria, la desmemoria, el temor y las basuras, vierte un poco de la subjetividad que la prensa le prohíbe en esas líneas poético-periodísticas. Tomemos pues la muestra de este híbrido, escrito en una prosa limpia y sin título, donde las percepciones de los inmigrantes quedan retratadas a través de una hábil urdimbre, que recoge sus voces con una mezcla de sensibilidad poética y olfato periodístico (Rivera Gallego, 2007, págs. 66, 67):

La verdad es que todos los caminos conducen a la urbe citadina. Unos la buscan por creer que se van a llenar de éxitos (¡já!) y van a conseguir plata, así sea de la mala. Otros por tener con qué llenar la olla, conseguirse un vestido decente, un buen trabajo, la corbata de colores, el trago cada 8 días en las discotecas, una vieja bien buena, una moto, carro quizá, a lo mejor un negocito porque yo sé trabajar la ebanistería y mi mamá cocina bien para que ponga un puesto de arepas, o si no pues me conformo con tener un ranchito donde meter la cabeza y la de los hijos y ver si puedo jubilarme (¡já!) para seguir viendo por ellos. Todos llegan a la urbe a poner los sueños al sol y a echarles agua para ver si retofian cualquier cosita... que tal que me gane un pedazo de la Risaralda y arreglemos la vida... no me crea pero si voy a emprender este camino es para progresar en la vida y ser alguien, como sea, porque tengo salud y estoy muy joven para trabajar... Todos los caminos conducen a la urbe citadina y anhelada por quienes esperan encontrar en ella el paraíso (¡já!), pero se chocan con sus calles duras y gritonas, hambreadas, con montones de basura acumulada de las almas que la sueñan...

¿Es el periodista aquí un refugio del poeta para tener un empleo en medio de la urbe, o el poeta un recurso periodístico que enriquece las posibilidades de un oficio tantas veces ingrato y doloroso? Encontramos en este autor el mismo esfuerzo por unificar las facetas contrapuestas del *ser*, que el mercado insaciable de los cambistas tiende a segmentar para convertir *la esencia misma de la vida en mercancía* como lo temía **Heidegger**.

Nos parece significativo que la pauta publicitaria de la alcaldía (paradójica al extremo por el contenido del libro) se ubique casi en la mitad del volumen, dividiendo las aguas, evitando la integración plena entre poesía y crónica. Pareciera que nuestros oficios fueran sólo etiquetas ¡ay! cuan pegajosas y persistentes en el mercado del mundo: “Poeta y periodista”, “filósofo y poeta”, “poeta y profesor”, “pintor y poeta”, son oficios híbridos, etiquetas ambiguas de algunos seres humanos que no quieren perder su conexión con lo profundo.

Otro híbrido de la poesía regional, es el libro *La silentísima epopeya*, de **Francisco Javier López Naranjo**, de estructura tripartita: la primera parte contiene sonetos, la segunda contiene ensayos y la tercera, poemas en verso libre. La inclusión de ensayos en un libro de versos es una rareza según la corriente del uso. Pero no es una sola la extravagancia en la que incurre

este autor, por lo que a lo largo de nuestro estudio nos remitiremos a él también en otras ocasiones.

Parece inhabitual que un poeta interrumpa el canto de sus sonetos en verso endecasílabo, después de 13 piezas de meticulosa orfebrería, para dar paso a un conjunto de reflexiones sobre los diversos temas que le inquietan (reflexiones que llamamos ensayos en el sentido más amplio del término), y luego retome de nuevo su canto bajo una nueva forma, libre de rima y de metro, como si el ejercicio reflexivo hubiese derribado todas las barreras de su trabajo previo. Que el libro mute le da una vida extraordinaria y lo pone en relación analógica con las operaciones de la antigua alquimia.

Haciendo una excepción a la regla hasta ahora no formulada de tomar los textos íntegros, sin fragmentarlos, en este caso, por la extensión de los ensayos no vamos a citar ninguno completo a manera de muestra, sólo tomaremos algún fragmento que resulte pertinente a nuestro tema, pues en la parte ensayística el poeta se ocupa de asuntos literarios, estéticos y espirituales.

Uno de los textos es el ensayo titulado *La despoetización de la poesía*, nótese la rareza del segundo término, para darnos una primera idea de los alcances innovadores del poeta. Dicho ensayo propone como hipótesis la existencia de una *poética del silencio* de la que surge la más elevada de las poesías. En el argumento son partícipes **Basho**, **San Juan de la Cruz**, **Keats**, **Bachelard**, **Gerardo Valencia**, **Guillermo Valencia** y hasta **Krisnamurti** que sería en últimas la principal influencia de la teoría estética. Pero veamos la muestra del ensayo (Lopez Naranjo, 2002, pág. 29):

Generalmente asociamos la poesía a las figuras literarias, el ritmo, la eufonía, la métrica, la rima, los versos, las palabras o a la belleza expresada en la naturaleza y en las artes elevadas, como la pintura, la escultura, la literatura y la música. Pero desde la perspectiva de la poética del silencio lo anterior puede convertirse en un serio obstáculo para vivenciar la esencia de la poesía y ser auténticamente un poeta.

Disgusta el autor de los ismos y las escuelas experimentales, por considerar que muchas veces se trata de experimentos vacíos, y ojalá nos equivoquemos al sospechar que tal vez no se sienta honrado de ver su trabajo incluido en esta breve relación de los desbordamientos poéticos. Pese a que su opinión podría parecer antagónica a la nuestra en ese aspecto,

encontramos puntos de convergencia precisamente en que como él sabemos y estamos tratando de demostrar que la poesía es *también* otra cosa, distinta de su mera manifestación material y a las maneras habituales de su presentación y consumo.

No es el espacio para entrar en detalles más profundos sobre esta propuesta que como raíz misma del libro hemos cumplido ya con señalar. Sólo queremos dejar aquí constancia de la rareza de un experimento que desborda lo poético, y es que, aparte de los prólogos que suelen presentar los libros de poesía, muchas veces escritos por otra persona más prestigiosa que el poeta y que se componen en líneas generales de un elogio y un marco referencial de la obra, no conocemos en la región otros casos en los que el libro, cual un proyecto investigativo contenga no un prólogo, sino todo un cuerpo teórico, que permita acceso a la cosmovisión del autor. Los ensayos nos ofrecen una serie de coordenadas que nos permiten percibir que el libro es el fruto de un proyecto investigativo de largo aliento.

Más adelante tomaremos muestras también de la poesía de este autor, por ahora permítasenos seguir tras las huellas de algunos alterpoemas que desbordan la poesía habitual. Hasta aquí los desbordamientos presentados han sido simplemente esfuerzos de los autores por recobrar la unidad de varias de sus facetas de manifestación estética, y en algunos casos hasta puede que sean desbordamientos accidentales o no intencionados, ha llegado la hora de incluir también los desbordamientos más intensos e intencionales que en nuestro periplo hemos podido hallar.

En la obra del profesor universitario y poeta **Mario Armando Valencia**, publicada en 1997, que se titula *Pequeñas historias acerca de la caída libre (poesía límite)*, encontramos evidencia de un desbordamiento intencional y filosófico de la poesía a través de su caída. Se trata de un texto en el cual la poesía se ve empujada hacia el margen abismal de la experiencia humana, testimonio de una experimentación vital, ora biográfica, ora ficcionada, pero que logra empapar a aquel lector que encuentre afinidad y sintonía con sus afanes.

Poesía rápida, como derramada entre lo consciente y lo inconsciente, con aspectos cotidianos y humanos que se mezclan a visiones trascendentales. Poesía preñada de interrogantes y la búsqueda incesante de sentido. Poesía que procura deliberadamente la frontera que la casi-convierta en otra cosa, en otra forma o en una ausencia de forma.

Propone el libro una erosión, un desplome por exceso de peso, la caída de los grandes temas de la poesía o de los artífices de esta, un soltar como relajación última de las imágenes

colectivas asociadas al poeta, al poema y al poetizar, y en esa caída se escucha el zumbido que se hace canto del vértigo discontinuo. 11 caídas estructuran el texto: La caída del escritor, la caída del artista, la caída del guerrero, la caída de la muerte, la caída del amigo, la caída del ángel, la caída del hombre fiel, la caída del conspirador, la caída del amante, la caída de la belleza y finalmente, la caída del solitario.

Tomando por ejemplo la primera de las caídas, observamos que el autor se pone del lado del lector y lo acompaña a entrar en el recinto del poema (Valencia M. , 1997):

Tocarle la puerta al poema para que nos abra, sabiendo que no nos va a abrir... poner el oído contra la puerta y escuchar. Primero susurros, el sibilante sonido de las voces que aún se resisten a la caída y que estamos dispuestos a oír, aunque todavía no a comprender... Advertir después los intervalos de una conversación. Alternar con el silencio que llega hasta nosotros bajo la forma de una brisa pesada. No la fresca y liviana de los campos abiertos sino la casi gaseosa de los cañones... Escuchar el ruido que crece hasta tomar algunas formas precisas... Captar el sonido primero que todo. Después la algarabía que va creciendo entre las palabras. Luego aspirar las esencias. Sentir la vibración de la temperatura. Observar las formas ambiguas. Tocar las primeras texturas... percatarse de que el epíteto es el primer atuendo del poema... Entonces, ahora sí alejarse un poco de la puerta. Mirar detenidamente. Acechar... Descubrir que no se trata de ninguna bóveda, sino de un cuarto cerrado que, como cualquier otro, también tiene sus intersticios... Arribar al más difícil momento; atreverse a penetrar. Horizontal o verticalmente. Primero con la cabeza o con los pies... Pisar con respeto pero sin miedo el territorio más desconocido. Y después, contarle a los amigos lo que sucede.

El poema tiene una puerta pero esta no se abre. El recinto del poema es mental, un recinto imaginario que nos parece misterioso y desconocido. Este primer texto funciona como manual de instrucciones para la inusual experiencia de lectura que se viene, con la mera expresión: “atreverse a penetrar” autor y lector advierten que el poema no se va a abrir por sí solo, se requiere una osadía para entrar por uno de sus intersticios, ya sea “horizontal o verticalmente”, “con la cabeza o con los pies”, pero hay que entrar, algo nos urge como a niños frente a un recinto abandonado. Esa necesidad de un lector osado es lo que de cierta manera causa *la caída del escritor*, pues en últimas ya no es el escritor el que importa, sino la aventura, la acechanza de la lectura, sin la cual el recinto mental que es el verdadero lugar en donde ocurre el poema, no sería penetrado, leído, co-creado y descifrado.

El libro continúa desplomándose página a página hasta su final en la 62, donde podemos leer palabras que parecen tomadas de algún sibilino oráculo:

“... Siempre el mismo batir de alas. Siempre el mismo piafar de caballos. Nave pirata que no cesará de poner en marcha sus máquinas sin haber logrado borrar hasta el último perfil/ de lo que ahora es tu rostro... Pero sabrás cuando pase, si es que pasa, que siempre habrá alguien que te descifre. Qué le responderás al oráculo cuando te pregunte, acariciando su esplendoroso traje de seda fría. Por qué no aprendiste como los griegos que se puede al mismo tiempo llorar y ser valiente?”

Y de este modo termina el libro aludiendo a ese lector osado que lo pueda aunque llorando descifrar, para darle el esquivo sentido que con desesperación procura y puerto de llegada a la nave pirata de la creación poética.

En 1996, el pintor y poeta **Omar García Ramírez** publica la “novela-cómic” *La dama de los cabellos ardientes*, después de releerla para encender estas líneas debemos decir que posiblemente estemos frente a una de las obras más complejas de la poesía regional. Pese a ser presentada como novela, *nos atribuimos el derecho a leerla como poesía*, por dos razones, la primera es que el autor era ya reconocido como poeta y no tanto como novelista al publicar la obra, la segunda que definió su inclusión en el corpus, es que pensamos que es la poesía lo que le confiere unidad estética a la obra.

En este caso se trata de un doble desbordamiento del poema: hacia la novela y hacia el cómic. En el sentido narrativo encontramos la historia de un poeta que entra en percepción de diversas realidades a través del uso erotizado de la marihuana, hasta ahí es fácil la sinopsis, pero se hace muy compleja si se tiene en cuenta que esa yuxtaposición de dimensiones, ese collage de percepciones psicofísicas, produce un peculiar mosaico narrativo. De otro lado está el lenguaje visual propio de la historieta, diseño, composición, dibujo, fotomontaje, técnicas en las cuales el artista penetra con actitud marcadamente experimental, creando composiciones que en ocasiones resultan muy complejas por su lectura no lineal.

La poesía es aquí el adhesivo que une no sólo la novela y el cómic, pues además ayuda a unificar los otros elementos, que como si fuera poca la mixtura entran a participar de la obra, el conjunto total aparece salpicado de poemas verbales propios y ajenos, homenajes a escritores como **Barba Jacob**, **Antonin Artaud**, y **Edgar Allan Poe**, pinturas ajenas y propias, fotografías y varias dosis de esoterismo.

La historia termina con una pelea entre los jóvenes y la policía en un bar de rock, escena confusa tras la cual que parece que todo el relato hubiera sido un simple video juego. El poeta dice haberse cansado de su historia y escapa de ella. En ese punto que parece el fin, la obra se desborda a sí misma, pues tras el fin y no antes, se produce un giro hacia la Sierra Tarahumara de México en donde la voz de **Antonin Artaud** nos habla en primera persona,

como en una suerte de escritura mediúmnica, en la que el poeta, autor de la novela cómic, intenta conectar su obra densamente urbana, con los campos ancestrales de la búsqueda iniciática, y las visiones de el escritor francés entre los indígenas Tarahumaras.

Una vez más observamos que el artista polifacético hace esfuerzos hacia la integración de los diferentes aspectos de su trabajo creativo, poeta, dibujante, pintor, novelista y finalmente buscador de la trascendencia (García Ramírez, 1996).



**Ilustración 26:** Algunas viñetas de la novela cómic, en las que pueden verse técnicas experimentales de fotomontaje. Arriba a la izquierda: detalle pág. 7; abajo a la izquierda pág. 19; derecha pág.: 14.

La posibilidad de debate acerca del género de esta obra es prueba de su ambigua naturaleza, y muestra que algunas obras experimentales nos plantean el dilema inicial de cómo hemos de aproximarnos a ellas. Un lector de cómic, un aficionado a las novelas, o un poeta se pueden acercar a la obra y realizar lecturas desiguales, pero no sólo por su formación previa, sino ante todo porque la obra se presta para que se arrije en ella por muy diversos puertos.

Existen otros ejemplos de esta sistemática ambigüedad que algunos textos nos proponen y deseamos darlos a conocer: En primer lugar y siguiendo la línea de conexión con la novela, queremos referirnos a *Las Andariegas*, de la escritora nacida en Pereira **Alba Lucía Ángel**. Se trata de una aventura que surge desde las raíces del arquetipo femenino, de las diosas, las

magas, sacerdotisas y guerreras, cruzando de modo vertiginoso la historia de la humanidad. En su prosa se mezclan de manera completamente fluida la poesía y la narrativa, convirtiéndose una en otra con cierta desenvoltura y libertad de estilo que sorprende al lector, y lo lleva a la plantear el problema de su ubicación entre géneros.

La poeta boliviana **Martha Gantier Balderrama**, en su estudio sobre la novela nos da bases para la sustentar la ambigüedad sistemática de la que estamos hablando (Gantier Balderrama, 2007, págs. 151, 152):

Leer las andariegas es de hecho estar ante un gran poema en prosa sobre la historia de la humanidad y desde la perspectiva femenina y estamos de acuerdo con Betty Osorio de Negret, quien bautiza el libro como un poema en prosa o con María Mercedes Jaramillo cuando afirma que se trata de un poema épico y, por supuesto, con Zahyra Camargo y Graciela Uribe, cuando reconocen el texto como una conjunción de arte narrativo y pictográfico y, ni qué decir sobre las apreciaciones de Cecilia Caicedo, quien encuentra en *Las Andariegas* una profunda vivencia musical. Todas coincidimos en que se trata de un poema novelado.

Pero más que comentarios o argumentos queremos ofrecer una muestra, para que nuestros lectores alcancen a caminar junto a ellas siquiera un breve tramo corto de esta prosa, a medio camino entre la poesía en verso libre y la novela. Deliberadamente elegimos un fragmento huracanado, a tono con los desbordamientos, seguros de que su lectura nos ayudará a percibir un rasgo de estas andariegas en su paso por la tierra de Tebas, y un tramo del estilo de la escritora de sus aventuras. Es una escritura desembarazada, como verán, de ciertas normas como la mayúscula inicial del párrafo y después del punto seguido. Para conservar la disposición espacial del texto lo presentamos escaneado (Ángel A. , 1984):



Más intensos aún pueden ser los desbordamientos hacia la performance, el cuerpo, la música, la imagen y el video que estamos por descubrir, nos hemos contentado con fijar aquí las tendencias que desbordando un poco o mucho el cauce habitual del poema, conservan una forma socialmente reconocible como poesía. En los próximos ensayos nos ocuparemos de otros experimentos poéticos en una región que vista desde sus edificios, parecería homogénea en términos de producción poética, pero no lo es.



## Gestos 2: visualismo a la vista en la poesía del Gran Caldas.

Queremos iniciar nuestro ensayo sobre visualismo en la poesía del Gran Caldas con un texto que no llegó a ser visual pero lo intentó... En el año 2000 se publicó en el Museo Rayo de Roldanillo el libro *De arena*, escrito por la poeta nacida en Pereira **Andrea Carolina Bustos**. Su texto fue el ganador del concurso de poesía en el marco del XV Encuentro de escritoras colombianas. **Águeda Pizarro Rayo** es quien escribe el prólogo del libro y **Omar Rayo** fue el responsable de su diseño. El libro es enaltecido con acierto en el prólogo por su coraje, fuerza, espíritu de lucha, libertad y originalidad.

En la página 13 aparece un texto que se titula *poema seis*, según afirma el prólogo, el poema en su tercera estrofa “tiene forma de reloj de arena atravesado por dos flechas” (p. viii), curiosamente al confrontar el texto esta forma no existe pues ha sido alineado a la izquierda por una operación mecánica del diseño, con lo cual el texto del libro publicado se presenta así (Bustos A. C., 2000):

Pero has venido a traer tu partida  
 A devolver los saludos y los hasta luego  
 A decir de nuevo que estoy vieja y hago frío  
 Que estoy honda y tienes hambre.  
 Has venido a sacar la ausencia que guardabas en  
 el bolsillo  
 Atravesando tantas veces  
 Tantas voces  
 Tantos besos.  
 Has venido a declarar que mis tempestades han  
 ahogado tu sequía  
 Que tu cuerpo está inundado y pesa mucho  
 Que mi cuerpo está sin letras: no me conoces,  
 Que mi cuerpo es bullicioso: estás ausente  
 Que extrañas el silencio...  
 estoy perdida.

La calidad literaria convencional no se pierde con la modificación del diseño, pero un sentido del texto ha sido quebrado. Ese sentido visual que lo comunica íntimamente con el título total del libro, pues es precisamente un reloj *de arena*, atravesado por dos flechas. Suponemos que la prologuista tuvo acceso al texto original digitado por la poeta, y que el diseñador pasó por alto el supuesto *reloj de arena atravesado por dos flechas*. Nos preguntamos cuantas otras simplificaciones ocurrieron de ese mismo modo a lo largo del trabajo editorial, como quien pisa flores sin darse cuenta, y más aún, cuantas veces ocurrirá esto en muchísimos otros casos que nos son desconocidos. Quisiéramos ponernos en contacto con la poeta para indagar sobre este asunto, pero reside actualmente fuera del país y no tenemos forma de comunicarnos con ella.

El reloj de arena ha sido un caligrama recurrente en la larga historia de este artificio visual, pero el que esté atravesado por dos flechas, nos habla de una lucha en contra del tiempo que también está consignada en otras ubicaciones del libro. Como en la página 20, donde nos dice sobre el tiempo: “*Ya me cansé, esta tarde lo llevaré al callejón oscuro que queda junto al cementerio para golpearlo y escupirlo contra la pared... Y poder así con el vientre bien fuerte apuñalarlo hasta dejarlo junto a su reloj sangrando y sangrando*”, o cuando en la página 31 le dice a alguien para que no se muera: “*juguemos a que no ha crecido el tiempo y todavía no hay nostalgia*”.

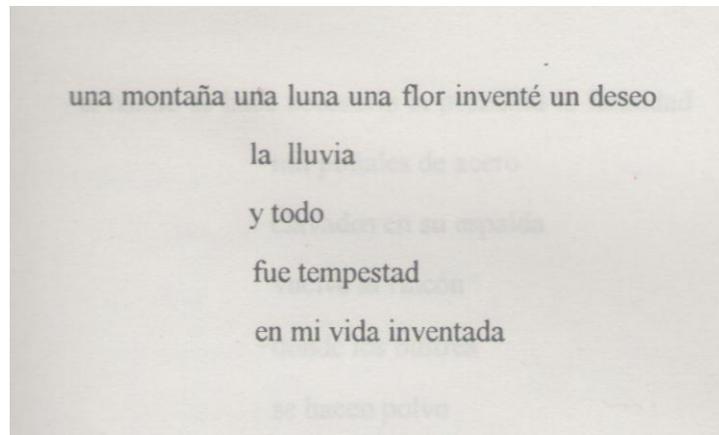
No tuvimos otra opción que reconstruir el *reloj de arena atravesado por dos flechas* del que habla el prólogo, el texto adquiere más profundo sentido al ver las resonancias entre tiempo como enemigo, nostalgia, flechas, puñal, arena, reloj... además de esto, la reunión del *venir* y el *partir* en el primer verso nos sugiere que la tercera estrofa es reversible como un reloj de arena, y notamos que el texto está diseñado para ser leído de abajo arriba sin gran tropiezo, como los poemas retrógrados y que no ocurre lo mismo con las otras estrofas.

Pero has venido a traer tu partida  
 A devolver los saludos y los hasta luego  
 A decir de nuevo que estoy vieja y hago frío  
 Que estoy honda y tienes hambre.  
 Has venido a sacar la ausencia que guardabas en el bolsillo  
 Atravesando tantas veces  
 Tantas voces  
 Tantos besos  
 Has venido a declarar que mis tempestades han ahogado tu sequía  
 Que tu cuerpo está inundado y pesa mucho  
 Que mi cuerpo está sin letras: no me conoces,  
 Que mi cuerpo es bullicioso: estás ausente  
 Que extrañas el silencio...estoy perdida

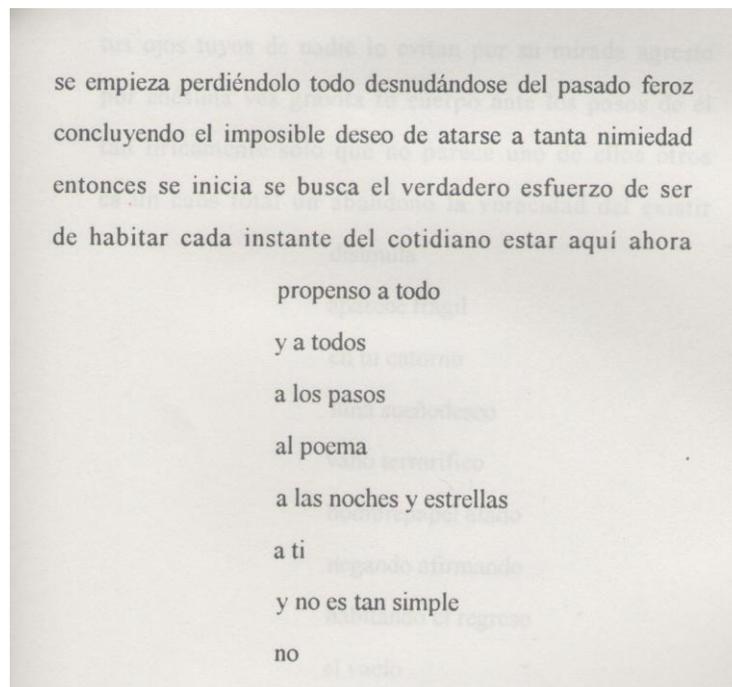
De este modo, con un texto que pudo llegar a ser visual pero no fue, posible ejemplo de muchas otras simplificaciones que suceden en la labor editorial, abrimos nuestro ensayo sobre visualismo en el Gran Caldas, dando paso a los ejemplos que sí lograron cruzar el filtro de la alineación (¿alienación?) que opera en pos de un supuesto orden que tal vez sea más apto a la contabilidad que a la poesía.

Ejemplo de un visualismo leve es el libro *La balada del agua que canta*, de **Leonardo Fabio Marín**, conjunto de poemas que, dicho sea de paso, no contiene signo alguno de puntuación, lo que hace de su lectura un fluido torrencial; ni tampoco hemos encontrado en ellos ninguna letra mayúscula, ni números en sus páginas, rasgos que acentúan la búsqueda de peculiaridad. El visualismo como tal, lo vemos expresado no tanto en las ilustraciones que acompañan los poemas, como en cierta forma que se tiende a repetir con leves variaciones en todos ellos. Esa forma es, o puede ser una la de un árbol, la letra T, o el dibujo esquemático de una nube deshaciéndose en tormenta.

El esquema gráfico es el de un párrafo justificado arriba y a continuación un segundo cuerpo constituido de líneas cortas que bajan por el centro de la página aunque alineadas a la izquierda, y que se multiplican alargándose hacia abajo. Este bosquejo, repetimos, es el caligrama del libro, que con variadas densidades se reitera de principio al fin. Como muestra tomaremos el primer poema, donde el esquema apenas se insinúa, uno del cuerpo del libro y el último (Marín L. , 1997):



Desde el nivel de arriba se precipitan las palabras, la expresión “la lluvia” es la primera en hacerlo. La mutación del formato visual cambia también el ritmo de lectura, haciendo del espacio en blanco un signo de lentificación, de pausa o de silencio, y la ausencia de espacios y comas en la parte de arriba, nos habla tal vez de condensación informativa del plano horizontal, esto es más claro con el segundo ejemplo:



Es evidente que el poeta concibe la página como plano pictórico, y al tradicional verso, lo concibe *también* como un trazo o pincelada. Pues no se trata aquí de verter un mero contenido

verbal en un espacio cuadrado, sino *espacialmente*, de dosificar la información poética según una lógica progresiva y oculta.

En contraste con la ausencia de números de página, percibimos la presencia de coherencia matemática en la progresión visual de los caligramas, la hemos hallado al contar los renglones (trazos) de los dos niveles del texto, nivel superior, (ancho y justificado) e inferior (estrecho y alineado). Pudimos notar que hay una permanente progresión lenta arriba y veloz abajo, progresión que se puede percibir en el número de líneas, hasta alcanzar un máximo de 9 líneas en el nivel superior, que otorga el máximo tamaño de copa para el árbol o la máxima grandeza de la nube. Esta profusión se alcanza hacia el final del libro. En la parte inferior la progresión es más rápida, evidenciando ciclos de crecimiento en el tallo del árbol, que pudo alcanzar hasta los 19 trazos-renglones de altura en las páginas medias del libro. Hacia el final del libro, gran parte de ese tallo se había cubierto de palabras-hojas, quedando en una proporción 9 arriba y 10 abajo.

uno siembra desencuentros y se hace a la idea de fertilizar  
 la memoria con quejidos nocturnos hambrientos y desayuna  
 odio almuerzo veneno projimal y cena deseos prisioneros sí  
 en la niñez en la juventud tinieblas y luego sangrar  
 sangrar juntos hasta la muerte pasajera y ser indiferentes  
 distantes como semilla oculta en noches de oscura procesión  
 se nos acusa de sembrar tinieblas de ser prisioneros arcanos  
 de nuestra propia causa inexistente de construir el ayer sin  
 paraguas sin rostros redimidos y corajudos se ve el invierno

nos buscamos a tientas  
 nos hacemos noche  
 nos abandonamos al rostro imaginario  
 en los muros del imposible  
 retornamos al jadeo  
 al mudo vértigo carnal  
 a la incorpórea lujuria  
 detrás del imposible  
 duermes  
 volveré mañana

De esta manera el poeta logró una variación que consiste en la acumulación gradual de palabras y de renglones o trazos, que poco a poco van alterando la inicial composición, haciendo crecer el árbol y otorgando al libro secuencialidad, que sirve como hilo oculto y que le da al volumen mayor unidad. Si no fueran suficientes los ejemplos para percibir esto, remitimos a los interesados a una revisión del texto, que nos ha servido como ejemplo de una tendencia leve hacia el visualismo en la poesía del Gran Caldas.

Tal vez el precursor regional de esta presencia oculta del número en la poesía, para conferirle tanto al poema como al libro unidad, estructura y resonancia mítica, sea el poeta **Héctor Escobar**, quien muchas veces ha usado los números como medidas para la configuración del texto, llegando a crear una obra amplia de “poesía matemática”. Este matematismo de fondo, como búsqueda de una coherencia formal extrema, deriva necesariamente en una coherencia visual, por lo que se ha llegado a plantear que su obra es “poesía de campo visual”.

En efecto, el mérito experimental del poeta radica en el laborioso ejercicio del “soneto matemático”. Se trata de contar en cada verso, no sólo las sílabas fonéticas, como suele hacerse en el soneto tradicional, sino las letras, siendo muchas veces la extensión del primer verso de un poema, el que marca la extensión para los versos que le siguen. De este modo el soneto matemático, alcanza un nivel de exigencia mucho mayor al del soneto tradicional, llegando a concentrar la mente del poeta de un modo más intenso por el desafío formal que se autoimpone. Según el propio autor (Escobar, 1991, pág. II):

Durante la época del iluminismo los hierofantes exigían a los poetas iniciados en las artes del Demiurgo, la composición de una obra literaria en donde era preciso describir paso a paso sus visiones... para ello debían utilizar en sus producciones líricas un número exacto de letras y no de sílabas...”

La búsqueda del poeta se encuentra emparentada en la forma con el pensamiento de los simbolistas y románticos, que atribuyeron a los números, como lo hizo **Pitágoras**, potencialidades mágicas arcanas, además encontramos puntos de resonancia con los poetas franceses que en el siglo pasado crearon una fusión entre poesía y matemática, llamada *Oulipo*, o taller de literatura potencial.

Hay que tener en cuenta además que la obra de este autor, fue realizada inicialmente en máquina de escribir, lo cual dificultaba la consecución de los bloques visuales que logra, y por los cuales se ha llegado a afirmar que su poesía es “de campo visual”, pues los textos al estar estructurados por el rigor matemático, con versos de parejo número de letras, crean unidades que se ven como figuras rectangulares y herméticas, cerradas sobre sí mismas. Estos poemas se asemejan visualmente a bloques compactos, sin embargo ese es, que sepamos, el único perfil que dibujan, por lo que hay que precisar que es una poesía *con tendencia al visualismo*, pero que este no se desarrolla de forma plena, pues son otros sus intereses imperantes. Presentamos el soneto matemático número II del elemento aire, en el que cada uno de los versos cuenta un número exacto de 20 letras. Este soneto está incluido en *El libro de los cuatro elementos*. P. 78.

*Lucientes en la oquedad  
de los cielos infinitos,  
los astros y meteoritos  
rondan en la inmensidad.*

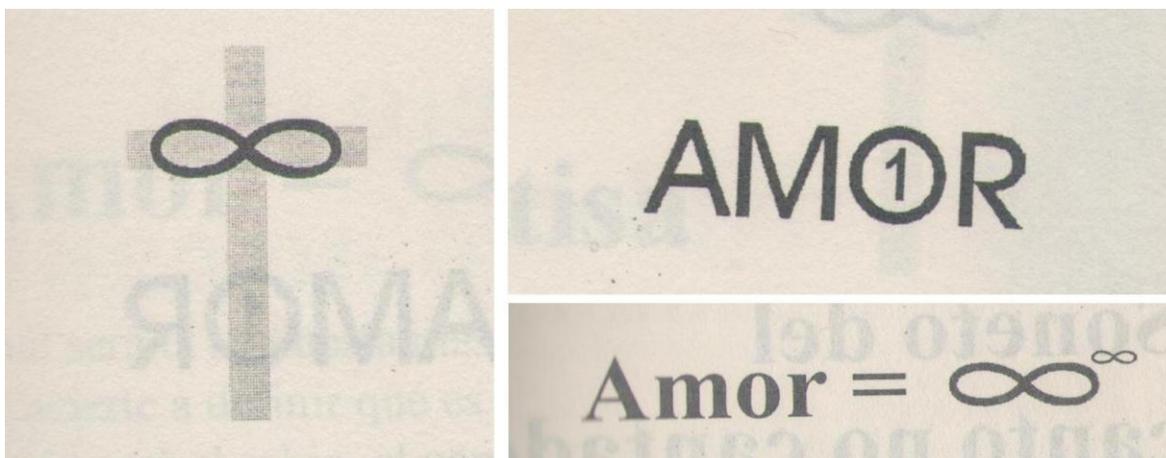
*Ah, lejos de la humanidad  
y de sus hórridos gritos,  
asteroides y aerolitos  
circulan con celeridad.*

*Más allá de lo imposible  
voy con mi ala inaudible  
en pos de lo desconocido.*

*Al ver la cima me apresto  
y entilo mi ser enhiesto  
hacia el azul encendido.*

La perseverancia en este método de composición, ha sido sostenida con tesón, autodisciplina y amor por el lenguaje a lo largo de años de labor, es por eso que se le reconoce como “sonetista perfecto”, un poeta que logra expresar su pasión en un diálogo entre la tradición (literaria, mágica y esotérica) y la innovación, el juego y la experimentación. Enablado ya el diálogo entre ruptura y tradición, debemos mencionar ahora otra muestra de visualismo que encontramos en la obra de otro de los sonetistas de la región, el ya mencionado

en el ensayo sobre los desbordamientos poéticos **Francisco Javier López Naranjo**, quien pese a su acendrado gusto por la tradición literaria del soneto y su resistencia teórica ante un experimentalismo vacío, titula algunos de sus trabajos con composiciones visuales, de esta manera el título puede ser leído como un poema visual, a la manera de los antiguos emblemas o acertijos. El título desde el código visual y semiótico, dialoga con el poema en código verbal, llegando a crear un sentido más pleno. Veamos los tres ejemplos de estos experimentos visuales que encontramos en nuestra búsqueda, nos resultan interesantes aunque estén supeditados a la función aparentemente marginal de dar título a los sonetos (Lopez Naranjo, 2002, págs. 21, 22, 23):

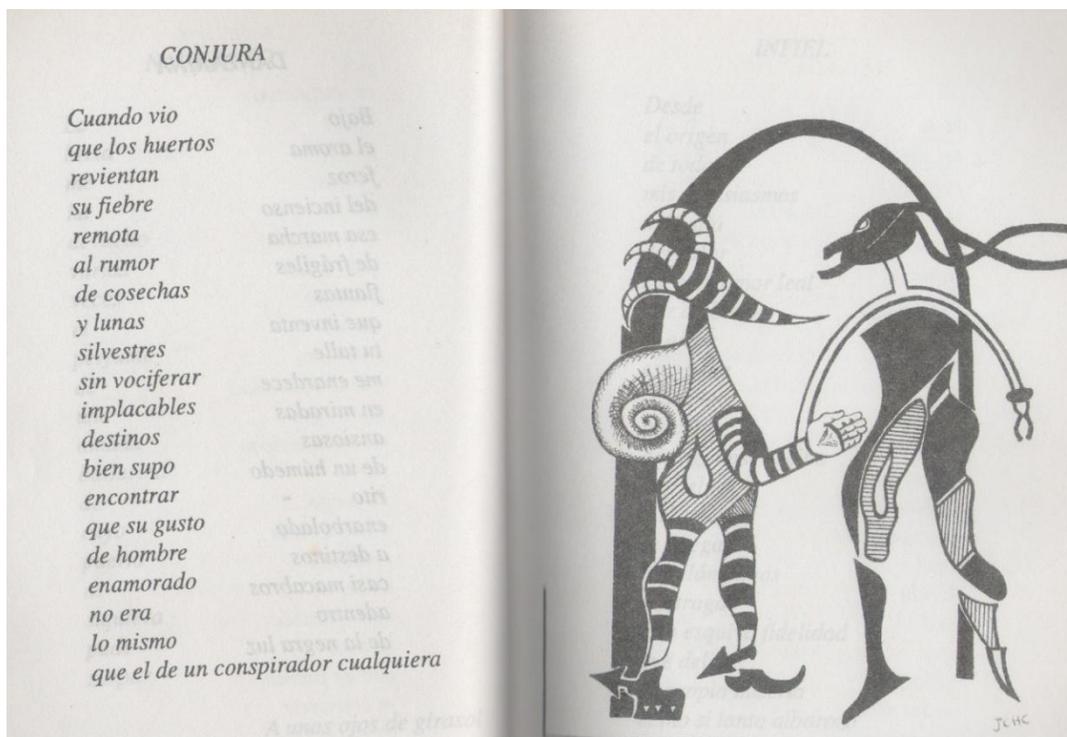


**Ilustración 28: Muestra los títulos figurados de Francisco Javier López Naranjo.**

Múltiples casos de visualismo leve tenemos en los poemarios que se apoyan sobre obras visuales para estimular en los lectores otras percepciones, o para enriquecer el trabajo verbal que constituye su centro. No hace falta citar ejemplos de esta práctica por ser bastante común y por lo tanto conocida, además, la mayoría de las veces el ilustrador no es el mismo poeta y las ilustraciones cumplen casi siempre un papel decorativo. Raros son los casos en que el ilustrador y poeta son uno, y más raros aquellos en los que imágenes y palabras forman una unidad indisoluble de sentido. Dos poetas del Gran Caldas intentaron esto, si lo lograron o no lo sabremos después de examinar su tendencia hacia el visualismo.

Uno de ellos es **Julián Chica Cardona**, quien en 1993 publica un libro de poesía titulado *Zodiaco de flechas, cantos y dibujos del nuevo mundo pagano*. Desde el punto de vista del visualismo, el libro tiene varias características que lo acercan a nuestro interés. Se trata de un conjunto de poemas verticales, rápidos como flechas por la ausencia de puntos y comas, la

letra cursiva parece acentuar la velocidad, en cada página el libro hace pasar frente a los ojos interiores, a través de la evocación, un vértigo de imágenes atávicas y contemporáneas. Además de esas imágenes, y de la visual extravagancia de presentar poemas “muy delgados”, por estar hechos de versos mínimos o entrecortados, el libro contiene dibujos hechos por el autor, que lo aproximan hacia la búsqueda limítrofe que nos ocupa. A manera de muestra tomamos un ejemplo de doble página, en donde un poema llamado *Conjura*, está frente a uno de los dibujos de su autor, cercanía que no ocurre en otro lugar del libro y que nos habla de una posible interacción más fuerte entre los dos tipos de texto (Chica Cardona, *Zodiaco de flechas*, 1993, págs. 48, 49).



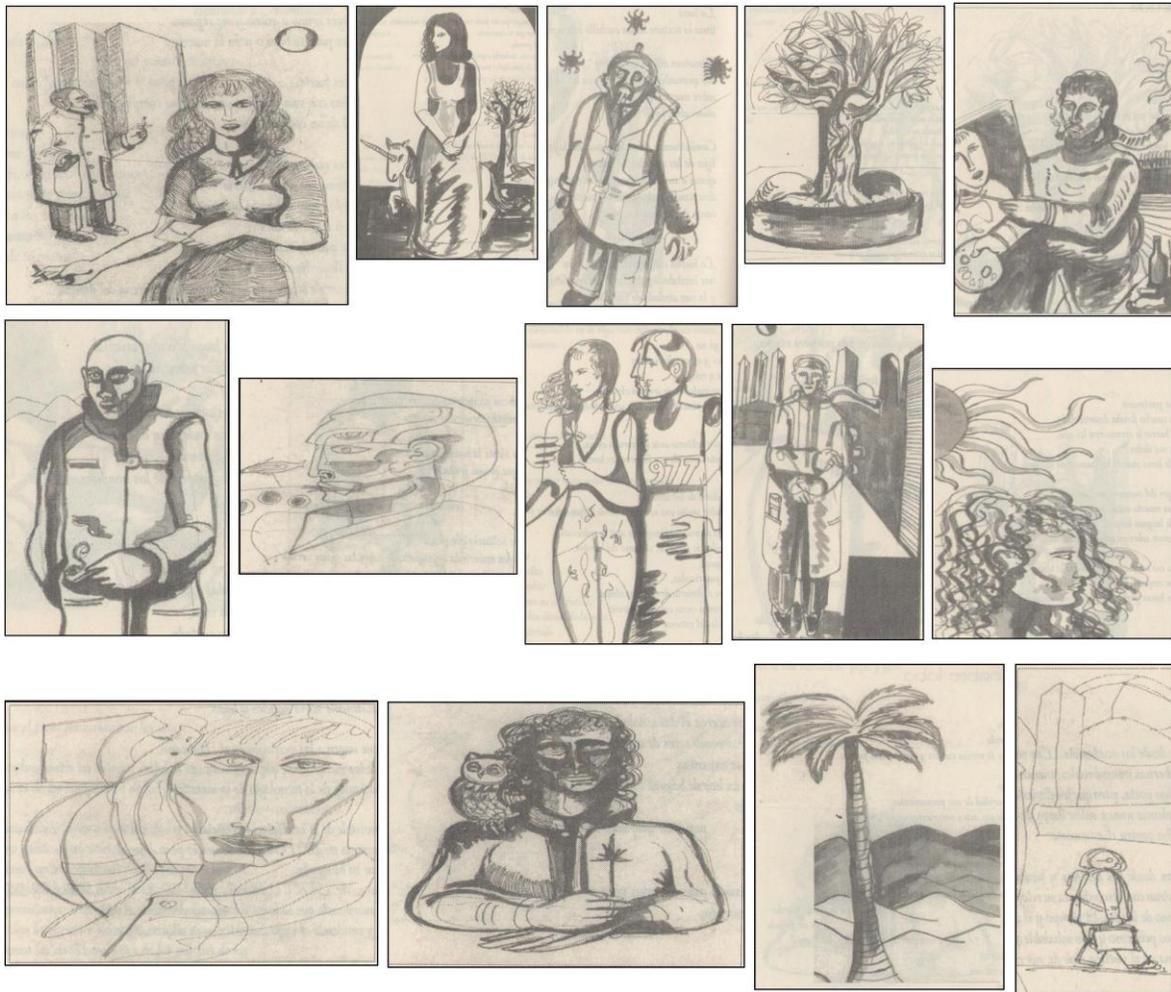
En la muestra citada se puede ver cierta solidaridad entre lo verbal y lo visual, pero después de examinada la obra en conjunto, creemos que aunque el sentido de los poemas se enriquece con los dibujos, la interacción entre ambos es muy limitada, de tal manera que no alcanzan los dibujos a ser indispensables a la poesía, quedando como ilustraciones convencionales aunque sean realizadas por el mismo autor. El elemento verbal sigue siendo céntrico y los dibujos periféricos. Por ese motivo ubicamos el libro dentro de un visualismo leve. Aunque esta apreciación no deja de ser muy nuestra.

Nos sirve ahora de muestra otro libro que se publicó en 1997, esta vez emitido por el poeta y pintor **Omar García Ramírez**. Se trata de *Urbana geografía fraterna*, un volumen de poemas que un año antes se anunció entre los títulos inéditos del autor como “historieta”, en la solapa de *La dama de los cabellos ardientes*. ¿Algo pasó en ese año que convirtió la proyectada historieta en un libro de poemas ilustrado?

El resultado final es un texto de 84 páginas la mayoría de las cuales se dedican a la poesía verbal. El libro contiene 29 poemas y 24 dibujos, más una pintura del mismo autor que ilustra la carátula. Nos intrigó pensar en las imágenes como un discurso alternativo, e intentamos hacer de ellas una lectura paralela, como si fuera una historieta dentro de la historia que urden los poemas. Encontramos que para hilvanar la historieta hay que proceder como un augur frente a las aves enigmáticas, pero no hay una clara línea de narración secuencial, como sí puede apreciarse en la novela cómic publicada por el mismo autor un año antes.

Al ser un estudio sobre visualismo, vamos a tomar por muestra las imágenes del libro, en el mismo orden de su aparición y dejamos al ánimo hermenéutico de los lectores la posible creación de la historieta, que podría acompañarse con la lectura del texto poético (García Ramírez, 1997).





En este caso, creemos que los dibujos son co-esenciales con la obra, a la hora de recrear la atmósfera interior desde la que el poeta nos enuncia sus visiones y vivencias, una atmósfera de difícil respiración por el alto grado de contaminantes, en la que persevera sin embargo un intento por reencontrar el amor.

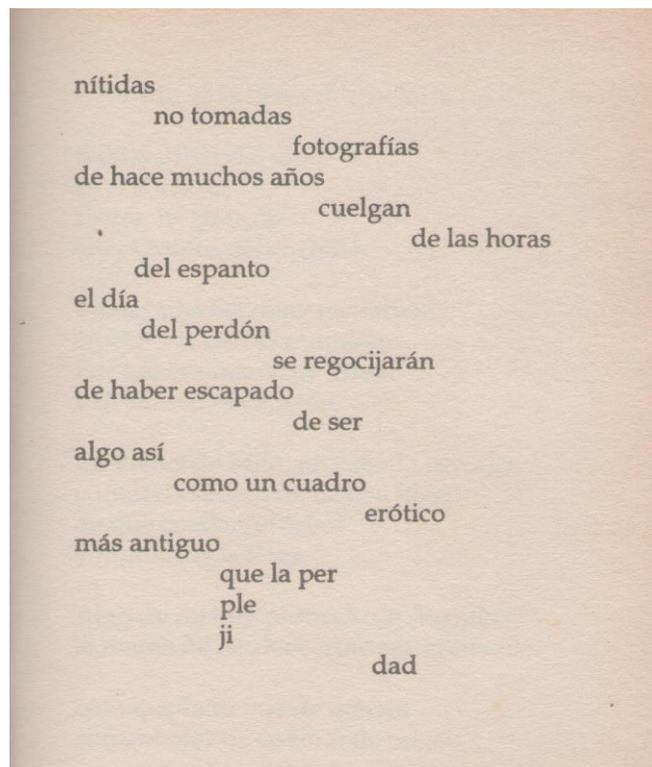
Por fuera de la viñeta que enmarca estos dibujos, notamos que el libro elige una tipografía cursiva similar a la caligráfica, y que las páginas están adornadas con arabescos y detalles que tienden al barroquismo, todo esto lo ubica dentro de nuestro estudio como ejemplo de un grado acentuado de experimentación visual.

Queremos anotar que en este autor de manera muy evidente, encontramos una oscilación de acercamiento y alejamiento de la poesía con respecto al ingrediente visual, iniciado con la mera inclusión de pinturas de **El Bosco** en el libro *Sobre el jardín de las delicias y otros textos terrenales* (1994), continuado y llevado a su máxima expresión en *La dama de los cabellos ardientes*, obra híbrida donde el factor visual alcanza su máximo poder de elocuencia

significante,(1996) y matizando luego la fuerza de la imagen en *Urbana geografía fraterna* (1997), libro en el que lo visual dispone de un poder disminuido si se compara a la novela cómic, pero aumentado si se compara con la mera cita pictórica del libro de 1994.

Del escritor caldense **Flobert Zapata** que cuenta con una obra ya amplia, ha llegado la hora de citar algunos experimentos visuales, los hemos hallado hurgando entre sus publicaciones y deseamos tomar dos muestras en las que el elemento visual resulta de vital importancia para el proceso comunicante.

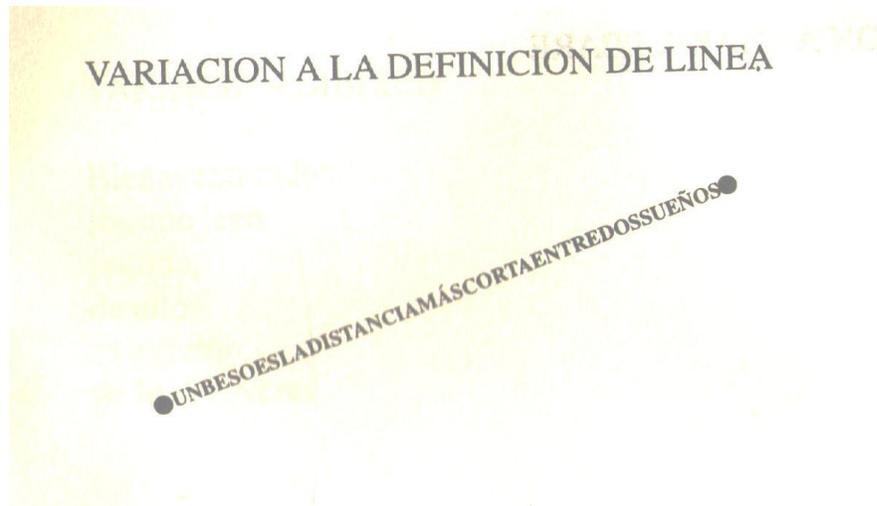
El primer ejemplo lo tomaremos de su libro *Copia del insecto*, en el cual hay un conjunto de páginas, de la 77 a la 85, de lo que podríamos llamar poesía espacialista, por la carga significativa que ha sido consignada en el espacio en blanco y en la particular forma de distribuir el texto. Si se leen consecutivamente las cinco páginas constituyen según parece un solo poema largo. Pero nos ha sorprendido ver que aunque no presentan título en la página, en el índice sí lo tienen y aparecen mencionados individualmente, se trata pues de cinco poemas independientes, uno por cada página o plano de imágenes, citamos el último de los poemas “espacialistas” del libro, (Zapata, *La copia del insecto*, 1992, pág. 85):



El poema destaca por la disposición de las palabras en la página, lo elegimos además por la alusión a las fotografías, que lo relaciona más intensamente con nuestro tema. Leer el texto como dibujo, nos produjo la sensación de bajar por una escalera de recuerdos. Nos atrevemos a formular que este poema no produciría el mismo clima de suspenso e incertidumbre, si estuviese alineado a la izquierda, o por ejemplo centrado. El espacio crea una especie de narración, de trayecto que se camina sin hacer ruido, como quien se inmiscuye lentamente en un álbum antiguo.

El texto se encuentra emparentado con la poesía permutacional, y el experimento de **Mallarme** en *Un golpe de dados*, pues permite varios modos de lectura sin perder la posible coherencia, y esto ya atañe a la construcción de una lógica propia, tendencia a la que dedicamos un apartado posterior de este estudio. Adelantaremos solo que el lector aquí tiene la posibilidad de optar y crear él mismo su versión del poema, omitiendo palabras como quien salta escalones o páginas del álbum imaginario. Ejemplo de lectura salteada: Nítidas/ fotografías/ cuelgan/ del espanto/ del perdón/ se regocijarán/ de haber escapado/ de ser/ como un cuadro/ más antiguo/ que la per/ple/ji/dad. Se podrían lograr otras versiones, en algunas el hilo lógico se verá más afectado que en otras, pero en cualquier caso parece que se conserva una sensación de conjunto, como un extraño magnetismo que mantiene unidos los fragmentos. Cabe anotar antes de seguir, que el mismo procedimiento se puede realizar en la lectura de los cuatro poemas que anteceden a este.

El otro ejemplo de acentuada exploración visual lo encontramos en el libro *Después del colegio* de 1997. La tercera parte del libro ha captado de forma plena nuestro interés, por tratarse, usando el colegio como metáfora, del “laboratorio” del libro. En esa tercera parte ubicamos varios experimentos poéticos, como acrósticos, parodias de frases célebres, y un poema visual que aquí retomamos: se trata de una de las variaciones paródicas que el poeta propone frente a diversos asuntos escolares y culturales. El texto destaca por su disposición divergente: (Zapata, *Después del colegio*, 1997, pág. 68)



Nótese el uso de los dos puntos negros, que cambian aquí de ser simples signos de puntuación, a convertirse en símiles de las bocas, como un gesto visual que desborda por su tamaño los signos para la escritura. La diagonal del trazo como metáfora de la diferencia de estatura, de roles, de estratos, o de edades que el beso como un puente salva. La mayúscula sostenida como en un grito, y la ausencia de espacios entre las palabras del poema, que lo hacen una sola “superpalabra”, una sola onda de voz, que nos habla de velocidad y de esa bella urgencia adolescente de besar.

Volveremos sobre este laboratorio poético y sobre este autor todavía en otras ocasiones. Pasemos a otro de los poetas que nos interesan.

**Eduardo López Jaramillo** nos ha dejado en sus obras un legado artístico de alta calidad estética, que connota un gran conocimiento del lenguaje. Su trabajo poético se destaca por un brillo prístino, y por una misteriosa urdimbre de imágenes y sonidos, que nos acercan al ser humano que el poeta ha sido. En lo que toca al visualismo, existe un libro que con su sólo nombre nos sugiere la posibilidad de algún hallazgo: *Hay en tus ojos realidad*, es un volumen de poemas acompañado por dibujos de seres humanos desnudos, logrados con simples trazos suaves y armoniosos. Pero no es a los dibujos que queremos referirnos, sino a una acentuada intención visual que subyace en algunos de los poemas. Tomaremos por muestra dos poemas del libro, o mejor aún dos páginas que responden a similar lógica de composición pictórica literaria.

El primero se llama *Calle Redingen*, a primera vista es un poema espacialista, pues el espacio tiene un papel importante en el sentido del texto como una unidad, unidad que dicho

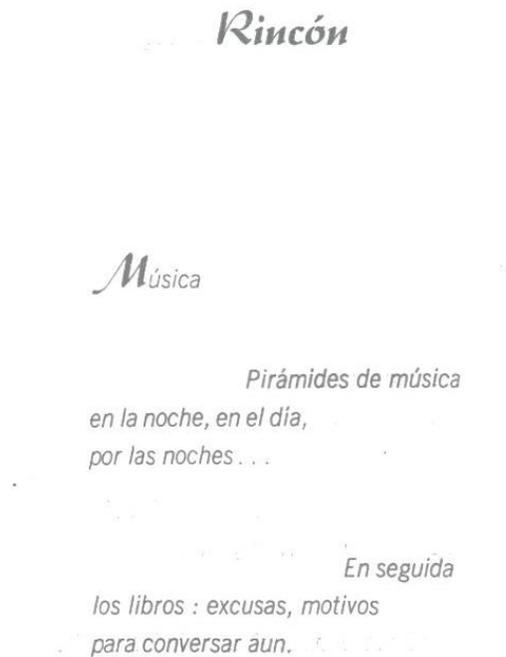
sea de paso no se construye con prisas, sino en una lenta aproximación que permita entrar a la casa del poema. Observaremos que la soltura de los trazos hace posibles varias lecturas. Algunas posibilidades son: 1) Miras un ave/más ya grita/chilla un pájaro/ ¿será el mismo?/Hay en tus ojos realidad. 2) Aquella casa/que yo no pensaba/la construyeron sin prisa/por sus ventanas rojas/chilla un pájaro/ Hay en tus ojos realidad... Podrían tejerse versiones omitiendo algunas líneas, y pareciera que las piezas de lenguaje que constituyen el poema, han sido pensadas para efectuar ese tipo de mutaciones (López Jaramillo, Hay en tus ojos realidad, 1987, pág. 51).

## *Calle Redingen*

*M*iras un ave  
 que yo no pensaba  
 Aquella casa  
 la construyeron sin prisa  
 Mas ya grita  
 por sus ventanas rojas  
 Chilla un pájaro  
 ¿Será el mismo?  
 Hay en tus ojos realidad.

Encontramos que el texto tiende a agruparse en dos columnas, una a la izquierda y otra a la derecha, que gradualmente se aproximan hasta formar una tercera instancia en donde desembocamos sobre el título del libro. De un lado se encuentran: un ave que miras, aquella casa, el grito del presente, el pájaro que chilla. Del otro: El no pensamiento, la construcción sin prisa, sus ventanas rojas, y la pregunta ¿Será el mismo? La tercera instancia, une a las otras dos, como diciendo que sí, que son el mismo poema que son dos: Hay en tus ojos realidad. Las relaciones semánticas entre casa y pensamiento, ave y pensamiento, ojos y ventanas rojas, ave y pájaro, chillido y grito, crean una telaraña de correlaciones. El poema nos parece entonces

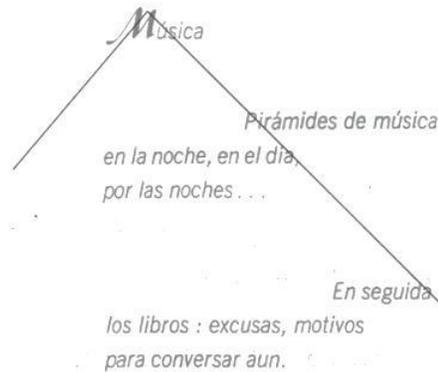
como una constelación de sentidos, donde los versos se encuentran asociados por vínculos muy tenues que mantienen la cohesión casi misteriosa de las partes. Similar proceso visual en tres instancias, hallamos “como oculto” en el poema *Rincón* (López Jaramillo, Hay en tus ojos realidad, 1987, pág. 54):



Leemos visualmente dos cuerpos de texto como figuras humanas, en diálogo y solos, arrinconados entre la comunicación y la incomunicación, en un ambiente en el que media la música noche y día, y también algo que ocurre por las noches “...” (Y no se dice por ser el imán oculto del texto, espacio en blanco que tras tres puntos muy suspensivos se vuelve altamente significante) Evento no narrado luego del cual, los libros ayudan aún a conversar.

Otra vez el poema se deja leer un poco al acaso del capricho, otra vez tiene dos partes como columnas que confluyen en una tercera instancia, el lado izquierdo se encuentra lleno de palabras y el derecho casi vacío, esto crea una asimetría que puede hablar del flujo asimétrico de la conversación entre las dos columnas, sobre el lado izquierdo recae la mayor parte del peso. Un peso tan grande como el de una pirámide. La posición encumbrada de la M inicial de la palabra música, letra capital del poema, sugiere la cumbre de una pirámide. Incluso el contorno del poema dibuja el perfil de una pirámide egipcia, perfil sólo quebrado por el verso que explica el sutil dibujo: Pirámides de música.

## Rincón



Sabemos que nuestra lectura puede ser discutible y no pretendemos que sea absoluta, sólo deseamos señalar que una lectura lineal de estos textos complejos equivale a su simplificación. Estamos seguros de que el poeta de algún modo era conocedor de la poesía visual que aquí subyace y hacia la que tienden varios de sus trabajos, del que tomamos sólo dos ejemplos pudiendo citar más. No puede ser de otra manera si se tiene en cuenta que se trata de un poeta que en uno de sus viajes fue alumno del escritor mexicano **Octavio Paz**, quien fuera autor de poemas experimentales y conocedor de las “rupturas” antiguas y recientes. Aunque la obra poética de **Eduardo López Jaramillo** no alcanza a decidirse por un visualismo declarado, pues tal vez no le interesó acentuar tal gesto, o no era el momento para aquello, una lectura acuciosa de sus poemarios podría entregar las pistas para una comprensión más holística de su arte poética. Volveremos sobre este autor en el estudio dedicado a la importación de formas remotas de poesía.

Existen libros y personas que dan testimonio del nacimiento por estas tierras de un poeta mítico. Después de una vida compleja en la que fue bohemio, profesor universitario, asesor cultural de **Carlos Leader**, cónsul en Bilbao e incluso candidato a la presidencia de la república, dicen que actualmente vive ascéticamente en un lugar entre Cartagena y Barranquilla, llamado “Ashram del Aguador”. Lo cierto es que se le considera precursor en la irrupción de una *poética conversacional* a las letras del Gran Caldas y responsable en alguna

medida de actualizar la estética de la zona, acogiendo la corriente entonces en boga del Nadaísmo, que buscaba una poesía directa y sin adornos.

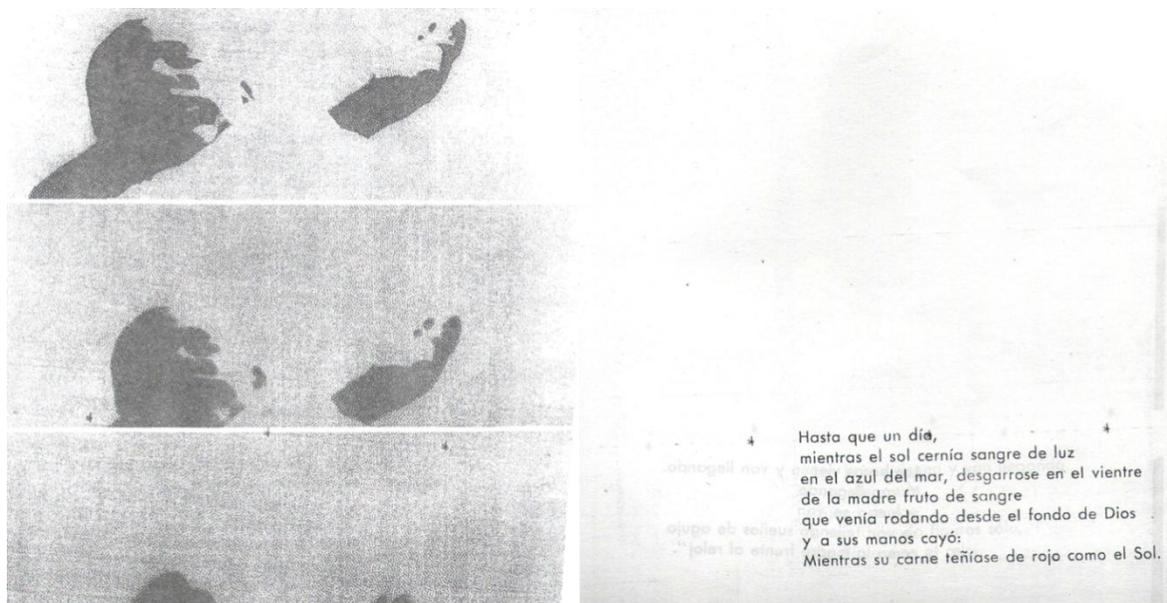
Se trata de **Luis Fernando Mejía**<sup>7</sup> de quien se conocen más los iniciales textos que los últimos. Sus publicaciones son: *Resurrección de los juguetes* (1964), *Alquimia de los relojes clausurados* (sin fecha), *Camino hacia la luz* (1974), *Los manuscritos de Lucio Malco* (1979), y el libro que recoge la mayor parte de su obra titulado sencillamente: *Poemas* (1989).

Rastreamos a lo largo de la obra varios gestos de experimentación, uno de ellos, pertinente en este ensayo sobre visualismo, aparece a lo largo del libro *Camino hacia la luz*. En donde el texto poético se nos presenta pequeño en la zona inferior de la página, gran parte de la cual está vacía: ¿como símbolo de luz?

Además de este rasgo más o menos usual, el poema verbal aparece acompañado en algunas páginas con un tipo de imagen fotográfica que sorprende por su experimentalismo, y que nos muestra un discurso visual que trasciende el papel de la habitual ilustración. En este caso se ha dado una vinculación creativa entre el poeta y el diagramador, foto-ilustrador de libro: **Sergio Trujillo Dávila**. Convirtiendo una obra poética de marcado intimismo, en la aventura de dos artistas interactuando, acercándose una vez más, hacia un arte transversal e integrado (Mejía L. F., 1974), nota: el original se presenta sin números de página.

---

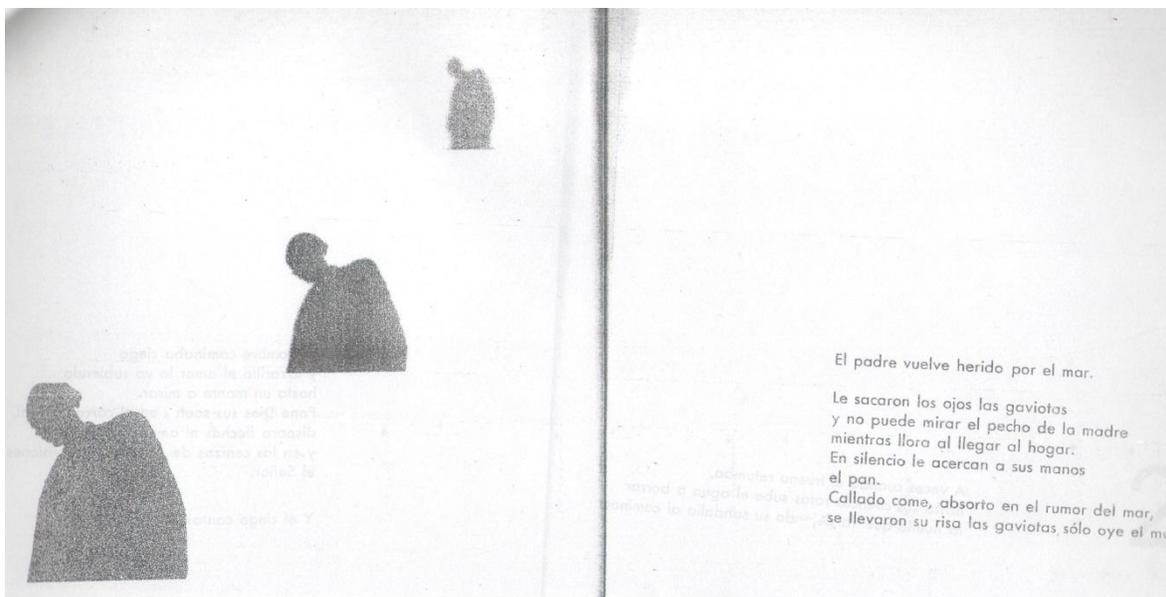
<sup>7</sup> Ocurre la singular co-existencia de (por lo menos) tres poetas llamados “Luis Fernando Mejía” en la región, uno de ellos está reseñado en el libro *Quindío vive en su poesía, antología poética del siglo*, donde se dice que publicó un texto llamado *La poesía, la palabra discordante*. El segundo es un poeta de corte místico que ha publicado libros como *Poética del sendero* y *Aire de sol*. El tercero es el autor que hemos incluido en nuestro estudio, autor de libros como *La resurrección de los juguetes*.



Hemos escaneado las páginas del libro para dejar registro de la disposición del texto verbal con relación al discurso visual, pero sabedores de que el resultado es de difícil lectura, por el tamaño, incluiremos ahora una imagen del sólo texto verbal:

Hasta que un día,  
mientras el sol cernía sangre de luz  
en el azul del mar, desgarrase en el vientre  
de la madre fruto de sangre  
que venía rodando desde el fondo de Dios  
y a sus manos cayó:  
Mientras su carne teñíase de rojo como el Sol.

Notamos que de modo paralelo a este conjunto de siete versos alusivos al nacimiento, transcurre una narrativa visual en la forma de imágenes seriadas, que van perdiendo peso a medida que se ubican más alto en el encuadre de la página, como metáfora de una sutílización gradual del ser humano al que las imágenes representan. Se ve muy claro en el siguiente ejemplo:



De nuevo recogemos aparte el texto verbal, para permitir una mejor lectura:

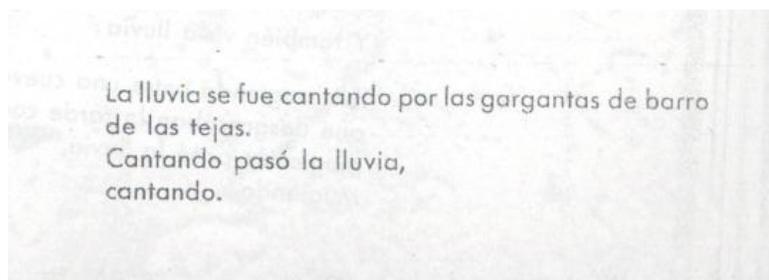
El padre vuelve herido por el mar.

Le sacaron los ojos las gaviotas  
y no puede mirar el pecho de la madre  
mientras llora al llegar al hogar.  
En silencio le acercan a sus manos  
el pan.  
Callado come, absorto en el rumor del mar,  
se llevaron su risa las gaviotas, sólo oye el mar

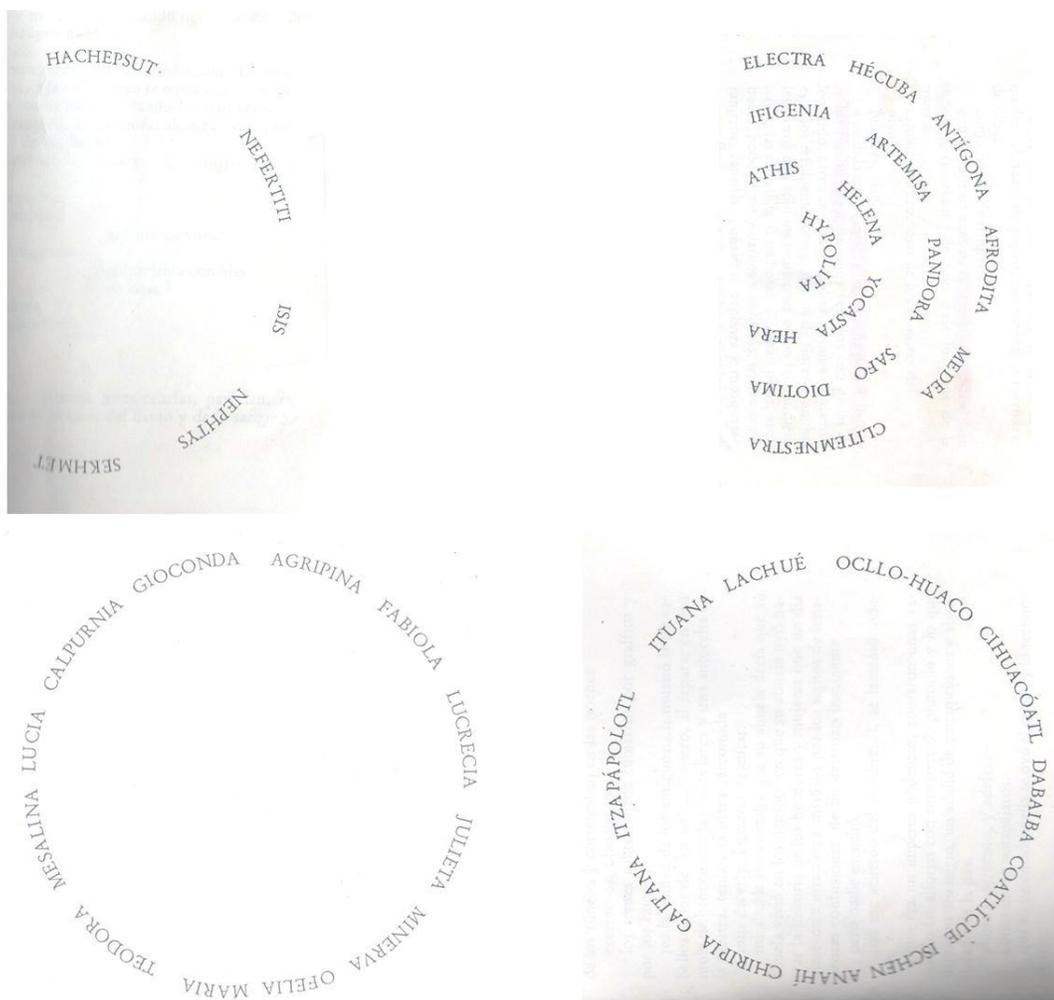
La narración visual en la mayor parte del libro, consiste en un conjunto de secuencias fotográficas muy granuladas, que avanzan acompañadas con la prosa verbal y la completan, de tal forma que la re-edición del libro como texto meramente verbal que se publicó en *Poemas*, se nos hace un poco disminuida en sus alcances evocadores, pues toda la parte gráfica ha sido obviada de dicha antología, por motivos tal vez económicos o por falta de consideración acerca de la importancia del texto visual. Queremos tomar un tercer ejemplo, para concluir las muestras de esta obra, señalando de paso la importancia del trabajo, en cuanto a propuesta interartística, en la cual no se puede eliminar la imagen sin que los textos salgan gravemente empobrecidos.



Veamos cómo el texto poético por sí solo no alcanza el mismo nivel de evocación que logra acompañado por la imagen:



Volveremos sobre la obra de este poeta en otros lugares de nuestro estudio, por ahora avanzamos hacia la consideración de otro gesto de visualismo en una obra de trazas ambiguas entre lo poético y lo narrativo en la literatura de la región... Nos referimos de nuevo a *Las Andariegas*, de **Alba Lucía Ángel**, novela que además de otras peripecias, tiene la particularidad de incluir algo que podría entenderse como poemas visuales (Ángel A. L., *Las andariegas*, 1984, págs. 26, 51, 67 y 134 ).

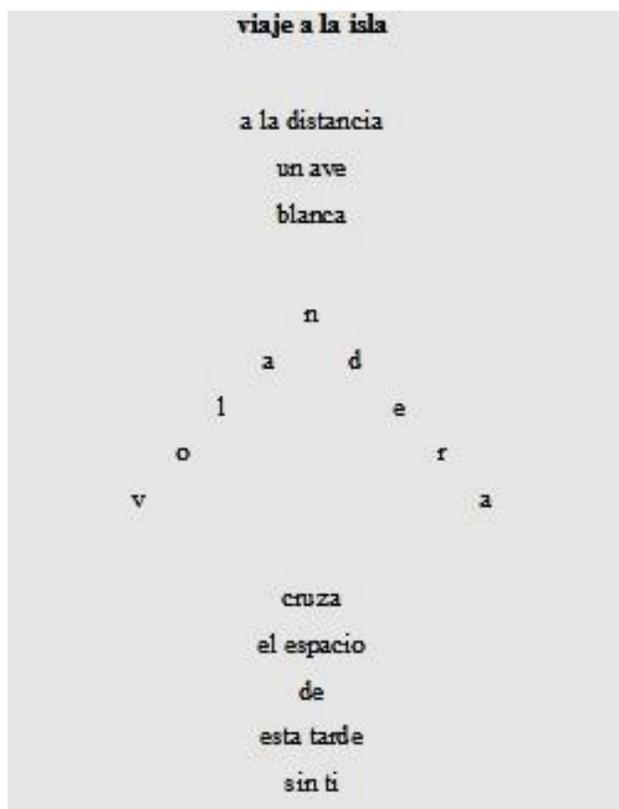


**Ilustración 29: Círculos y semicírculos, tomados de *Las andariegas*.**

En su periplo por los diferentes lugares de la tierra y por los distintos momentos de la historia, la escritora ubica entre las páginas de la novela, dos círculos y dos semicírculos con los nombres de mujeres, diosas o sacerdotisas, que evocan sus épocas y lugares de origen.

Resulta interesante este artificio visual, posiblemente se trate de una alusión al símbolo lunar, como astro emblemático del mundo emocional y de la mujer, y es mucho más que un simple capricho, si se tiene en cuenta que el círculo se considera desde la antigüedad como símbolo del agua, el más receptivo de los elementos, y por lo tanto es en plena coherencia que la escritora acude a esta geometría como forma de simbolizar la femineidad como esencia en la que se fundan las raíces de esta obra.

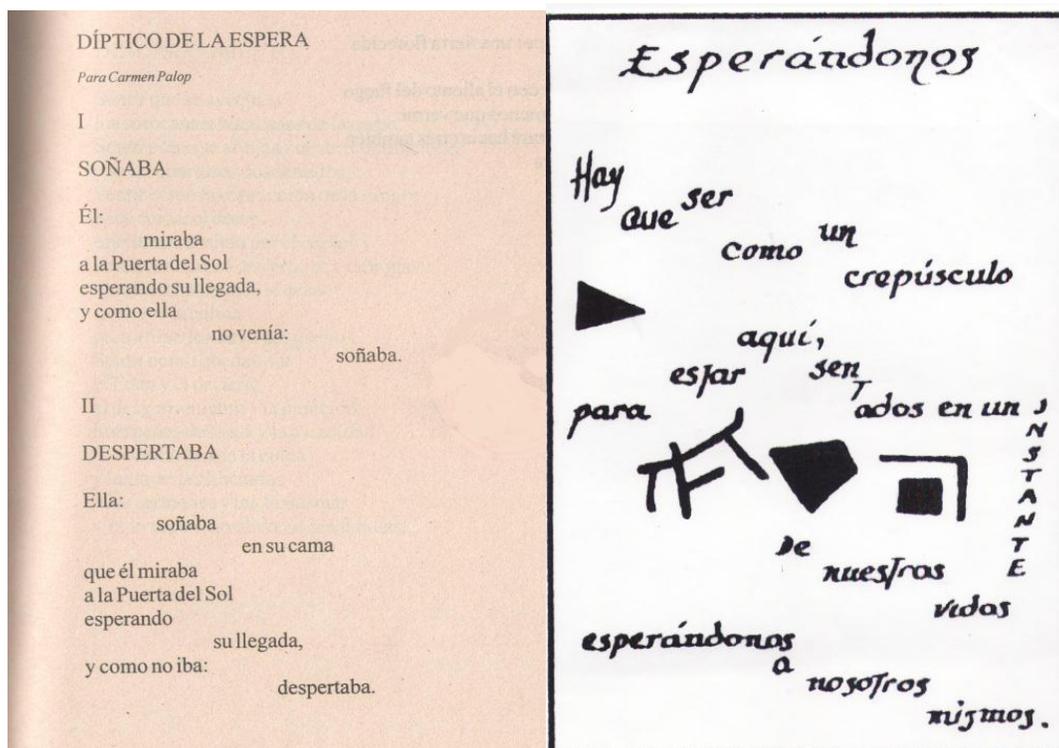
Mencionaremos aquí de paso, otro poema de la misma autora incluido en el libro *Cantos y encantamientos de la lluvia*(p.22)en el que es patente la voluntad visual a través de la cual la poeta opera, hasta lograr convertir el poema en una ventana a la contemplación (Ángel A. L., 2004):



En la muestra recogida, se acentúa la operación visual: con sencillez y economía del lenguaje, **Alba Lucía Ángel** logra hacernos ver el perfil del ave solitaria, que cruza el espacio y lo poetiza. Dando una nota de visualismo a su libro de poemas contemplativos, en donde los textos comparten un rasgo que bien pudiera declararse peculiar, y es que todos los versos están centrados.

Queremos citar ahora dos ejemplos del poeta **Antonio María Flórez Rodríguez**, nacido en España pero reconocido como sujeto cultural en el Gran Caldas, en cuya obra hemos podido encontrar dos gestos que manifiestan un impulso hacia el visualismo. La espera es un tópico ya trabajado por el poeta, quien publicó en el libro *Musa Levis* dirigido por **Flobert Zapata** un texto titulado *Díptico de la espera*, (2002, pág. 75) este último no alcanza a ser un poema visual, pero sí se estructura desde una concepción espacialista. Por otra parte, en un libro

llamado: *Zoo (poemillas de amor antiecológico)* está incluido un poema decididamente visual titulado *Esperándonos*, deseamos incluir ambos textos por su peculiaridad, experimentalismo y por la coincidencia temática que los une.



El segundo poema (Flórez, 1993, pág. 16) parece una profundización del primero, algunos de los cambios son: de la fuente digital a la caligrafía manual, del espacialismo a la poesía visual con inclusión de dibujos, de la tercera persona gramatical: “él-ella”, a la primera persona del plural “nosotros”; de la “puerta del sol” que se menciona en el díptico, al crepúsculo; de la lectura lineal a una lectura con posibles bifurcaciones. Por último, el ejemplo sirve para anotar uno de los rasgos programáticos de la poesía experimental, y es que los poemas son instancias de un proceso creativo que rara vez se detiene en ellos, y que puede continuar mudando de una forma a otra, revisando el concepto de obra como cosa acabada y cerrada.

Pero también hay autores de la región que son desconocidos en ella, para ejemplo de esto relatamos que en el año 2009, se publicó en Madrid un texto titulado *Nubes de un cielo que no*

*cambia*, firmado por el poeta pereirano **Dufai Bustamante**, en compañía del fotógrafo español **Ricki Dávila**. La historia de este libro, consiste en que el fotógrafo buscó al poeta para hacer unos paseos por la Bogotá oculta y subterránea, ciudad en la que **Dufai Bustamante** reside desde hace años. Deseaba tomar imágenes urbanas, desde el punto de vista del poeta, y de esa manera realizaron gran cantidad de paseos y de tomas, con las cuales el fotógrafo viajó a España. Un tiempo después, este propuso la inclusión de los poemas de **Dufai Bustamante** entre las fotografías con miras a la realización de una exposición y a la edición de un libro conjunto. El libro se editó en Madrid con un tiraje de 1000 ejemplares, de los cuales muy pocos han llegado a Colombia.

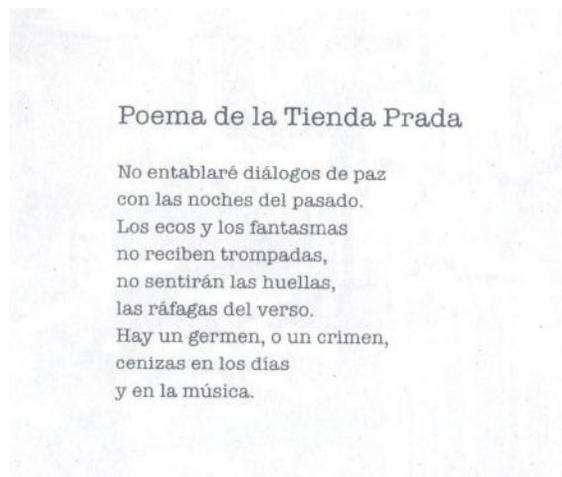
*Nubes de un cielo que no cambia* es un libro que impresiona por contener hallazgos de belleza incontestable en ambientes de adversidad y contaminación. No tiene numeradas las páginas, pero la fotografía ocupa proporcionalmente el doble de espacio que la poesía escrita. Podría pensarse que es al fin la fotografía quien ha invitado a la palabra y no al contrario y por lo tanto, que la palabra se encuentra simbólicamente supeditada. Sin embargo, gracias al diseño general y la empatía creativa, el diálogo es fluido y la aguerrida poesía de **Dufai Bustamante** se abre paso, utilizando con habilidad la imagen fotográfica como punto de apoyo para sugerir áreas de experiencia insospechadas. Como en este fragmento del libro, en el cual nos sentimos repentinamente inmersos en una calle pesada de la Bogotá subterránea. El desenfoque de la foto, acentúa la sensación de embriaguez y de extravío (Bustamante & Dávila, 2009).

Poema de la Tienda Prada

No entablare diálogos de paz  
con las noches del pasado.  
Los ecos y los fantasmas  
no reciben trompadas,  
no sentirán las huellas,  
las ráfagas del verso.  
Hay un germen, o un crimen,  
cenizas en los días  
y en la música.



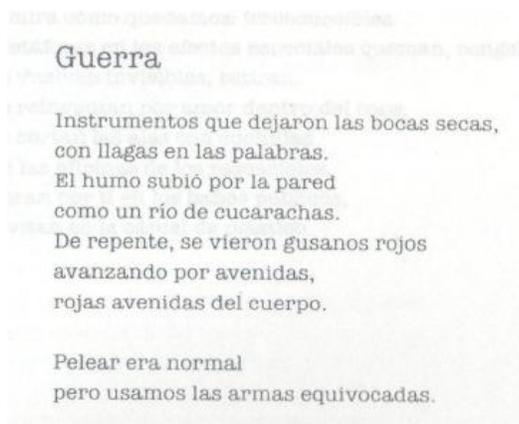
Y ampliado el texto:



El diálogo poesía-fotografía, permite que espacios reales exhiban lo que tienen de imaginarios, y lugares imaginarios, sólo accesibles a la poesía, muestran a través de la imagen fotográfica lo que tienen de reales. Creemos que el libro no estaría completo o sería ineficiente sin cualquiera de las dos manifestaciones del lenguaje. Hay una intersección ambigua entre los conjuntos: real-imaginario, fotografía poesía, que permite la experiencia de la incertidumbre, que es la experiencia poética que se nos propone. La foto, si movida, revela la curvatura de la luz y la hondura de la noche que encubre a los espectros, presencias sin imagen que pueden intuirse, y de las que no hay más prueba que el poema.



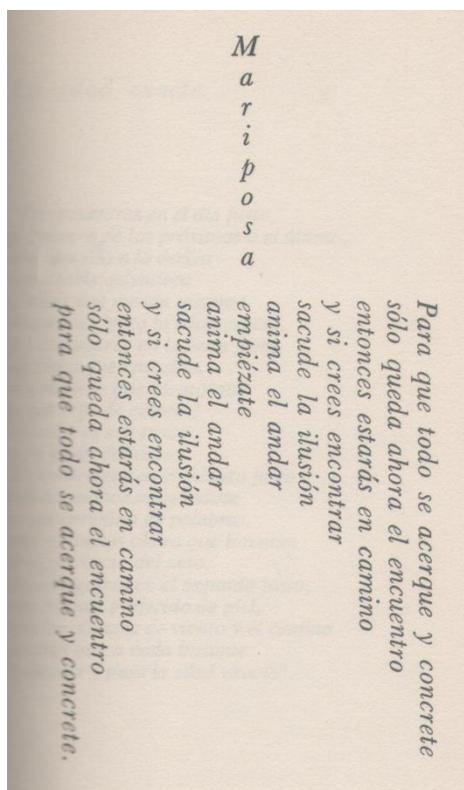
Y ampliado el texto para mejorar la lectura:



El libro nos deja el retrato de una ciudad vista a través de sus fisuras, su belleza y su dolor, pero es un retrato literario tomado por el pulso de la sangre impregnada en transparencias. Creemos haber recogido muestras que representan este trabajo, esperamos pueda ser mejor difundido en el futuro y comentado con mayor amplitud y mejor juicio.

Pero pasemos ahora a incluir en nuestro estudio a otro autor que ha cultivado desde hace muchos años la búsqueda de una poética de la peculiaridad, dentro de esa búsqueda ha producido algunos experimentos visuales. El nombre de este poeta es **Alfonso Marín**, y entre sus libros no son raras las rarezas, por ese motivo acudimos a él en más de una ocasión. En lo que toca al tema del visualismo, tomaremos de su obra los ejemplos más diáfanos, que se sustentan en la más pura tradición del caligrama clásico, y que conectan como veremos, con la prehistoria de este artificio mucho antes de Apollinaire.

En el libro *Con-secuencia*, encontramos el poema *Mariposa*, experimento exitoso a nuestro entender por propiciar un vuelo único de la imaginación (Marín A. , con-secuencia, 1983, pág. 55):

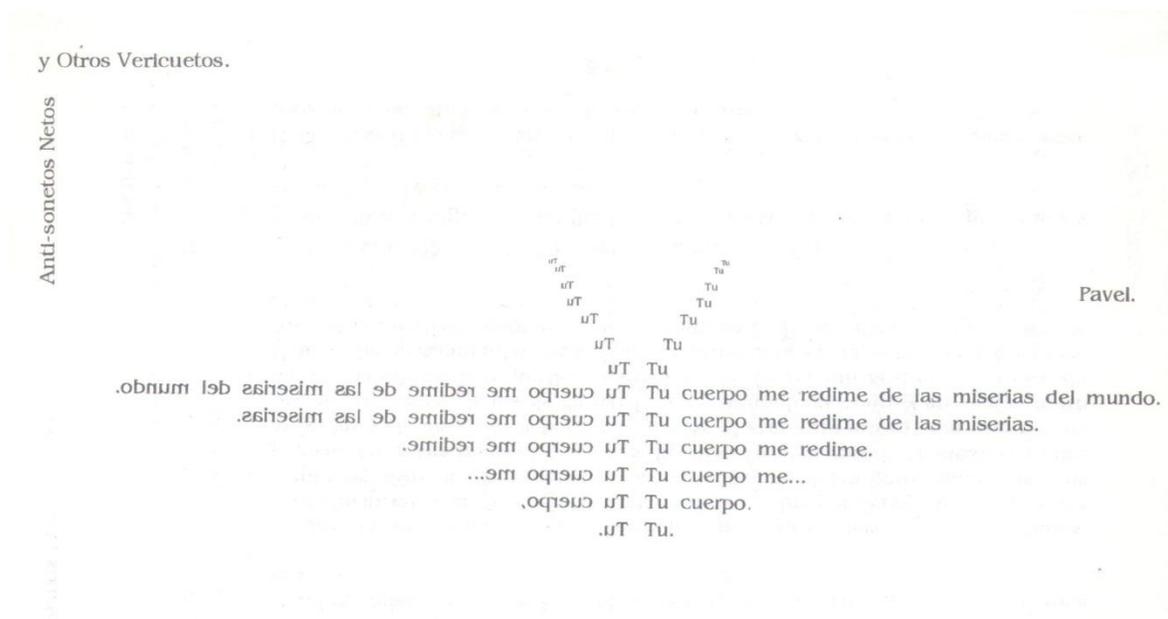


Asistimos a un puro juego con la palabra, una operación de magia verbal visual, que se sostiene sobre un delgado punto de equilibrio como una mariposa posada sobre la levedad de la imaginación abierta. Hemos co-creado este poema: “el encuentro” es nuestra sorpresa de “encontrar” una mariposa viva en un libro de poemas, pues ella cobra vida cuando lo visual y lo verbal encienden el sentido de estar frente a la vida. La palabra por su parte se organiza simétrica para atraer el encuentro, iniciando todo desde una M mayúscula, que hace visualmente el papel de las antenas, luego las letras sucesivas descienden, como una mariposa, hasta recaer sobre el centro de un simétrico poema, cuyas líneas dibujan alas que señalan la tierra. El poema es entonces la operación doble, en la que desciende la mariposa hasta el poema y el poema surge en vuelo al “encuentro” con los ojos de quien descubre con alegría infantil, la magia del artificio.

Hay por lo menos dos alteraciones al código habitual de lectura, la palabra vertical “Mariposa” que baja a razón de una letra por renglón, y el nuevo giro de 90 grados que debe dar la mirada para leer las alas. Esto anuncia el experimento posterior de este autor, en el cual creará dos libros en uno, basado en la diferencia de 90 grados entre uno y otro, como veremos. El libro tiene dos nombres: *Cartas a Úrsula* y *Anti-sonetos netos y otros vericuetos*, fue publicado en 1994, en un formato que no resulta fácil de explicar. El libro es doble, pero

ambos están tejidos entre sí. Por eso el libro contiene dos índices y dos cuentas de paginación independientes. La clave para no confundir al libro con el libro es la diagramación que en el caso de *Cartas a Úrsula* es vertical y en el de *Anti-sonetos netos y otros vericuetos* es apaisada.

En *Anti-sonetos...*, encontramos otra invención emparentada con la mariposa que ya se posó en nuestro estudio, esta vez se trata de otro ser alado y con antenas, no sabemos con exactitud a qué especie pertenece, pero el discurso verbal está todavía más supeditado a la imagen, pues el poema se conforma plenamente de una frase que se repite al tiempo que se acorta, hasta llegar a la esencialidad pura que el ser alado nos repite como un canto de cortejo: “tu” (Marín A. , *Cartas a úrsula: Antisonetos netos y otros vericuetos*, 1994, pág. 7).



Ese “Tu” termina repitiéndose 26 veces creando la médula misma del ser alado, y sube vibrante dando forma a las antenas, como un canto de amor y de embeleso, que desborda los límites de lo humano, hacia esa forma de cortejo que se vive en la naturaleza. Amor y libertad, cuerpo y redención, alas que permiten trasponer las “miserias del mundo” por la magia del contacto con el “Tu”, esa vibración sonora que eleva hasta diluirse por completo en las alturas.

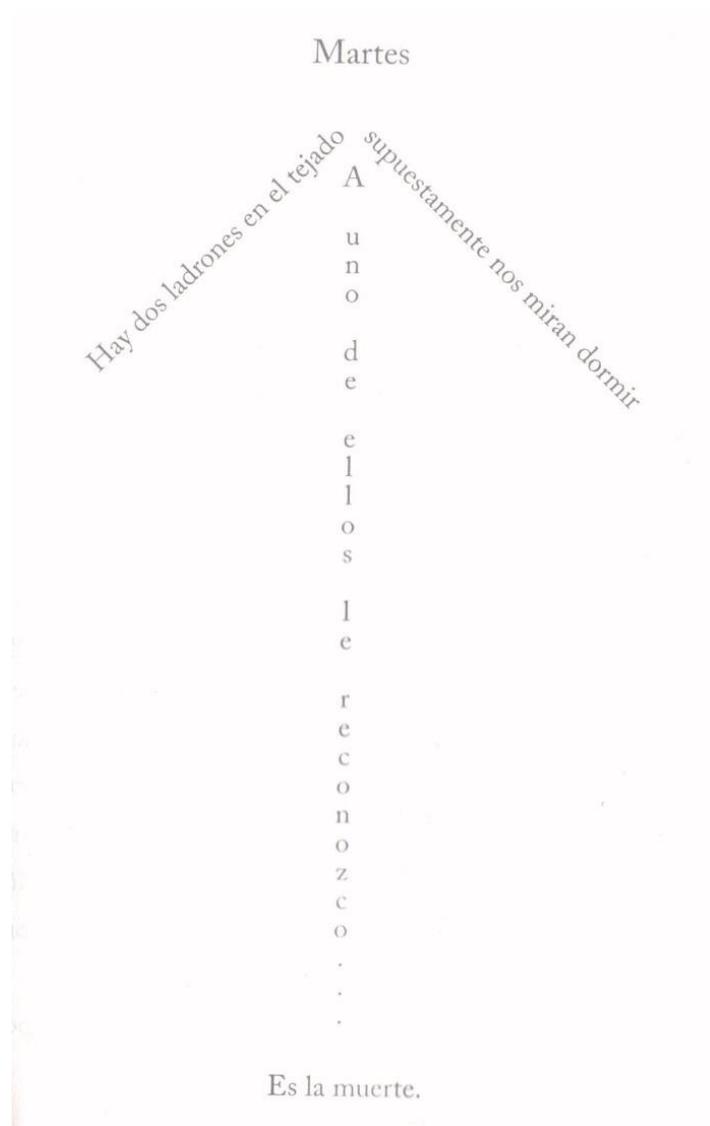
Es evidente el trasfondo mítico de las narraciones que surge de los dos poemas visuales, un poeta que busca en la poesía la creación de unas alas (como las de Ícaro, como las de Hermes, como las alas de Eros) que lo liberen, que le permitan el encuentro de su propio centro (simetría), y de su suprema libertad representada en las alas, en el canto y en el vuelo. No

sabemos si el poeta conoció o no a los *Tecnopagenia* griegos, pero sí que el motivo de las alas, se encuentra entre los ejemplos más clásicos del caligrama, como pudo verse en el primer capítulo, y que su reaparición en nuestro tiempo, de ser inconsciente, implicaría una forma de trasmisión informativa y de influencias, muy diferente a las que tradicionalmente se han tomado en cuenta.

Con estas alas cerramos por ahora el caso del poeta **Alfonso Marín** y le damos paso a otro autor que ha publicado recientemente su primer libro, bajo el paradójico título de: *Poesía suicida para nunca matarse*. El autor es también realizador audiovisual y se ha desempeñado en la dirección de teatro, lo que hace de él el tipo de artista que cuenta con varias facetas de manifestación, las cuales tienden a entretorse en las obras artísticas que emprende. Su nombre es **Andrés Galeano**, y su libro fue la obra ganadora en el *Concurso de escritores pereiranos* del año 2010.

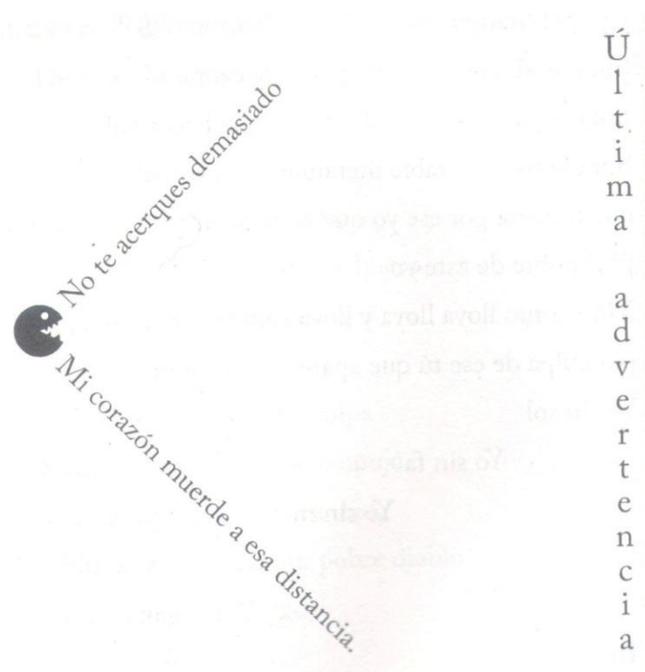
Tras la lectura del libro anotamos que se trata de un texto cometido en defensa propia, desarrollando una poética del resentimiento y del dolor. Hay un permanente tono de tensión emocional, como si fuera un filme de terror burlón, parece sonar una música de fondo que nos advierte del peligro en cercanías de la muerte; sensación que se acentúa con un tratamiento agresivo del lenguaje, poblado de imágenes nictomorfas y de una rara mezcla de humor a prueba de balas y tremendismo, que desafía la moral judeocristiana, y el estatuto de lo que se ha dado en llamar “políticamente correcto”.

En lo que concierne al visualismo, encontramos que el poeta levanta su voz estruendosa en medio de la hoja, a lo que colabora la diagramación hecha por **Juan Amarillo Marín** y **Cristian Vidal**. El texto aparece salpicado de gestos visuales, alusiones al cine, imágenes fotográficas y rasgos propios de la poesía fónica. En cuanto al visualismo como lo estamos enfocando en nuestro estudio, encontramos un caligrama, en el sentido clásico porque dibuja con las letras un contorno concreto y un poema visual, ejemplos ambos que recogemos y ponemos a consideración de nuestros lectores. De la página 43 tomamos este caligrama que atrae por su sencilla elocuencia (Galeano, 2010):



El texto aparece coronado por el título de “*Martes*”. En el sentido literal es un día cualquiera de la semana, pero en su sentido simbólico es el día dedicado al planeta rojo, Marte, planeta asociado con la guerra, con ir en contra vía y con las revoluciones violentas. La segunda línea que leemos por su ubicación estratégica nos mete en un relato: “*Hay dos ladrones en el tejado*”, todo nuestro sistema se pone en guardia, es una frase de alerta: ¡Algo puede pasar! Llegamos a la cima álgida del poema, techo de la casa, símbolo de la cómoda cotidianidad, de lo seguro ahora amenazado: “*Supuestamente nos miran dormir*”, la tensión disminuye porque los ladrones no actúan, maravillosamente se han detenido y se diría que contemplan, entre tanto el texto ha descendido desde el pico hasta el alero. Pero entonces la tercera frase llueve como una gotera, como polvo del techo, un reconocimiento se precipita

vertical sobre el narrador, las letras caen sobre él como quien cae en cuenta: “*A uno de ellos le reconozco...*” Los puntos suspensivos vuelven a acentuar la tensión que alcanza su punto más intenso y se resuelve en un trazo horizontal, único del poema, representando tal vez la cama y el ataúd: “*Es la muerte*”. Dice tajante la línea horizontal: tradición, fatalidad, lo inevitable. La muerte es horizontal. Pero luego se percibe que el poema todo es una flecha que dispara algo, la mirada hacia la altura, pero se tropieza de nuevo con el título de “*Martes*”, entonces el poema comienza de nuevo una y otra vez si así se quiere, hasta que llegue el miércoles. El segundo ejemplo lo tomamos de la página 48, en donde de nuevo se acude a una diagramación triangular, como en el tejado, pero esta vez el vértice del triángulo no señala hacia arriba, señala a la derecha, es decir a contravía del cauce habitual de las letras y de la mirada:

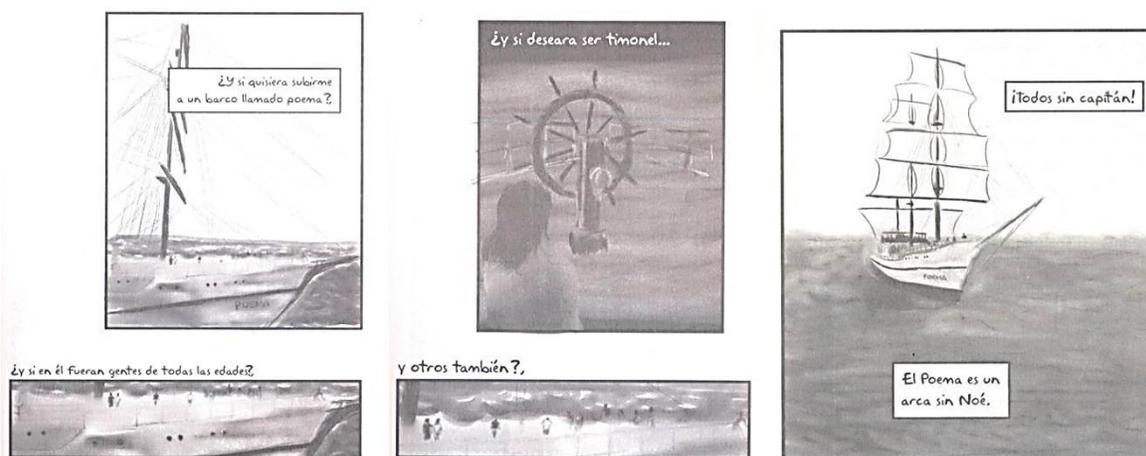


En el vórtice de los dos trazos está Pacman, personaje reconocido por la generación que conoció y jugó con el artilugio llamado “Atari 2600”, aparato de un desarrollo visual muy burdo si se le compara con los actuales videojuegos. “Pacman el come galletas”, era algo así como la estrella suprema de este videojuego. Comía galletas dentro de un laberinto y era perseguido por cuatro fantasmas, lentos pero cuatro, que terminaban siempre por comérselo a él. Pero el Pacman que nos presenta el poeta ha mutado, se ha tornado negro como signo de su oscurecimiento, y ya no come sólo galletas, ahora luce colmillos que sugieren que es carnívoro

y tal vez caníbal, según sus palabras de advertencia: “*No te acerques demasiado*”, de donde se entiende que le habla a alguien a quien quiere proteger de sí mismo, un ser al que ama: “*mi corazón*”, pero al que puede también llegar a destruir si continúa a su lado: “*muerde a esa distancia*”. Las letras verticales que descienden dicen simplemente: “*Última advertencia*”, como anuncio de *El abismo*, que es poema que continúa el libro, homenaje sutil a Huidobro.

Similar en el formato aunque en tono muy distinto, es la obra de la poeta **Carolina Hidalgo**, diseñada e ilustrada por el dibujante de comics **Kemo Sabi**. En el libro titulado: *De este lado de las cosas*, la poeta se ve convertida en protagonista de cómic, que a través de bocadillos y viñetas deja a los lectores conocer sus opiniones poéticas en torno a diversos temas. Es notable la intensidad del diálogo creativo entre la imagen y la palabra, un diálogo que enriquece el texto y lo catapulta hacia la potencial recepción por parte de núcleos de jóvenes lectores. El libro se constituye en testimonio de una mirada al mundo contemporáneo desde la intimidad de la mujer joven, que encara la vida con vitalidad y con pasión. El dibujo, la distribución espacial y la diagramación, son compañeros del poema en su navegación, que lo apoyan sin llegar a fusionarse por completo, quedando en algunos instantes los elementos visuales relegados a un rol ornamental, pero cobrando fuerza expresiva en otros momentos del diálogo interartístico. Tomaremos aquí una muestra de este trabajo, en la parte que nos parece más excepcional, que es aquella que abre el libro y nos presenta la metáfora del poema-barco. (Hidalgo, *De este lado de las cosas*, 2011, págs. 11, 13 y 15)

## Destinos

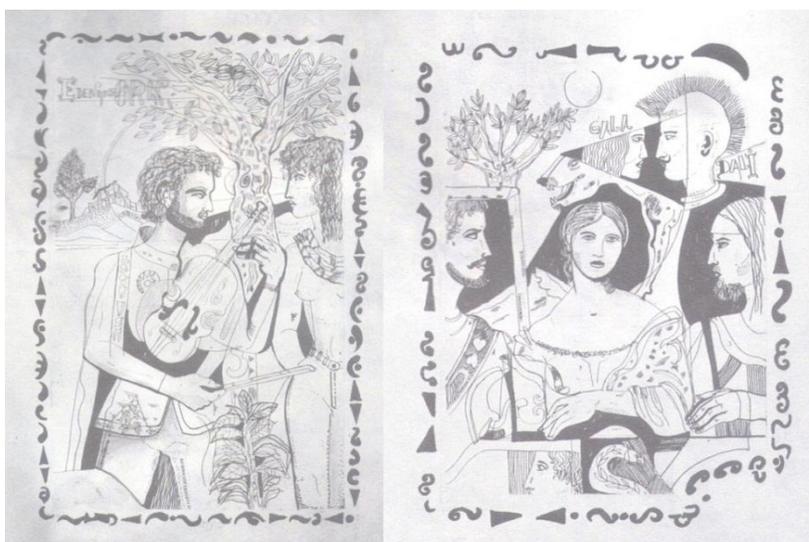


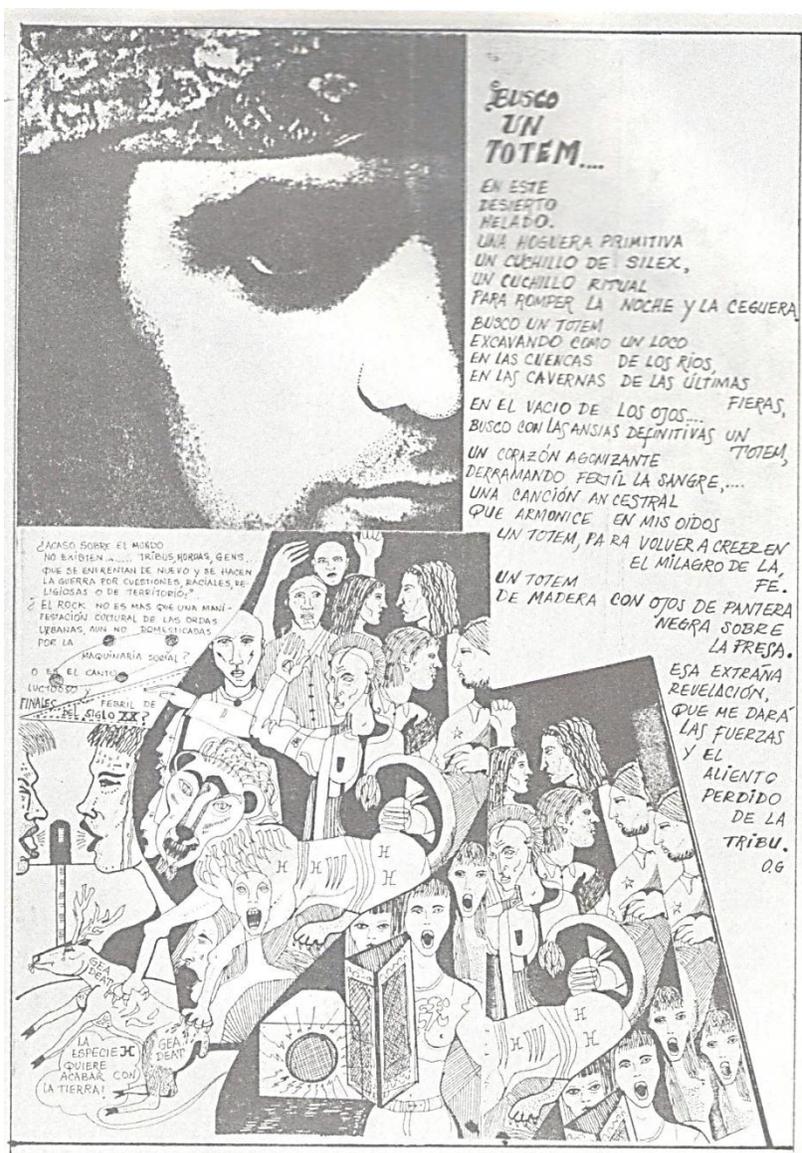
Dentro del corpus encontrado de nuestro estudio, después de *La dama de los cabellos ardientes* (1996), es el libro de **Carolina Hidalgo** y **Kemo Sabi** (2012) el que reinicia el diálogo entre la poesía y el cómic, diálogo que apenas comienza, y del que nos cabe esperar nuevas y quizá más frecuentes experiencias de lectura.

En cuanto al máximo nivel de visualismo que en nuestro recorrido hemos encontrado, debemos señalar de nuevo a *La dama de los cabellos ardientes*, como obra poético visual por excelencia, y al libro titulado *Vaciamientos sobre concreto* (*Ejercicios de cartografía emocional*) publicado en Manizales, en torno al año de 1998.

Al no tratarse de un concurso ni de cosa parecida, nos parece innecesario dirimir el posible certamen. *La dama de los cabellos ardientes* es una obra de gran complejidad, de intenso visualismo por el uso del cómic, y que surge desde la sensibilidad exacerbada del poeta, novelista y pintor. *Vaciamientos sobre concreto* es un libro también complejo, el visualismo en él es una constante, aunque esta vez las palabras constituyen los trazos. No hemos encontrado por ahora una obra que acentúe el visualismo hasta el punto de poder ubicarla junto a estas dos obras.

De *La dama de los cabellos ardientes* hablamos ya en el ensayo sobre desbordamientos, en este, sabiendo que su importancia visual es capital, mediremos la extensión de nuestros comentarios, y dejaremos que hable ella, a través de las muestras tomadas de diversos fragmentos del libro, que sean ellos los que pongan en evidencia el logro visual de la obra. (García Ramírez, 1996, págs. 36,52 y 79.)





**Ilustración 30:** Algunos fragmentos que evidencian la intensidad visual en *La Dama de los Cabellos Ardientes*.

En la imagen precedente, podemos apreciar la integración entre poesía y dibujo, y se entiende la imposibilidad de separación del mensaje visual con respecto al verbal, pues se encuentran fundidos en un solo molde creativo. Tal nivel de integración es la tendencia de la obra, aunque existan páginas meramente verbales y otras exclusivas para el dibujo y otras técnicas visuales. Cabe anotar que pese a la diversidad de texturas y técnicas utilizadas, la obra no pierde en momento alguno su coherencia narrativa y poética.



Ilustración 31: La Dama de los Cabellos Ardientes, es una obra de intenso visualismo. Aquí las páginas 94 y 102.

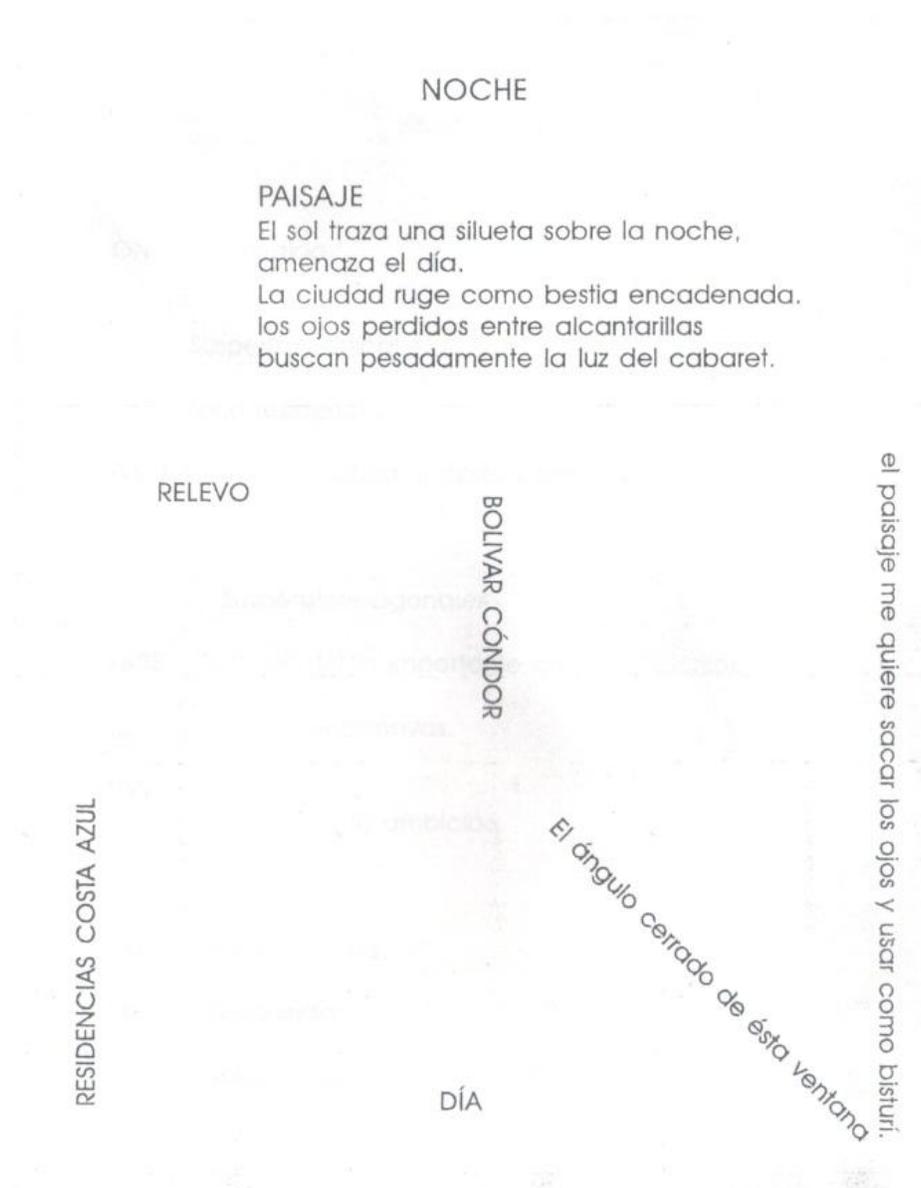
Como hemos dicho el libro se apoya tanto en lo visual que contiene páginas en las que prescinde de las palabras, o usa sólo letras como la “A” del dibujo de la izquierda, o símbolos, como aquellos que flotan sobre el personaje de la derecha: jaguar, tucán, selva, mujer. En estos casos la obra se emparenta con la poesía semiótica, que como hemos explicado en el primer capítulo, prescinde de la palabra para comunicar a través del uso de signos o de símbolos. La obra, como se entenderá, es de una complejidad tal, que rebasa nuestra posibilidad de comentarla en todos sus aspectos. Por lo que nos limitamos a ubicar en nuestro estudio la muestra que declara su intenso y sistemático visualismo.

En cuanto a *Vaciamientos sobre concreto (Ejercicios de cartografía emocional)*, Diremos que alcanza también un muy alto grado de visualismo, hasta el punto que podemos decir que el gesto visual es allí sistemático e intenso. Ya desde la misma nota introductoria encontramos afinidad entre los postulados básicos de nuestro estudio, formulados en la primera parte, y los presupuestos desde los que surge el libro de **Mario Armando Valencia** al que ahora nos

aproximamos, citando precisamente esas “Palabras non sanctas” especie de manifiesto inicial que contiene su trabajo (Valencia M. A., 1998, pág. 7):

Renuncio a creer en la absoluta incapacidad de creación de lo nuevo dictaminada por una tendencia mayoritaria del pensamiento estético contemporáneo y también renuncio a la sumisión a lo viejo (a lo retro), a la nostalgia. De ninguna manera sucumbo a lo clásico...Hablo de intervención en la página en blanco, de lo que ella es como espacio en blanco (no vacío) por la palabra y en ese sentido la propuesta es plástica, no sólo se verbaliza sino que se trazan líneas, en cierto sentido se dibuja, se crea un mapa visual, un poema visual...”

El código ampliado que el poeta crea para la obra se sustenta en el concepto de mapa visual, curvo como el espacio, texto que se levanta como un análogo de la ciudad imaginada y verdadera, ciudad entendida como ser vivo al que se le puede aplicar a través de esta poesía ampliada un “encefalograma”, un “electrocardiograma”, una “radiografía” y una “biopsia”. Palabras del argot clínico que el poeta usa en la introducción de su propio trabajo. (Valencia M. A., 1998, pág. 73)

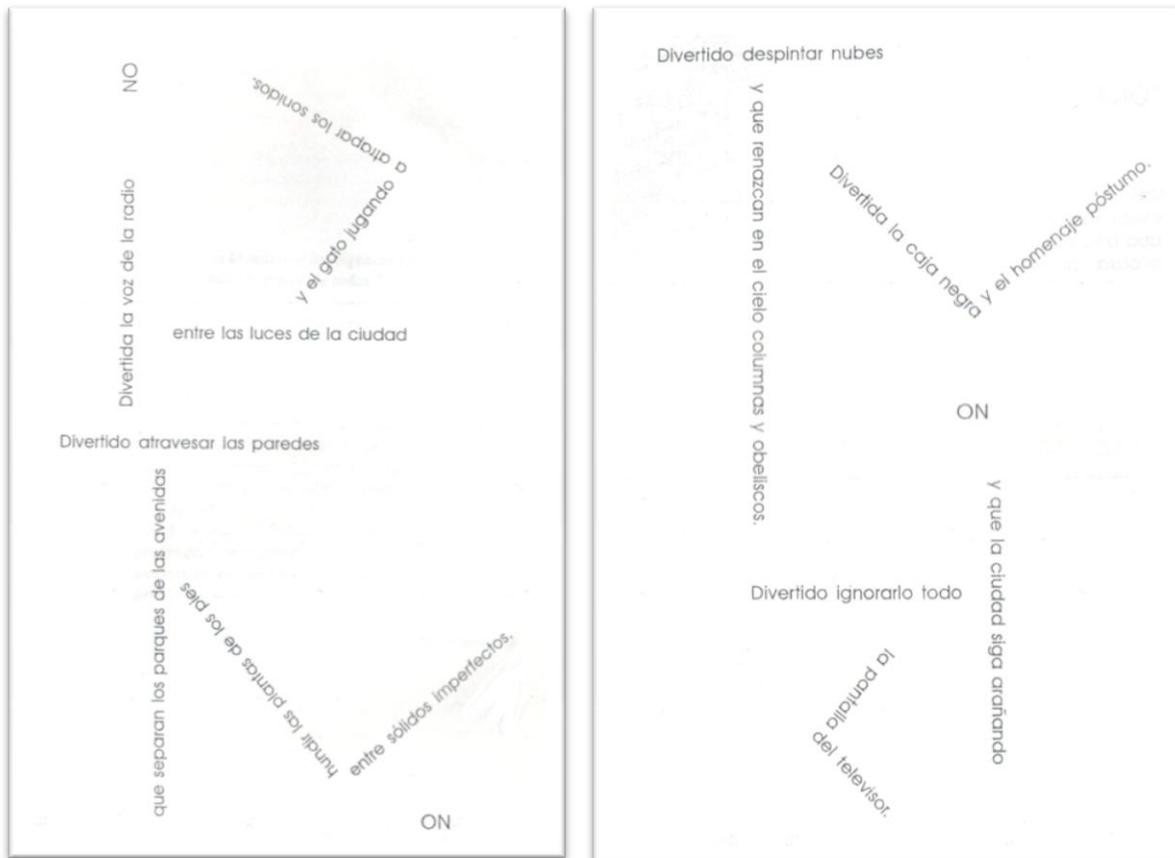


Una vez más aparece en la obra del poeta la inquietud por la relación entre poesía y espacio, de la que hablamos al referirnos a su libro *Pequeñas historias acerca de la caída libre*. Sólo que dicha inquietud alcanza en *Vaciamientos sobre concreto* un grado de mayor desarrollo, pues al plantearse como un atlas poético de la ciudad, el espacio es su analogía fundamental no como un mero lugar de las anécdotas, sino sobre todo como lugar imaginado y sentido. El visualismo no es una excepción en el libro, sino su la alternativa frente a la necesidad de revisar el “código” poético.

Ya las primeras páginas del libro (pag.13 y 14) donde inicia lo que parece un poema verbal, nos dice: “Desde lo alto del puente llueve música trance, desde ahí lo estoy intentando. **Son**

**las imágenes las dueñas de la palabra**” (la negrilla es nuestra), mientras unas letras se precipitan por la derecha y nos dicen en mayúscula sostenida: “TRANSITE BAJO SU RESPONSABILIDAD”, pues desde allí hacia adelante, el paisaje poético habitual, conformado por líneas de versos paralelos y apaciblemente acostados sobre rígidas horizontales, comenzará a quebrarse y a volverse más y más complejo.

Las páginas 15 y 16, son ya un poema visual en todo vigor, conformado de trazos que puede uno empezar a leer por donde sea y terminar del mismo modo. No hay linealidad. Hay dos palabras ambiguas en mayúscula sostenida. ¿Dicen on? ¿Dicen oz? ¿Dicen no? ¿Todas? ¿Ninguna? Por favor, lectores miren ustedes mismos:



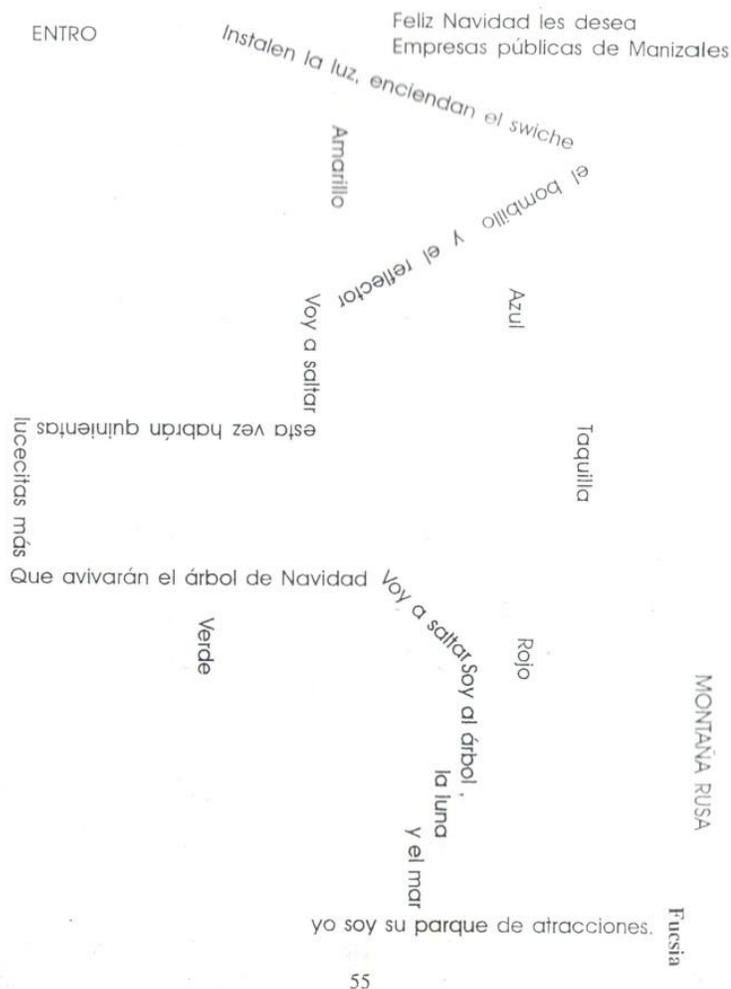
Pese al aparente desorden del texto, percibimos una sospechosa armonía, y eureka, hay una estructura que subyace y se auto-replica cuatro veces en las dos páginas, o planos de composición que conforman el poema. Las palabras que habitan los trazos cambian, pero la estructura permanece. Son dos letras que aparecen juntas y diríamos que mayúsculas: T y V: TV. Ahora cobra sentido el botón para encenderla: “ON”, y también lo cobra el “NO” para

dejarla apagada y poder jugar a otras cosas, como la bella ocupación imposible al televidente de “hundir las plantas de los pies en sólidos imperfectos”.

A lo largo del libro se reincide en el intento de retratar la ciudad desde arriba, como cartógrafo que quisiera abarcarla, desde una óptica cenital, plano picado desde ventanas y torres, que nos descubre en ella un ser viviente y en conflicto: *“La ciudad no es siempre un puerto, pero siempre es una puerta. Fue una puerta para Baudelaire y para Kurt Cobain, ambos subieron a las torres (recordar a Hölderlin), pues en otro lugar no se sabe nada con certeza.”* Ella, la ciudad puerta, habla a través del poeta y al tiempo ocurre lo contrario, el poeta la usa y es usado, habla entonces la televisión (pag.15 y 16), habla el reloj de la autopista (pág. 29), habla por fin, el parque de diversiones (pag.55). La ciudad tiene una ulcera en la calle al sur (pag.75), una bruma multiplicada por 228 brumas, en la que habita la ciega de Jorge Luis Borges (pag.69), y la ciudad tiene también un cielo vertical y vertiginoso que “se hace un baile de metralla” al cual “todos procuramos cogerle el paso” (pag.31), baile tan presuroso en su extrañísima cadencia, que no da tiempo de leer sino sólo de mirar.

Aunque reaparecen los párrafos verbales, el tratamiento del lenguaje al interior de ellos es de marcado experimentalismo: “hay amanezco en los/que días con ganas/de soñarme atrever”(pag.17) y aún en esos casos en los que pareciera claudicar la vertiente visual, aparecen letras como autos, ruidos o vallas publicitarias en contravía del texto dominante, o fulgura una caída libre de letras y vocablos, que nos recuerda que el territorio que transitamos, “bajo nuestra responsabilidad”, está poblado de intensas fuerzas en permanente contradicción.

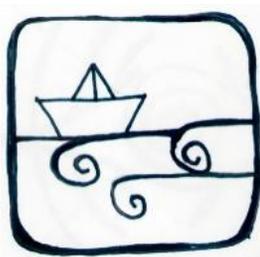
Vamos a tomar todavía otra muestra de este experimento, en el cual se acentúa la fuerza visual hasta el punto en que el texto se asemeja a un malabar, una acrobacia que parece del todo gratuita e injustificada, hasta que la voz del hablante se identifica sobre el final del poema, momento en que la pirueta cobra su pleno sentido (Valencia M. A., 1998, pág. 55):



En síntesis, cuando hablamos de *Vaciamientos sobre concreto*, o de la *Dama de los cabellos ardientes*, aludimos a obras poéticas experimentales, no sólo en el sentido visual sino también en otros gestos del experimentalismo, por lo que aparecen nombradas en varios puntos de nuestro trabajo. Se trata de dos obras complejas y ricas, cuyo más detenido estudio dejamos a otros momentos o encomendamos además, a los que se interesan por tan particulares asuntos.

En el estudio que hemos presentado acerca del visualismo en la poesía del Gran Caldas, logramos efectuar con éxito nuestro merodeo, y permitir a los lectores una visión de conjunto sobre el fenómeno planteado. Sabemos y aceptamos que se trata de una revisión incompleta, y nos encontramos abiertos a incluir otros textos en la medida en que los descubramos. Creemos que al registrar variadas experimentaciones, damos razón indirecta de otras que permanecen

ocultas, y sobre todo estimulamos la curiosidad de los lectores frente a la existencia y desconocimiento de una poesía visual en el área del Gran Caldas.



### **Gestos 3: se comprueba la importación de formas remotas en el tiempo/ espacio, hacia tiempos actuales y lugares del Gran Caldas.**

Para que la metáfora de la importación funcione, explicamos que al interior del ensayo que se sigue: 1) una nación es “nuestra lengua”, 2) otra nación es “nuestro tiempo” y 3) otra nación es “nuestro espacio”. Nos referimos pues aquí con la metáfora de “importados” a los experimentos de trasplante literario, que le permiten a formas remotas en el tiempo, en la lengua o en el espacio, la coexistencia con formas típicas de la poesía regional actual, escrita y en español.

Verdad es que todo o casi todo nuestro acervo cultural es importado, y que no se podría encontrar por lo menos en el ámbito de la poesía, una forma pura de tradición local, frente a la cual contraponer lo foráneo. “Nuestra cultura” está hecha de girones y retazos, en los que es mucho más raro encontrar un rasgo propio, que mil prestados. Nosotros mismos, por lo general, somos el fruto de un abigarrado proceso genético de hibridación racial, cultural, psicológica, lingüística y religiosa. Tal hibridación explica o por lo menos hace más comprensible, la facilidad con la que abrigamos formas de remoto origen, a las que acogemos por propias porque lo son, en cierta medida, en cuanto son también remotas nuestras raíces a lo largo de la historia y la geografía.

En el presente estudio partimos de la premisa ficcional de que en los ambiguos terrenos de la poesía hay un adentro y un afuera, dicotomía explicativa sin la cual no podríamos ubicar los ejemplos de importación literaria. Dado que es un estudio literario, no nos parece erróneo que nuestra premisa sea ilusoria, aún ante nuestros ojos, pues la literatura legitima la ficción como ampliación de lo posible. Hechas estas claridades de las que no quisimos ni pudimos prescindir, empezaremos nuestra ronda a la procura de más muestras y ejemplos, que nos permitan testificar la existencia regional del gesto de la importación poética.

Las importaciones desde remotas épocas hasta la nuestra, si es que la tenemos, han llevado el bonito mote de anacronismos. El panorama poético regional, al no tener nada o casi nada propio y al recibir con retardo todas las tendencias poéticas, es siempre anacrónico por defecto. Sin embargo, existen casos donde este anacronismo se acentúa deliberadamente, se cultiva y se prefiere, creando verdaderos experimentos literarios y enriqueciendo la flora poética de un tiempo que adora la novedad pero pocas veces la alcanza.

Entre los artificios más antiguos de la poesía se encuentra el acróstico, poema que limita su composición, por la necesaria presencia de ciertas letras que leídas en sentido vertical, otorgan un nuevo mensaje. Además de este artificio se cultivó también la poesía lipográfica, en la cual falta o a sido extraído o evitado algún grafo o letra. A lo largo de la historia hemos visto que los poetas se autoimponen una regla con el fin de producir un poema distinto.

El poema con el que abrimos nuestro estudio se ubica en un nivel leve de importación de estas prácticas antiguas, consistentes en incluir o excluir ciertos “grafos”. En este ejemplo encontramos que cada par de versos, está iniciado con la letra S, lo que nos sugiere una exploración del sentido profundo de tal letra, esta vez en relación al corazón del poeta. El libro del que lo tomamos se titula *Pasos* y está firmado con el seudónimo de **Horaciové**. No contiene fecha de publicación, ni datos sobre editorial, pero en la página 27 inicia el “Poema con S y un corazón” (Horaciové, s.f., págs. 27, 28, 29 y 30.):

Sibilino corazón, mira el futuro/con presagios de amor y poesía.

Sibilante corazón, cruza los vientos/cual saeta en un mundo en lontananza.

Situbundo corazón, bébete el mar/ que se apague la llama de tu angustia.

Sicalíptico corazón, tiende tu mano/ en busca de nuevos horizontes.

Sangrante corazón, cierra la herida/ que te hicieron amores pasajeros.

Sabatino corazón, ven al descanso/para que acaben el sudor y los afanes.

Sabueso corazón, sigue la huella/que dejaron silentes ansiedades.

Sacrificado corazón, calla en silencio/que no inundes de llanto tu agonía.

Sempiterno corazón, mira el mañana/para que así cabalgues en el día.

Sigiloso corazón, guarda el secreto/ de ambrosías y amores lisonjeros.

Sedentario corazón, alza tu vuelo/ porque la vida está en otros mundos.

Sedicioso corazón, asalta el alma/ de aquella que ufana te desprecia.

Selenita corazón, abre tus ansias/ para que a ellas venga el amor y la vigilia.

Sibarita corazón, aprende pronto/ que la hora del gozo te ha llegado.  
 Silencioso corazón, sigue escondido/ la lluvia te encontrará con ilusiones.  
 Soberano corazón, di que tú mandas/ por sobre las ventiscas y las furias.  
 Sojuzgado corazón, alza la cara/ para que todos sepan tus anhelos.  
 Sollozante corazón, enjuga el llanto/ y llégate al placer apasionado.

Este texto sorprende por la inclusión rebuscada de ciertos vocablos en desuso: “Sicalíptico, sitibundo, selenita...” además, creemos ver otro rasgo anacrónico en el hecho de que el libro esté publicado bajo el seudónimo de **Horaciové** en tiempos de acentuada “yolatría”. Por último, además del formulado anacronismo, que consiste como dijimos en iniciar siempre con la letra S, podemos notar que el poema, aunque no contiene rima, a no ser por la palabra corazón que hace el efecto de un eco, sí posee una estructura rítmica que se establece en el conteo de las sílabas así: 7, 5, 11; a través de la medida de los versos, se acoge a una combinación métrica de dos hemistiquios impropios de arte menor (5 +7) y un verso endecasílabo de arte mayor (11), procedimiento que se repite de manera cíclica a lo largo del texto.

Entre los anacronismos que hemos encontrado, hay dos acrósticos que retomamos del libro *Surgir a la vida* de **Darío Hincapié Delgado**, los presentamos incluyendo el arte editorial de la letra capital con la que principian (Hincapié Delgado, 1997, págs. 49, 50.).

#### ACROSTICO

(A YAMILE, la de la estampa moruna, la del rostro agareno)

 OCASTA, con su rostro agareno, a Edipo embruja,  
 Acteón te sorprende desnuda y a tus ojazos muda,  
 Marot el poeta, al divino cerco de tus dientes canta.  
 Isis la divina reina, refleja tu morena estampa,  
 Lira es la constelación, que a su faz alumbra,  
 Ezrael eres el ángel misterioso que la vida trunca.

### ACROSTICO

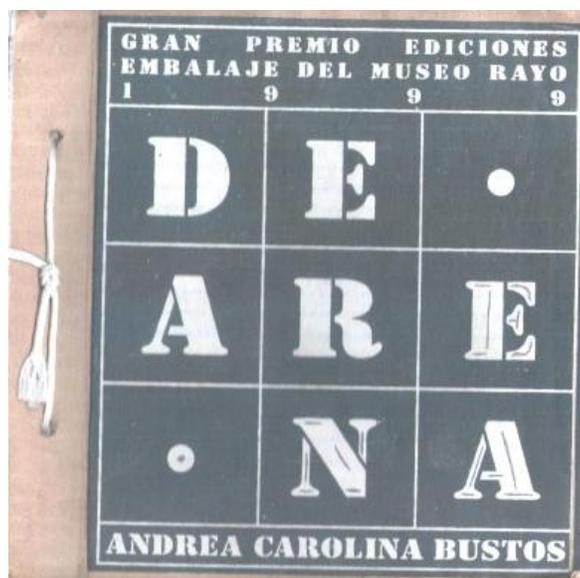
(A MARYIN, la del cuerpo lujurioso)

**M**orena cual fúlgido lucero que tiembla de pasión,  
 Arco lujurioso de las divinas hijas de Ilión.  
**R**eluciente danza en tus caderas de esplendor,  
 Y tus piernas torneadas son una fiesta en su furor.  
**I**arroadora, en su divino pubis que se aflora.  
 Noche de fiesta de los dioses, de erotismo, de pasión.

Nótese que si no apareciera por título la palabra acróstico, acompañado del nombre de quien lo inspira, un lector cualquiera, desprevenidamente pasaría por alto el artificio. Es por eso que el acróstico ha sido usado desde antiguo como forma de escritura encriptada, a través de la cual, se han transmitido mensajes en clave, pues si no se enuncia a través de gestos del lenguaje, puede fácilmente pasar inadvertido. De ahí en parte la dificultad para hallar estos experimentos en la literatura regional.

Pasemos a otra muestra de anacronismo, relacionada esta vez con la poesía mutacional que tiene su más honda raíz en las permutaciones cabalísticas, así como en todas las antiguas artes de adivinación a través de la facilidad combinatoria, como los oráculos, el tarot, el I ching...etc.

Referenciamos en el capítulo primero a **Licofrón de Calcis**, un autor que se considera el inventor del anagrama y otras formas de la poesía hermética. Volviendo sobre la región, referimos en el estudio sobre visualismo, un libro de **Andrea Carolina Bustos** llamado *De arena*, al darle vueltas y vueltas al título del libro, descubrimos que se trata de un anagrama imperfecto del nombre de la autora, (Andrea: De arena) La posición de las letras ha variado, y se ha añadido una “e”, que de ser removida haría más preciso el artificio, aunque disminuiría la coherencia. (Bustos A. C., 2000)



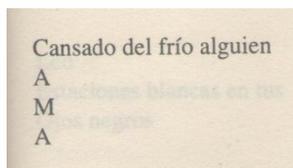
Un caso de importación inconsciente ocurrió en el libro *Cronch, apocalipsis de la galleta*, del poeta **Alejandro Buitrago**, en el cual figura un poema mutacional:

PERFUME/DELIRIO  
 PER/FUME/DE/LIRIO  
 FUME/LIRIO/PERDE  
 RIO/UME/FLIPER/DE  
 PERDERIO/UME/FLI  
 PLUME/FERDE/LIRIO  
 MERDE/LIRIO/PUFLE  
 LE/MERDE/PUFLIRIO  
 MIO/LERDE/IR/FUPE  
 LUPE/ERDE/MORFILI  
 MODEL/FIR/PERLUE  
 DELI/MOIR/PERFULE  
 DELIRIO/PERFUME

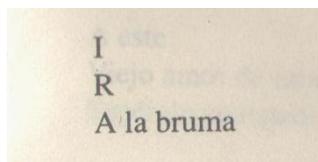
El autor de esas líneas da fe de no haber conocido poemas mutacionales antes de acometer el texto. Entonces ¿Qué paso? Será que ¿las viejas formas de poesía, viajan y se transmiten a través de medios que incomprendemos? Estamos hablando tal vez, de formas que atraviesan la historia por canales que estarían más allá de la lectura concreta o la publicación material de libros de poesía. ¿Juegos del lenguaje que surgen al acaso de los ociosos ratos?, es atractivo enigma aunque no podamos contestarlo.

Otro caso interesante que se nos ha presentado es un conjunto de 12 acrósticos incluido en el libro *Después del Colegio*, del poeta caldense **Flobert Zapata**, nos parece valiosísimo el gesto, porque además de la recuperación del recurso del acróstico como arte antiguo de la palabra, experimenta con él y nos lleva a descubrir otras posibilidades del mismo, dinamizando esta forma poética, que como lo demuestra **de Cózar** en *Poesía e imagen*, poca transformación ha sufrido a lo largo de su historia.

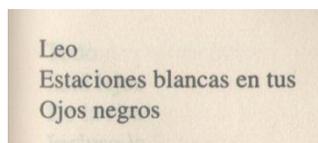
Los 12 acrósticos que contiene el libro en su tercera parte, que hemos mencionado ya como el *laboratorio* por contener varias curiosidades de la “ciencia literaria”, nos remiten a los juegos de ingenio que los estudiantes realizan en las últimas páginas de los cuadernos y en los que incluyen siempre parte de su picardía y humor característicos. En efecto, el mayor logro de estos acrósticos no está en su técnica, sino en el acceso diáfano del poeta a la mentalidad adolescente, los pueriles deseos que afloran, la actitud de trasgresión que empieza a perfilarse, así como el gusto por las insinuaciones sexuales y anhelantes. En lo técnico, vemos una agilidad de ingenio que promueve variaciones a la lógica lineal de la lectura cotidiana, pues aquí el lenguaje escrito cesa de ser unidireccional y multiplica por lo menos por dos sus posibles sentidos. Sin mayores preámbulos, tomemos algunas muestras de este ingenio para que los lectores las disfruten junto con nosotros (Zapata, *Después del colegio*, 1997, págs. 71, 72, 73, 77 y 81.):



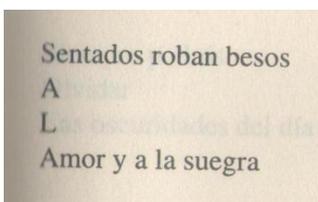
En este acróstico, emparentado si se quiere con los crucigramas, tres letras carecen de verso, pero esta aparente privación, ese vacío es lo que permite enriquecer la lectura, pues quedan libres las letras A, M, A. Con lo cual la palabra vertical se fragmenta y logra un doble significado que complementa al primero. Una lectura demasiado rápida del acróstico no entregará placer alguno, al remitir sólo a la imagen de una cama, del cansancio y del frío, sustantivos del poema. El salto del ingenio es imprescindible para el disfrute del texto, pues es la lectura pausada la que nos descubre el verbo que ha sido sutilmente oculto, y es el verbo el que acciona el mecanismo de una escena que ha de surgir al gusto del lector.



El truco de ocultar el verbo en la vertical se repite aquí, de nuevo vemos que es el verbo el que le hace clic a una escena que se desenvuelve, y que de no ser encontrado el poema parecerá una ecuación carente de gracia y aún de sentido “IRA: la bruma”. Pero al descubrir el verbo, vemos que alguien se sumerge, tal vez nosotros, tal vez el poeta, pero alguien penetra entre las nubes de un sentimiento y se hace invisible, por otro lado la bruma refresca y ayuda a encontrar de nuevo la temperatura del equilibrio mental. Como vemos, los poemas son como llaves que nos abren a un flujo de informaciones no contenidas en ellos, pues son imágenes que vienen del silencio con el que lindan. Cada uno de estos acrósticos es fruto de un juego sí, pero también de la contemplación de las palabras.

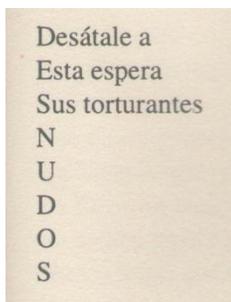


De nuevo es la ambigüedad la que da brillo al poema, este es el único de los doce acrósticos que podría estar referido a una persona, y en ese sentido sigue el cauce tradicional de este artificio, que en la mayoría de los casos, durante su larga historia, ha sido dedicado de tal modo que la vertical es el nombre de alguien. Pero aquí la palabra LEO está salpicada de polisemia, pues puede representar un león, una casa zodiacal, un verbo en primera persona del singular o tal vez el apodo de un amigo. Esta polisemia lo hace un poema interactivo, pues se pueden armar distintas historias imaginarias según se tome una u otra ruta de interpretación.



La palabra vertical nos da la locación de la escena que es un robo entre dos: “roban”, la sustancia a robar son los “besos”, las víctimas del hurto son “el amor y la suegra”. La vertical también nos da el conector “AL”... Simplemente diremos que la escena que se precipita es

entrañable en su pueril belleza, sobre todo si uno ha vivido tal situación o si la está viviendo, pues hay que tener en cuenta que el libro todo, tiene una buena posibilidad de ser leído por los estudiantes de colegio.



El texto destaca porque el efecto del doble sentido funciona más como un refuerzo, que como un contrapeso o contraste. Toda la acción de este acróstico, que es el último de los doce, se concentra en un reclamo de libertad, en una voz imperativa a tono con las inigualables urgencias que la adolescencia experimenta. Con este acróstico cerramos la selección entre los acrósticos que contiene el libro, quien desee conocer los restantes puede consultarlos directamente.

Algunas veces como vimos, estas maneras antiguas se logran filtrar como “polizones” en poemas y autores que no están interesados en reverenciar de forma alguna la literatura pretérita. Un caso tal hemos encontrado según nos parece, y por curioso dejamos aquí constancia de su hallazgo. En 1990 se publica en Pereira un libro de “poesía juvenil” según adjetivo de su prologuista, que tiene el título de *Siete pecados sin plata*, firmado por **José Manuel Jaramillo**.

Encontramos un poema con el número 7 por título, en el que hemos podido detectar la arcaica técnica del poema serpentino. El artificio consiste, como se dijo en el primer capítulo en que cada verso termine en la palabra primera del siguiente, o dicho al contrario con idéntico resultado, que cada verso inicie con la última palabra del anterior. Sorprende encontrar este modo extravagante y antiguo, en un libro que persigue según el prólogo de **Hugo Jaramillo Ángel**, evitar “la rigidez de los cánones tradicionales” (pag.1) y no deja de ser paradójico, que en la búsqueda de un “poema liberado de una serie de normas” se termine acudiendo sin saberlo a fórmulas que se adhieren al poema desde hace milenios, y que son en suma, más antiguos y tradicionales que la tradición que se pretende abolir. El párrafo postrero del prólogo inicia: “*Quienes esperan encontrar acá el soneto clásico o el romanticismo antiguo no habrán*

*de encontrarlos*” (pág. 2), a cambio de ello, agregamos nosotros, hallarán un poema de versos serpentinos o encadenados, artificio de uso frecuente en Roma, en el siglo I de nuestra era. (Jaramillo, 1990, pág. 9)

Solo  
 En mi vacío el sabor de uno más  
 marginado por un peso,  
 peso sobre peso rompe filas  
 filas que siguen igual por el sendero  
 sendero de violencia y opresión  
 opresión que nos causa rebeldía,  
 rebeldía empuje de venganza  
 venganza recortada con vigor  
 vigor de político y artista  
 artista también el polizonte  
 polizonte esclavo de su grandeza  
 grandeza a que todos aspiramos  
 aspiración interrumpida  
 interrumpido estudio.  
 Y el Estado con su marcha...  
 el estado de todos es muy grave  
 tan grave que nos dicen proletarios  
 proletarios, sí, de un mal sistema  
 sistema que derrama dictadura.

A juzgar por las primeras tres líneas y por su carácter de excepción en el contexto del libro, se diría que la forma del verso serpentino surgió sobre la marcha, y fue encantando al poeta con su música sinuosa. Creemos que la forma del poema serpentino es tan astuta, que se impuso a sí misma sin que el poeta se diera cuenta de que con ella efectuaba un guiño de complicidad a la antigua tradición latina. Es posible también que se trate de una forma natural de equilibrar el poema y de permitir el avance del mismo, y que muchos lo hayan descubierto o inventado sin influencia alguna.

Por su parte el soneto ha sido tal vez la forma poética que más han tratado de eludir y aún de burlar los abanderados del verso libre, por considerarlo como dice el poeta **Jaime Jaramillo Escobar** una “jaula de oro”, en su soneto paradójico titulado: *A Eduardo Mendoza Varela quien me ha mandado a hacer un soneto*, a través del cual renuncia y jura no volver a

escribirlos jamás: “*Más no puedo encerrar mi fantasía/En esa jaula de oro del soneto/ Que ninguna prisión soportaría /Y a límite ninguno me someto*” (Jaramillo Escobar, 1991, pág. 167) Sin embargo, algunos autores de acusado vanguardismo los han realizado, como en el caso que citamos de un soneto retrógrado publicado por **Julio Cortázar** bajo el título de *Zipper Sonet*. En la región contamos con varios casos de parecida índole, poetas que al interior de la “jaula de oro” y aprovechando su rigidez extrema, consiguen experimentar y sorprender con las invenciones que surgen dentro de ella. No sería pues lícito para nuestro trabajo, pasarlos por alto con el argumento de que operen dentro de límites estrechos, pues ¿no son estrechos los límites de todo laboratorio?

Antes de mencionar autores más contemporáneos, nos parece vital “concitar” al calarqueño **Luis Vidales**, quien es sin duda alguna uno de los autores más referenciados de la primera vanguardia literaria en Colombia, por la publicación de su mítico libro *Suenan timbres*, el lugar que ocupa **Vidales** en la renovación de la poesía de este pedazo del mundo, lo comparte únicamente con el antioqueño **León de Greiff**, quien tiene también una obra que mucho aportaría a nuestro estudio si hubiese nacido más cerca de sus linderos de exploración. Con todo fue **Vidales** y no **de Greiff** quien escribiera un rabioso soneto en contra del soneto, en el que se destaca el humorismo que le arrebató a esta forma literaria, toda la solemnidad y el acartonamiento con los que se revistió en la tradición grecoquimbaya. El texto se titula precisamente *¡Muera el soneto!*: (Vidales L. , 2000, pág. 55)

Pongo el soneto al filtro. Lo someto  
al lavado retórico. Le quito  
adjetivos. Y no lo comprometo  
a como el zote quiera verlo escrito.

Por ser soneto “nettoyage” le meto.  
Mandón de rima no lo necesito.  
Lo exprimo, lo refriego, lo cometo.  
Y su solemnidad me importa un pito.

Y es que por ser soneto lo concito  
a que en punto a lo grave sea discreto,  
y lo grande lo trate a lo contrito.

A lo disimulado. A lo secreto.  
Y como la camisa que me quito,  
pues me importa un carajo el gran soneto.

Es aquí el soneto la camisa sucia de la vieja retórica, que el poeta se quita y somete a un lavado intenso, con exprimidas y refriegas, un lavado que la desalmidona de la solemnidad y le tumba la mugre de los adjetivos. Queda así el sublime soneto igualado a una prenda de vestir sin importancia alguna, aunque paradójicamente sea perfecta en sus medidas y sus rimas, esa paradoja es el punto de tensión entre forma y contenido, pues el contenido de la camisa parece revelarse ante la forma, y el contenido hubiera podido romperla con su afán de desvestirse, pero finalmente se la quita nada más, la deja entera al concluir el texto.

Deseamos destacar otros dos poetas por su experimentalismo aún al interior de esta rígida forma, se llaman **Héctor Escobar Gutiérrez** y **Francisco Javier López Naranjo**, en ambos encontramos similar empeño por alcanzar la forma perfecta del soneto, y un parejo aunque antagónico aliento metafísico que corre por sus líneas, tendientes las de **Escobar** a adherirse a la insurrección luciferina, y las de **López** a enfilarse en las tropas del gnosticismo blanco. Nos parece interesante presentarlos así de modo contiguo, sin pretender en modo alguno su confrontación, pues antes bien, ambos aportan y contribuyen a nuestro estudio desde sus particulares logros experimentales en el laboratorio del soneto.

Hemos dicho ya que *Soneto matemático* es el nombre que recibe el experimento más conocido y recurrente de **Escobar**, ensayo que abarca en su persistencia gran parte de su obra. Pero también encontramos en este poeta experimentos con el lenguaje, con la peculiar sonoridad que permite el castellano. En varios de sus trabajos el poeta se desabrocha el conteo estricto de las letras y desenfunda una actitud lúdica, que a la larga resulta también crítica y sarcástica, aprovecharemos aquí uno de sus sonetos que dedica al soneto mismo, el texto en cuestión es llamado *Sonetiasis* y lo hemos encontrado en *El punto y la esfera*, (Escobar Gutiérrez, 2004, pág. 69)

*Sonetín, sonetillo, oh son del sonetete;  
sonetón, sonajero, sinsonte y sonetonto;  
cilanco metafórico -sinonimia del ponto-  
con lúdicas imágenes batidas en sorbete.*

*Iteración casuista del locuaz sonsonete  
en Apía, Pereira, o en el mismo Toronto;  
con aquese voquible sonoro y absconto  
demarcando la pausa del insomne sainete.*

*Concilio culterano, sonetistas incautos,  
sin pegaso ni numen ni plumíferos autos  
que rimáis remolones tan sonso sonetazo.*

*Este libro os envío y firmo este soneto  
-sonetículo intonso por su giro desueto-  
con mi cálamo soso, mi péñola o plumazo.*

Lo que ante los ojos de un lector actual con su particular velocidad en la mirada, parecería un mero juego de sonoridades, casi una jitanjáfora, es en realidad una retahíla ahíta de vocablos sonoros, pero que entraña una crítica al culto del soneto como mera presunción de las formas y exhibición jactanciosa de palabras anacrónicas. Inicialmente plantea una crítica a los sonetistas, los otros: “sonetistas incautos... que rimáis remolones tan sonso sonetazo” pero sobre el final, el texto alcanza mayor brillo cuando la crítica burlesca recae también sobre el propio autor: “...y firmo este soneto –sonetículo intonso por su giro desueto- con mi cálamo soso, mi péñola o plumazo.” ¿Cual mejor auto burla que el reconocimiento de que él también escribe con una vieja y sosa pluma?

Por su parte el poeta **López Naranjo**, emprende también varios experimentos no ya en el conteo de las letras, ni de sílabas, pues se acoge muchas veces al tradicional endecasílabo, sino en la elección temática y el tratamiento iconoclasta de los asuntos poéticos. Consiguiendo sonetos de acentuado humor y reflexionando en el poema sobre el poema mismo, trastocando elementos, como en este caso que citamos, donde varía el orden de las partes que constituyen el soneto (López Naranjo F. , 2004, pág. 21):

La musa a mi mollera le ha inspirado  
 un singular y exótico soneto  
 en el que están primero los tercetos,  
  
 y luego en procesión van los cuartetos.  
 Este soneto anda trastocado  
 y si bien lo miráis quedó “choneto”,  
  
 como si fuera un cojo trastornado.  
 ¿Será que mi magín está demente  
 que le arroja estos versos a mi mente?  
 ¿O mi musa con Baco se ha embriagado...?

En realidad no sé qué me ha pasado,  
 y espero que a Apolo no lo afrente  
 con esta creación tan insolente:  
 un soneto “choneto” arrevesado.

Además de este singular “choneto”, encontramos en el libro *Arda mi llama* otros igualmente experimentales: Hay sin duda intencional disortografía en el soneto *al gazapo* (pag.19) y en el *Soneto de un peón “enamorado”* (pag.34)... Un *Soneto inconcluso para Dulcinea* (pag.32) al que le falta un solo verso, el del final, y sin embargo, por raro truco de artificio, logra concluirse con naturalidad al oído... Uno de los sonetos, el que se titula *Subiendo por tu escala* (pag.44) incluye alusiones a las siete notas musicales, que se mencionan tres veces, sin afectar la estructura silábica, la rima ni la armonía del conjunto... Otro soneto, que se titula *Adverbialmente* (pag.20) irrumpe en defensa de los adverbios terminados en mente y los incluye con recurrencia obstinada... Hay también una *Fe de “...rratas”*, (pag.22) composición de picaresca belleza, en la que se juega muy hábilmente con los errores y la corrección... Existe además un soneto en defensa del soneto *Apología del soneto* (pag.18) y otro en ataque al mismo: *Soneto disonante* (p.54)... En últimas para el poeta es el soneto mismo como experimento con la forma, una monomanía y una obsesión. Más aún encontramos en este poeta otro artificio que se caracteriza por la hibridación de dos formulas antiguas, el soneto y el acróstico, lo cual no es frecuente, pues cada una de esas formas entraña un grado de dificultad y las dos dificultades se suman la una a la otra, exigiendo un nivel de pericia considerable para alcanzar un resultado como el que presentamos. Se trata de este soneto acróstico que se titula *Blanca Luz*: (López Naranjo F. , 2004, pág. 79).

Blanca paloma, fiel y arrulladora,  
 Lucero vespéral de mi existencia,  
 Agua raizal que canta en mi querencia,  
 Nítida flor, de mi vergel señora.

Crepúsculo otoñal, sol de mi aurora,  
 Alma gemela, hija de mi esencia,  
 Luz, fuego, cuya fúlgida presencia,  
 Unge de amor a mi alma y la enamora.

Zafiro celestial, mi reina y hada,  
 Hermosa Eva que el Señor me ha dado,  
 Eres tú, Blanca Luz, y aún más, oh amada:

No podría abarcarte con mi canto.  
 A tu inefable ser, que quiero tanto,  
 Ofrendo el corazón enamorado.

Continuando con esta breve selección de sonetos experimentales, deseamos invitar un texto del poeta y escritor **Eduardo López Jaramillo**, quien en su libro *Hay en tus ojos realidad*, publicó un soneto que no lo parece (López Jaramillo, *Hay en tus ojos realidad*, 1987, pág. 64):

*Muy altas esta noche las estrellas  
 proclaman la impaciencia de tu huida  
 y en las claras raíces del desvelo  
 perdura esa fragancia enardecida.  
 Quise que fueras para mí la dura  
 luz que no cesa en el clamor del día,  
 la sentida tiniebla en que maduran  
 los ojos de los tigres y mi anhelo.  
 Mas tu gusto mortal rompió los hielos  
 de la idea purísima en que ardías  
 y otras rosas de sangre le rindieron  
 su homenaje de arena a tu estatura.  
 Muy altas esta noche las estrellas,  
 con su canto inmortal nos extravían.*

Aquí encontramos como “disimulado” un soneto en versos endecasílabos, con dos variaciones fundamentales con relación al antiguo: 1) la distribución tradicional del texto en

dos cuartetos y dos tercetos ha sido cambiada a un solo bloque textual, 2) La estructura correlativa de las rimas ha sido alterada de modo muy complejo: El primer verso que es repetición del título, es también idéntico al verso trece, con lo cual se inicia una extraña correlación de rimas. El segundo verso rima de modo más o menos perfecto con los versos 4, 6, 10 y 14. El tercer verso con los versos 8, 9 y 11. El quinto verso rima con el 7 y el 12. Todos los versos endecasílabos de este soneto atípico, tienen uno o varios lugares de resonancia en la red de la rima, y se crea una música de rara cadencia, de acuerdo con la voluntad de experimentar que a veces se percibe en la obra de este poeta.

Para cerrar de la mejor manera que podemos esta selección de sonetos raros, traemos a la pantalla uno de los *Anti-sonetos netos* de **Alfonso Marín**, que sólo conserva del artificio tradicional el número de versos y su disposición en el espacio, pero abandona la rima y el conteo silábico; dicha actitud de darle a sus “sonetos” el prefijo “anti” y el adjetivo “neto”, deja muy en claro la intención liberadora del poeta, quien escribe este texto como un “manual de instrucciones” para todo aquel que tenga a un “antisonetista” cerca. El poema está dirigido a quien no siendo poeta se encuentra perplejo frente a uno de estos especímenes, sin saber qué cosa darle. A nuestro entender, ayuda a resolver dilemas del comportamiento que pueden aparecer con facilidad en presencia de poetas (Marín A. , 1994, pág. 5).

#### ANTISONETO NETO

Désele cuerda y puerta abierta  
para que vaya, mas no cárcel;  
désele la mano y la razón  
de vez en cuando si la tenga,  
sin tanto palo. Désele  
la manera de ser tan propia d'el  
para que sea como es él  
y no cadenas. Désele la voz  
para que diga su poema de adentro  
y su grito de afuera y no mordaza.  
Désele un poco de temura  
más no miel, un mucho de sol  
en soledad y también luna  
y una pizca de amor, pero no tanto.

Dejando ya atrás el soneto en sus modos experimentales, vamos a referirnos a otra forma de importación que según parece ha florecido en la región del Gran Caldas, nos referimos aquí al Haiku, simiente de origen japonés que ha tomado en el español la disposición habitual pero

no rígida de tres versos de 5, 7 y 5 sílabas cada uno. Dicha forma tradicional en los nipones, es para nosotros experimento de trasplante literario, que nos interesa porque al parecer ha dado buen enraizamiento entre poetas del Quindío, quienes lo cultivan con dulce esmero. Testigo de esto es el volumen *Quindío vive en su poesía*, del que pueden citarse varios poetas que han cultivado el género.

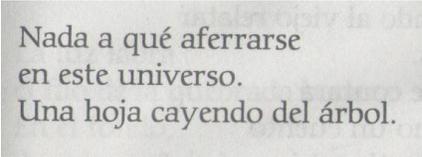
Vamos a citar los tres autores en el orden de aparición dentro de dicho volumen, que según parece los ubica por edades. El primero de los poetas referenciados en el libro, que incluye haikus en su trabajo es **Umberto Senegal**, citaremos sólo tres ejemplos a manera de muestra. Al bautizar como haikus poemas que no corresponden al esquema silábico de manera rígida, sentimos que los escritores privilegian la esencia de la tradición del haiku sobre la forma que ha tomado en occidente. Asistimos entonces a un ejercicio de libertad, al tiempo que somos testigos de una búsqueda profunda que abandona la medida silábica y entra en una meditación contemplativa en sintonía con las cosas y las fuerzas, meditación que nos hace sentir el misterio latente en la simple llama de una vela. (Senegal, 1999, págs. 277, 279.) Los tres ejemplos de este autor son tomados de la sección que corresponde al poeta en el libro *Quindío vive en su poesía*.

Una vela.  
La afilada hoja de la llama  
le abre un tajo de luz a la oscuridad.

La siguiente lectura también exige un ritmo pausado, que permita la formación de la primera imagen trazada por los dos primeros versos. Son sólo dos o a lo sumo tres imágenes sucesivas, imágenes que se asemejan a ideogramas, pues en muy pocos trazos nos presentan un inquietante descubrimiento, una peculiar aversión que sólo comprenderemos al saber el sitio de la contemplación poética, sitio que se nos revela en el último verso:

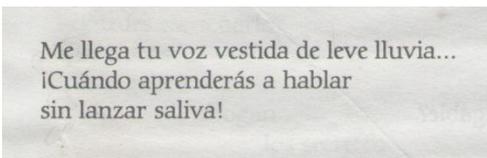
Nadie quiere  
usar el ancho espejo  
en el ancianato.

Es tanta la simpatía del poeta, su experiencia de fundirse con las cosas y los seres, que logra escuchar sus voces sutiles, voces diminutas y fugaces, que nos dejan como lectores abiertos a la vida que se desenvuelve y se libera. Una vez más, dos imágenes son suficientes para abrir un paréntesis de silencio:



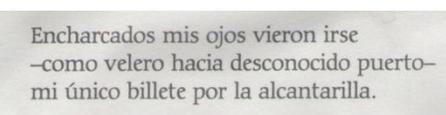
Nada a qué aferrarse  
en este universo.  
Una hoja cayendo del árbol.

Pero no todos los poetas asumen el haiku con pareja profundidad, ni encuentran en él una puerta trascendental, hemos encontrado que un poeta llamado **Guillermo Gavilán Zárte** escribió algunos “anti haikues”, como los tres que a continuación tomamos por muestra (Gavilán Zárte, 1999, pág. 297):



Me llega tu voz vestida de leve lluvia...  
¡Cuándo aprenderás a hablar  
sin lanzar saliva!

El adjetivo “leve” está cargado de intención paródica frente al haiku tradicional. El asco aquí, sirve para contravenir la apertura e integración del contemplativo que se funde con lo que contempla. En cambio, en este “anti haiku” punzan la crítica y la burla, gestos típicos de la cultura paisa.



Encharcados mis ojos vieron irse  
—como velero hacia desconocido puerto—  
mi único billete por la alcantarilla.

Otro elemento que diferencia a estos “anti haikues” es la fuerte presencia de un yo que habla, en contraposición a la tendencia impersonal del haiku clásico. Los sustantivos “billete” y “alcantarilla”, rompen disonantemente con el clima de nostalgia que generan los versos iniciales. Pero es en el tercer ejemplo donde la risa aparece con más fuerza:

El vaso se ríe de mí desde el nochero.  
 Buscaré otro sitio  
 para mi caja de dientes.

El poeta revierte la burla sobre él mismo, y nos deja este anti haiku, que logra hacernos reír con un ingenio y brevedad tales, que nos recuerda las greguerías brillantes de **Gómez de la Serna**, o para no ir muy lejos, las “visiones de carajete” que el propio **Luís Viales** realizó.

La tercera autora de este tipo de poema, que registra el libro al que tomamos por base, regresa una vez más a la sutileza del haiku tradicional, a la contemplación y el gozo de fundirse con la naturaleza. Su nombre es **Gloria Inés Rodríguez**, y tomaremos tres de sus textos para completar nuestra mirada de estos “experimentos de implantación” (Rodríguez, 1999, pág. 373).

Flor de cuatro  
 pétalos, se aman  
 dos mariposas.

Dos imágenes unidas por una coma. El poema tiene una especial simetría, parece visualmente incluso un trigramma del I ching: Una línea yang, una línea ying y otra línea yang. Lo débil está protegido por lo fuerte. La imagen que describe también es simétrica e implica la adhesión del amor, de hecho, el trigramma que dibujan los versos simboliza: “Lo adherente está vacío en el medio” (Wilhelm, 1979, pág. 808). Este haiku de pronto nos hace pensar cuan raras son las flores de cuatro pétalos, siendo más frecuentes las de cinco o tres, sin este poema no habiéramos llegado a notarlo.

Casitas campesinas;  
 también las montañas  
 tienen estrellas.

Nos asombra la universalidad de la imagen. En Calarcá, población en la que nació la autora, sin duda las casitas campesinas de las montañas son diferentes a las de Japón, pero en la noche, la metáfora sencilla bajo la cual son “casitas: estrellas” mágicamente las iguala y las hermana.

Con estrellas  
 se viste esta noche  
 el árbol seco.

Y con esta imagen del árbol que en su muerte atesora el cielo, cerramos nuestra inmersión regional en la forma japonesa del poema haiku, habiendo tomado tres autores como muestra representativa de una tendencia que sin duda es más amplia y puede crecer en el futuro. Pero antes de cerrar el apartado de las importaciones poéticas, queremos mencionar aún otra forma peculiar, que siendo tradicional en la región del Gran Caldas, se ha visto en los últimos decenios relegada al folklore y a la cultura popular montañera, sin embargo, un particular libro nos ha demostrado que esta forma también se presta a la experimentación: Se trata de la copla, forma que el verso libre hizo todo lo posible por enterrar, pero que ha sido importada hacia la poesía contemporánea por el poeta **Flobert Zapata**. (Zapata, Coplas, 2009, pág. 29)

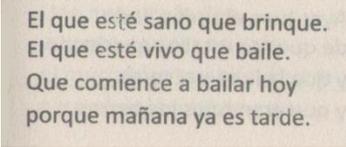
Por su sabor de caída,  
anarquía, brevedad,  
sencillez y eternidad  
es una copla la vida.

El libro de **Flobert Zapata** nos asombra y es que nos ha tomado por sorpresa al recuperar esta forma popular de poesía. El poeta, que no desconoce como hemos visto, tendencias experimentales regresa también a la sencilla copla, como quien vuelve a la antigua habitación después de un viaje para crearle una ventana y enriquecerla desde adentro. Tal vez se trate de un paso más en la búsqueda de una propuesta que ponga la poesía al alcance de la gente, búsqueda en la que **Flobert Zapata** ha realizado una gestión cultural muy considerable, en esa misma intención de una poesía para todos, creemos que hace de la copla su aliada, y descubrimos como la rima y el ritmo infalible de los octosílabos, permiten al poeta decir a un público muy diverso, aquello que necesita decir (Pág. 37)

Que venía y que venía,  
que venía el porvenir.  
Mentira que ya venía,  
mentira que iba a venir.

El mito mismo del progreso en el tiempo, que nos ha obligado a caminar en una cuerda floja entre un pasado deplorable y un futuro prometedor, se encuentra aquí burlado no sólo por el mensaje, sino también por el ritmo, la repetición, la rima, y por la misma copla al tiempo desencantada y encantadora, como un ensayo del regreso. Y ensayar regresos es necesario, pues la promesa era falsa, y la poesía que acompañaba la promesa moderna de un porvenir

mejor, se convirtió en aliada de esa falsedad. Es por eso que el poeta, termina por proponer una valoración intensa del presente:(pág. 41)



El que esté sano que brinque.  
El que esté vivo que baile.  
Que comience a bailar hoy  
porque mañana ya es tarde.

El trabajo del cual hemos tomado estas tres muestras nos parece un cabal experimento, si se toma en cuenta el desuso de la copla en la poesía contemporánea, y el carácter atípico del libro *Coplas* en el contexto de la obra del poeta. Lo presentamos pues, como fenómeno de importación temporal, realizada por un autor de la región, que ha tenido también otros gestos diversos de acentuado experimentalismo.

De este modo cerramos el apartado de importaciones, en el cual hemos intentado incluir varias tendencias y aproximar formas de orígenes distantes en el tiempo y el espacio. Creemos también, haber logrado demostrar con suficiencia que aún estas formas “tradicionales” pueden ser laboratorio de experimentaciones capaces de suscitar nuestra sorpresa.



#### **Gestos 4: detectamos experimentos en pos de la expresión de una lógica autónoma o alternativa en la poesía del Gran Caldas.**

Tratando de adaptar nuestras expectativas de lectura al corpus de poemas con el que contamos, enunciamos la presencia de una tendencia a la experimentación que consiste en burlar a través del poema la lógica habitual y la gramática del mundo. Desde las primeras vanguardias la poesía se revuelve desafiante contra la hegemonía de la “diosa razón”, pero este desafío ya presente en los filósofos y poetas románticos, se atenúa hasta desaparecer en algunos escritores y por el contrario, se acentúa en otros hasta encontrar las formas ininteligibles, que se cultivan desde tiempos remotos y que **De Cózar** agrupa bajo el nombre de disparates: *“poemas cargados de equívocos, contradicciones, anacronismos, tienen su más lejano precedente en Licofrón de Calcis y su poema “Alejandra”... así como en Ausonio con su poema “De inconexis”... Este artificio se define en la literatura francesa como “amphigouri”, discursos burlescos ininteligibles formados con elementos sin orden ni concierto”*. (De Cózar, 1991, pág. 247)

Los disparates son pues, formas de artificio de extremada dificultad en su lectura, que se burlan de las herramientas lógicas de interpretación textual y que, en venganza, pasan inadvertidos a lo largo de la historia u ocupando un lugar de contraejemplo en las preceptivas y tratados.

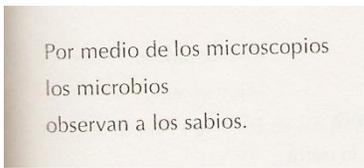
En la escala que conduce al deliberado disparate ininteligible existen varios grados que inician con la creación de una lógica autónoma para el texto poético, lógica que se separa de la habitual de manera clara, pero que se presta a la interpretación una vez se conocen sus claves. En la medida en que los poemas se alejan de ese punto de partida hacia una lógica cada vez

más esquiva al normal entendimiento, o en la que las claves de interpretación se ocultan en el secreto, diremos que se intensifica el gesto, hasta alcanzar la paradójica cumbre de lo incomprensible, en donde no resulta viable la interpretación lógica de ninguna índole, pues el poema se encuentra fundado sobre reglas a las que no se tiene racional acceso, lo cual nos lleva de viaje al universo del absurdo.

Es comprensible que estas formas extremas sean inhabituales, sobre todo en un mundo en el que impera un racionalismo instrumental y frío. Contribuye al desprestigio del disparate como forma poética, la forzosa marginación que sufren tales maneras de expresión, toda vez que atentan contra la integridad de las estructuras mentales sustentadoras del actual estado de cosas. Los poetas afectados por la soledad contemporánea y por la necesidad de ser comprendidos, y por qué no decirlo, un tanto mecanizados por la lógica convencional de “la lengua que nos habla”, suelen evitar estos extremos.

Al ser tradicional la marginación de estas formas poéticas, hemos querido abrirles un lugar, pues a la luz de los valores fundamentales de nuestra investigación, como son la peculiaridad y la búsqueda de un decir auténtico, todo disparate puesto por poema es un experimento en el esfuerzo, muchas veces balbuciente de abrir el lenguaje y con este al ser humano, hacia otra cosa.

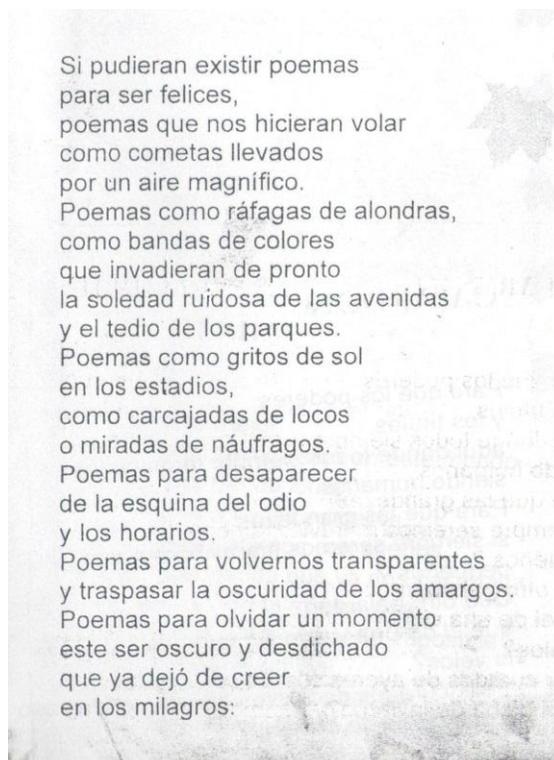
El más antiguo y claro referente de esta forma de trasgresión en el Gran Caldas es sin duda alguna **Luis Vidales**, quien en su libro *Suenan Timbres* dejó en evidencia su necesidad de trastocar el orden imperante, no sólo en política, sino también en muchas otras dimensiones de la existencia. Baste para probar esto un solo ejemplo de su conocido libro de 1926, *Suenan timbres* que según críticos inaugura junto a *Tergiversaciones* de **León de Greiff**, publicado en 1925, la vanguardia poética en Colombia.



Por medio de los microscopios  
los microbios  
observan a los sabios.

Con este breve poema de **Luis Vidales** titulado *Súper ciencia*, (Vidales L. , 2004, pág. 69) abrimos la muestra de poemas alter-lógicos, y es nuestro deseo continuar con un texto que sin realizar tales transformaciones, las plantea, como si se tratara de una profecía, o del anhelo de un poema más total, que se salga del confín de los libros hacia la vida. Este anhelo de

integración entre arte y vida, ha sido largamente buscado y encuentra su parcial manifestación en nuestro tiempo, con la poesía de acción en sus diversas vertientes. El poema se titula: *Si pudieran existir esos poemas...* y fue publicado por **Edgardo Escobar Gómez** en un libro de tres autores nacidos en Anserma Caldas, que se titula *La reja en el aire*. (Bonilla, Escobar Gómez, & Navarro, 1999, pág. 67)



Este texto es casi invocación o nostalgia de un “superpoema salvador”, que no se alcanza a producir con los limitados medios del lenguaje en que se encuentra confinada la poesía verbal, pero se anhela. Un superpoema que trasponga el arbitrario límite que separa a la imaginación de las realidades concretas. Elegimos el texto porque pone en escena los dos polos opuestos de la realidad y de la lógica, la realidad íntima en la que el poeta habita el milagro de las infinitas posibilidades creativas y la realidad de las cosas externas que limita al poeta en estadios, esquinas y avenidas, en donde imposiblemente la poesía intenta manifestarse y prevalecer.

He ahí el punto de partida del presente apartado: Existe un **conflicto lógico** que es también **ideo-lógico** entre poesía y mundo. Este desigual enfrentamiento que será siempre una quijotada, ha tenido momentos históricos en los que los quijotes por ser muchos, han tomado

casi la victoria entre sus manos, aunque esto ocurra solo en un mundo de quimeras. Tal cosa pareció ocurrir en los años sesentas del pasado siglo, década en la que diversos sucesos internacionales, motivaron el advenimiento de una nueva conciencia social, estética, moral y cósmica para las juventudes occidentales de entonces. Diversos hechos históricos, artísticos, políticos y culturales, impulsaron a la exploración de nuevas dimensiones de la conciencia, hechos que dejarían marcas indelebles en la sensibilidad de toda esa generación.

Momento propicio para hacer una digresión llamada **Nadaismo**: Queremos mencionar que en ese contexto histórico de cambios acelerados de un país rural a otro urbanizado a la fuerza, surge en Colombia la segunda oleada de vanguardia. La primera había sido apenas una olita que no derribó gran cosa, hemos dicho que en los primeros decenios del siglo veinte, sólo **Luis Vidales**, y **León de Greiff** lograron publicar obras poéticas vanguardistas de alguna repercusión y la vanguardia como proyecto renovador quedó, por decirlo así, aplazada en este país. Entonces al final de los cincuentas (primer manifiesto 1958) y durante los sesentas y setentas, surge crece y se establece un movimiento llamado **Nadaismo**. Mientras en otras latitudes de Suramérica se hacían experimentos con las formas poéticas, los nadaistas experimentaron con la vida misma, surgiendo a la escena pública con la estrategia del escándalo. Eran poetas pero su obra era su vida “lo demás eran papelitos”.

No llamaron “experimental” a su poesía pero lo era, aunque muchos de sus textos se valieran exclusivamente de palabras ordenadas para una lectura lineal. Su fuerza hacia la experimentación se percibe más nítida en aquel gesto de titánica rebeldía que se enfrentaba rotundamente contra la gramática social, era la puesta en movimiento de una visión radical y particular de la vida que los nadaistas expresaron y sufrieron a lo largo de su camino. El Nadaismo fue y aún es para algunos un estado de ánimo y una actitud, impulsos estos que quedaron reflejados en sus manifiestos incendiarios, pero también y sobre todo en anécdotas arriesgadas que los condujeron en diversas ocasiones a las cárceles, hospitales y manicomios. La experimentación nadaista se sale de las bibliotecas a las calles, ocurre en el laboratorio de la moral colectiva, la filosofía de vida y la búsqueda de una más amplia libertad no sólo en el decir, sino también en el ser.

Se les ha criticado a los nadaistas su escasa formación y su incultura, fruto de un origen campesino o pueblerino, y de su condición económica subalterna, también se les ha señalado como anacrónicos e ingenuos escandalizadores de parroquia. (Ver críticas en: *Historia portátil*

*de la poesía colombiana* (Cobo Borda, 1995, pág. 189 a 230) Todas estas acusaciones pueden ser ciertas pero si se les mira el dorso son al tiempo méritos, en un país cerrado a la influencia de las renovaciones literarias, donde eran las élites económicas las que quitaban y ponían escritores en la conciencia pública, alienándola hasta el punto en que el trasnochado “Pidracielismo” pasaba entre nuestros ancestros por poesía renovadora, un puñado de subalternos hacen el trabajo descomunal y arriesgado de abrir la sensibilidad colectiva a una renovación, dejando un boquete abierto que después de ellos hizo posibles muchas otras exploraciones.

Nos preguntamos por ejemplo, si las generaciones post-nadaistas en Colombia, que tan a menudo los critican, hubiesen gozado de las libertades de las que gozan sin la acción titánica y los desatinos de sus predecesores. Es como si criticáramos a los esclavos negros de los Estados Unidos por ser analfabetas, por ser pobres, sucios e incultos, y aún así cometer la osadía de salir de pueblos y aldeas a las ciudades en cuyos subterráneos fundaron el jazz... y ¿Qué hubiera sido de la música contemporánea sin ese tropel de libertos mal educados y con hambre, que renovaron con grandísimo mérito la armonía, la cadencia y el ritmo con su síncopa africana? ¿Qué sería de la música contemporánea sin estos recios hombres que tocaban el piano en un principio, como si tuviesen martillos en los dedos? Amigos críticos y poetas post-nadaistas, ustedes estarían todavía bailando valeses y nosotros no encontraríamos de qué hacer nuestro estudio.

Terminamos esta digresión diciendo que el nadaísmo tuvo muchos simpatizantes, además del grupo central compuesto por **Gonzalo Arango, Amilkar Osorio, Jaime Jaramillo Escobar, Jotamario Arbeláez, Darío Lemmos, Pablus Gallinazus, Mario Rivero, Eduardo Escobar** y otros, tuvo y debió dejar regados muchos hijos naturales en su vagabundeo, escritores que no aparecen en las antologías del grupo pero que establecieron con los nadaistas algún tipo de simpatía. De todo ello quedó una profunda y amplia oxigenación de la solemne poesía, que hasta entonces se escribió en Colombia, la inclusión de una estética conversacional, mucho más próxima a la vida cotidiana que el cultismo pretendidamente clásico que predominó hasta ese momento. La poesía colombiana no volvería a ser la misma.

Entre los hijos naturales y no reconocidos del movimiento, se encuentran los tres autores del citado libro *La reja en el aire*, que da testimonio de la existencia en Anserma Caldas de un grupo de escritores que se formó a finales de la década de los sesentas bajo búsquedas afines

con la experimentación vital del Nadaísmo. Dicen los poetas en el prólogo “Luego caminamos con **Gonzalo Arango**, ejerciendo y cometiendo nadaísmo a nuestra manera, o más bien, como un estado de ánimo y afección del alma, actitud que más tarde marcó nuestras vidas o nuestra forma de ejercer la existencia con la nada...” (p. v, vi) Firman el libro: **José Clareth Bonilla**, **Edgardo Escobar Gómez** y **Gillermo Navarro Agudelo**. La primera voz destaca por la sencillez y claridad, como un canto de utopía en la mañana, la segunda voz de la que citamos un ejemplo al iniciar este estudio, es empero la primera en logro estético, alcanzado a expresar con mucha fuerza la condición del poeta en el mundo contemporáneo, la tercera es una voz más dada al experimentalismo verbal de la cual citaremos una muestra a continuación (Bonilla, Escobar Gómez, & Navarro, 1999, pág. 105)

Si este mundo no fuera  
absurdo  
¿Para qué nos serviría  
el racionalismo?

He aquí que el poeta desafía al absurdo del mundo racionalista, con la misma arma con la que el racionalista desarma al mundo para convertirlo en mercancía. No es sólo un juego de palabras, la pregunta está cargada de una ironía que interpela directamente un sistema lógico imperante, que, con belleza quijotesca se pretende abolir a puro golpe de poema. El texto breve nos sirve de ejemplo para lo que queremos demostrar: El poema se plantea como territorio autónomo e independiente en términos lógicos, y se da el derecho de robar las armas de su opositor más aplastante para inocular una perla de absurdo entre los libros contables. Y hablando de declaraciones de independencia, veamos este texto del poeta **Uriel Giraldo Álvarez**, texto primero de su libro *Fe de erratas*, que es como una bandera de libertad ondeando al viento frente a las narices del mundo, una toma de distancia incluso de la poesía misma al decir (Giraldo Álvarez, 1997, págs. 13, 14):

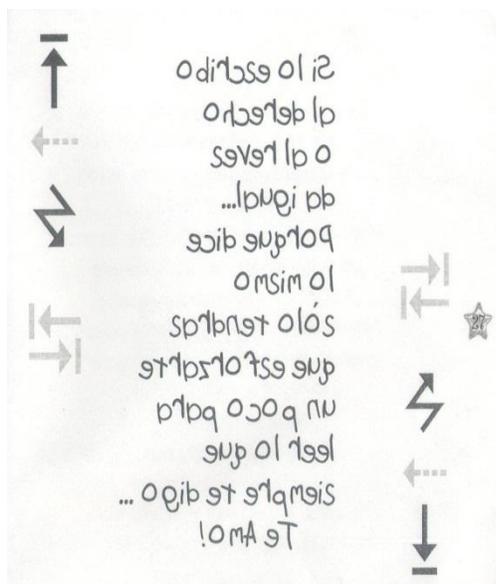
el autor  
 advierte que  
 estas vainas  
 no riman  
 no metran  
 no figuran  
 no metaforan  
 no alegoran  
 no sonetan  
 no alejandran  
 no yambican  
 no dèciman  
 no sinalefan  
 no epopeyan  
 no lirican  
 no draman  
 no odan  
 no loan  
 no elegian  
 no elogian  
**no versan**  
 (sobre nada)  
 no prosan  
 no poeman  
 no nadan

(Nota: hemos unido dos páginas para facilitar la lectura)

El retruécano de veinte renglones renuncia de entrada a la importancia de ser poema, y nos advierte que dentro del texto no encontraremos más que “vainas”, palabra ésta con más de catorce significados entre los que se encuentra su acepción de “funda en la que se guarda un arma blanca”, además de otros como “pene”, “vulva”, “funda en la que se aloja el material de fisión de un reactor nuclear” y en su significado familiar, una vaina es una “cosa” que adquiere mil matices dependiendo del tono y el contexto de emisión; pero lo que queremos recalcar es el retorcimiento de la lógica que el poeta realiza en su primera “vainas” donde la afirmación de libertad se hace a través de la negación. Como queriendo advertir: “Esta vaina es otra cosa”. Los sustantivos habitualmente usados en las preceptivas: rima, metro, figura, metáfora, alegoría... se han trocado “no” verbos: “no riman, no metran, no figuran, no metaforan, no alegoran...” neologismos o barbarismos, que nos muestran lo que “no” hacen las “vainas”; las categorías de las que se vale la crítica literaria para aprestigiar y argumentar acerca de la poesía han tomado movimiento hacia afuera del libro, todas “las sustancias”,

representadas por los sustantivos, de las que se vale la crítica habitual, están siendo desde las primeras líneas, deportadas del libro.

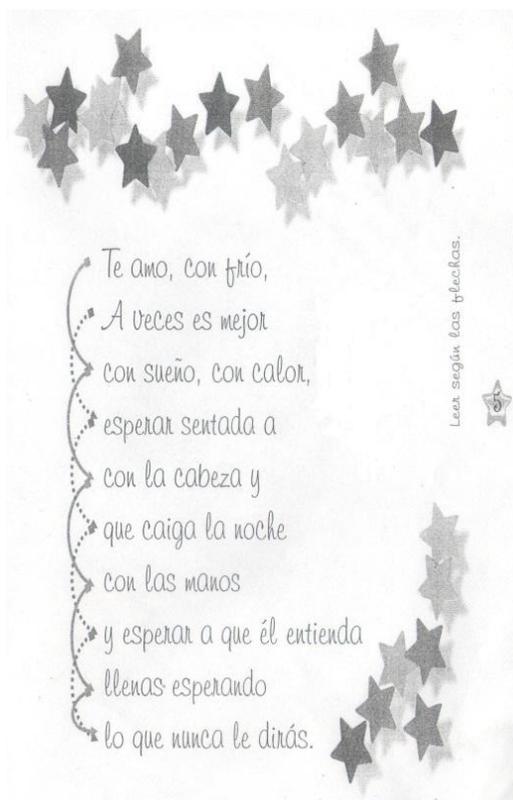
Ahora queremos citar un texto lúdico, que nos interesa en cuanto muestra cierto mecanismo lógico que permite ver el reverso de las cosas. Se trata de un poema para leer en el espejo, incluido en el libro *Así de simple*, de **Andrea Cadavid** (Cadavid Restrepo, 2007, pág. 27).



El poema hace parte de un libro elaborado en estrecha asociación con la diseñadora **Magaly Jiménez**. Al acceder a la obra tenemos la sensación indiscreta de estar leyendo a escondidas un cuaderno de niña adolescente. Es un libro muy temprano, y los poemas son en ocasiones descuidados en su calidad literaria, todo el contenido gira en torno al amor, la ternura y los sentimientos de la muchacha. Cada página quiere tener un tipo de letra diferente y un modo de lectura distinto, aquí las palabras forman un cuadrado, allí un collar de círculos concéntricos, en una página las líneas son diagonales y en otra verticales, el barroco decorado no admite descanso, saltando del color a la escala de grises, de la fotografía al dibujo a mano alzada, de los arabescos al pop art y muchos etcéteras, instaurando una forma sin forma en la que sólo el cambio es permanente. El visualismo es aquí casi un efectismo, lo cual es comprensible en una adolescente que descubre las posibilidades técnicas del lenguaje visual y quiere usarlas caprichosamente y todas a la vez.

Pese a la patente inmadurez de la obra hay elementos en ella que se pueden y deben destacar: la búsqueda de un decir auténtico, de expresar lo que se siente “así de simple” como

en efecto lo hacen los textos verbales en contraposición al barroco diseño; otro elemento destacable consiste en cierta actitud lúdica frente al lenguaje; tercera virtud sería su carencia de afectación y de solemnidad. Pero el elemento que nos mueve a incluir el libro, y en especial dos de sus textos en este apartado, es la consideración de que hacen parte sin duda de un experimento lógico, que pretende trastocar el orden o el modo de lectura habitual, y de este modo expresar otras formas del pensamiento y el sentir. Después de citar el poema para leer en un espejo, citaremos otro que nos exige una lectura salteada, según él mismo indica:(pág. 5)



Hay dos acotaciones que hacer a la anterior imagen, la primera es que el original es en colores, la segunda es la presencia de dos errores de redacción que por descuido no fueron notados: sobra la “a” del cuarto verso que con el salteo es el noveno y termina repitiéndose al principio del décimo verso; y se debilita la coherencia en el décimo verso que tras el juego es el sexto, cuando dice “lo que nunca le dirás”, refiriéndose a ella misma y debiera decir: “Lo que nunca me dirás”, o bien si se refiere a las manos en cuyo caso debiera decir “lo que nunca les dirás”. Pese a esos descuidos que son más o menos frecuentes a lo largo del libro, el texto nos obliga a jugar y tal es su virtud. El salteo requerido para leer el poema escapa a la

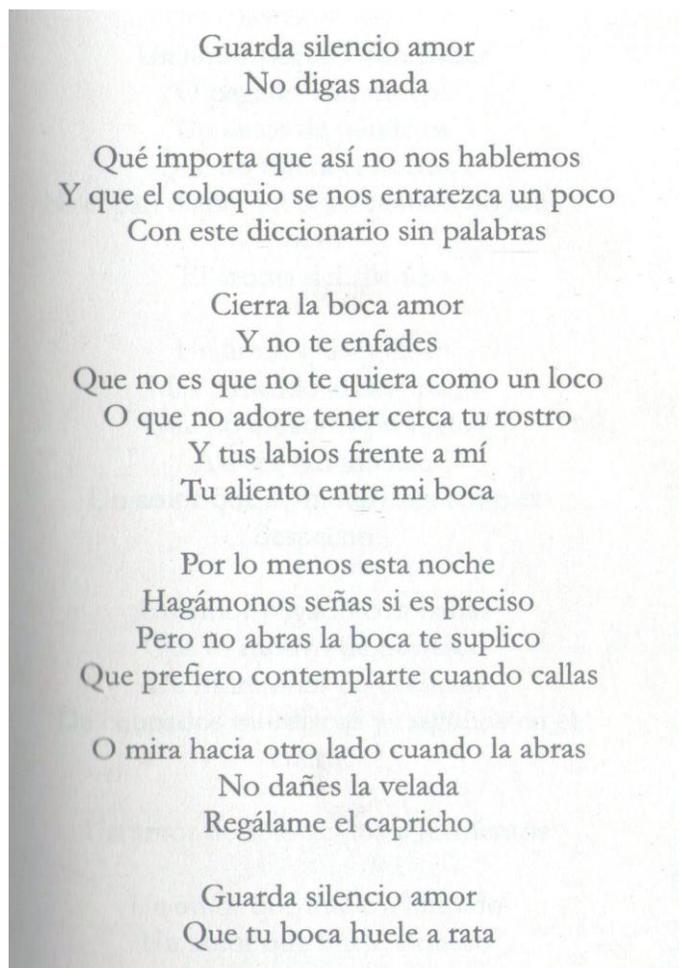
linealidad tradicional y trastoca de manera leve la experiencia de lectura. Este libro con todo y los ruidos emitidos por un excesivo ornamento, combinado con la escasa corrección, no se encuentra tan lejos como parece de nuestra ruta en el presente estudio sobre las alteraciones lógicas, estudio que como advertimos en un principio, no tiene otro destino que el deliberado absurdo, el enredo y el disparate.

En dicho camino a las tierras sin dueño, reaparece un autor que queremos destacar ahora por su apuesta algunas veces antagónica a los cánones de la poesía habitual, se trata de nuevo de **Julián Chica Cardona**, quien en el año 2005 publicó su *Antipoemario*, un volumen compuesto de 44 poemas, entre los cuales destacan como puntos extremos de su “anti-estética” dos muestras que queremos recoger y comentar brevemente, pues nos parece que trasgreden de modo deliberado la ecuación poesía = belleza, bajo cuya orientación se produce la mayor parte de la lírica humana. El poema que sigue se llama *Tus axilas* (Chica Cardona, *Antipoemario*, 2005, págs. 31, 32.):

Tus axilas	Para hacerte cosquillas
Mi amor	
Tus axilas	Tus axilas
Dos rastrojos baldíos	Mi amor
Sensuales	Tus axilas
Tersos y lampiños	Me saben a sopa de incienso
Que transpiran	A cremoso taller femenino
Por el ajeteo	En progresivo fermento
	Y si les falta el toque mágico
Tus sobacos	De un limón abierto
Mi amor	Me dejan un sabor a cebolla
Tus axilas	En los besos
Hacen que aún eche de menos	Un olor a carnívoro
Al coro de la iglesia	A ántrax
Que entre himnos gloriosos	A ácido sulfúrico
De chicos y chicas	
Olía a quinceañera	
Y a desodorante seco	
Tus sobacos	
Mi amor	
Tus dos huecos	
Humedecen mis ojos	
Con hervor de repollos y aliños	
Cuando me resbalo de tu seno	
Sea el éste izquierdo o el derecho	

Nota: las páginas 31 y 32  
se han combinado a dos columnas  
para facilitar la lectura.

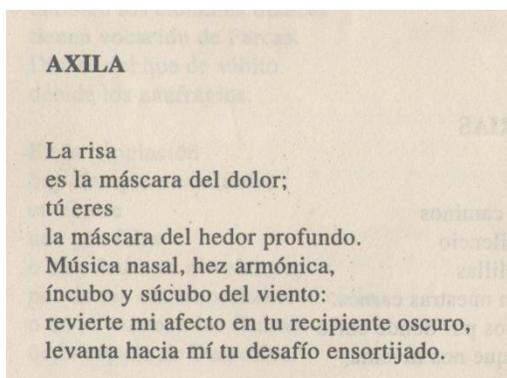
No sólo ríe el poeta de la “belleza” al colocar lo socialmente desagradable en su punto de enfoque máximo, como ocurriera con el poema *A una carroña* de **Ch. Baudelaire**, sino que también se burla de la tradición de una poesía galante frente a la mujer idealizada, hace mofa eficaz de la palabra deleitosa, elogiosa y enamoradora, que desde tiempos de los trovadores medievales se apoderó de “las liras” de occidente. Aún más, parece burlarse de la poesía erótica. Como una continuación del anterior, citaremos otro aparte del diálogo del anti-poeta con su desmitificada mujer cuyos olores le sirven de particular inspiración. (p: 39) El texto se titula *Halitosis*:



Hemos incluido estos dos poemas que nos parece trasgreden de manera extrema la ecuación poesía = belleza, y encontramos que trasgredida esta, se vulneran también otras ecuaciones que podrían transcribirse como: poesía = agrado, poesía = romance, poesía = seducción, poesía = misterio, etcétera. La ruptura de estas ecuaciones tiene según creemos el efecto de una ampliación, que aumenta el espectro de posibilidades expresivas con las que

cuenta la poesía, que se vuelve permeable a otras circunstancias de la vida contemporánea y dúctil para alcanzar nuevos grupos de lectores.

Particular también es la lógica que ordena el libro *Diccionario de humana anatomía*, firmado por **Carlos Castrillón** y **Juan Aurelio García**, texto que en orden alfabético dedica un poema a diversos órganos del cuerpo, por la letra “A” se incluyen poemas al Ano, el apéndice, las arterias y la axila. Este último es el que tomamos para nuestro estudio (Castrillón & García, 1998, pág. 20):



El mismo tema de la axila, aparece aquí tratado desde una percepción más próxima, el juicio del poema cómico “Tus axilas” no está presente, y en cambio ocurre una reinterpretación poética de la axila y de su olor, al que los poetas llaman: “Música nasal”, y confieren posibilidades de armonía y de comunicación especiales, pues ella, la axila, esa máscara que encubre la verdadera fetidez profunda, puede emitir mensajes retadores: “levanta hacia mí tu desafío ensortijado”. Entendemos el libro entero como un intento de fundir cuerpo y poesía, sin olvidar lugares marginales del cuerpo a los que la tradición literaria escasamente menciona.

El deseo de lograr una poesía más flexible para alcanzar otros focos de lectura y más permeable para incluir otros fluidos discursivos es una constante en algunos de los autores del Gran Caldas, ejemplo de esto encontramos en el mencionado libro *Vaciamientos sobre concreto*, en donde la coartada lógica consiste en abandonar la gramática propia de escritura tradicional para efectuar un calco cartográfico del mapa urbano emocional, el poema se titula *En el telepronter de los fundadores* (Valencia M. A., 1998, pág. 29):

TENIA QUE SER  
 TENIA QUE SER POETA O VENDEDOR  
 QUE SER POETA O VENDEDOR DE LA  
 QUE SER POETA O VENDEDOR DE LAV  
 POETA O VENDEDOR DE LAVADORAS  
 DOR DE LAVADORAS POR ESO HE LLO  
 VADORAS POR ESO HE LLORADO TAN  
 ESO HE LLORADO TANTO 18°C 6 :30 PM

No hemos encontrado un texto más elocuente que revele la situación del poeta contemporáneo. Curioso es que nos exija el mismo modo de lectura al que nos obligan los grandes relojes digitales de las avenidas y otros aparatos que median la comunicación humana, pero es más particular aún, que en lugar de esos mensajes que suelen publicarse en dichos aparatos, surja nada menos que el testimonio adolorido de un poeta acorralado por el mundo del mercado. No un poema, más una queja patética que pasará inadvertida como la temperatura y la hora. No un poema insistimos, más bien un “aullido” de quien no alcanza a realizar su vocación por la auto-imposición de las lógicas del consumo. Ese mismo debate, la lucha desigual, el mismo pleito perdido de antemano entre poesía y mercado, es el que se da de nuevo en la página 47 del libro, en donde pueden leerse una serie de *Avisos clasificados*, otra vez en la mayúscula sostenida que nos indica intensidad de la voz y alto volumen de la desesperación.

## PROPIEDAD RAIZ

Como el mago de París y los aguaceros VENDO-CEDO-PERMUTO

ESTA NOCHE Y EL ALBA

ENGATILLO EL PUÑO  
Y ENTREGO MI MEJILLA DERECHA

VIOLENTO PUERTAS CERRADAS  
DERRIBO TAPIAS  
REVENDO ENTRAS Y ENCIERROS  
SOBORNO POR UNA VENTANA

JUEGO OBA COROBA CON SU INSOMNIO  
HASTA QUE SE CANSE DE REBOTAR EN LA PARED

ME VUELVO MASCOTA DE SU GATO  
PARA QUE DEJE DE SALIR SOLO

HIPOTECO EL CIELO  
CON TAL DE QUE ME DEJEN  
NEGOCIAR ESTE INFIERNO

POR UNA VELA  
CEDO TODA MI LUZ ELECTRICA

PIERDO POR UNA NARIZ !

Y ADEMAS :  
ME BAÑO (CON CUALQUIERA)  
DOS VECES EN EL MISMO RIO

TODOS !  
POR ESTA NOCHE,  
Y EL ALBA  
Y EL POZO QUE ME DEJASTE

En este caso, el alterpoema se recrea con las palabras grises de la prensa diaria, con el habla callejera y delictiva, con esos discursos que no poseen ya ninguna solemnidad, acogiendo una lógica ajena, para comunicar contenidos mucho más complejos, que son los fluidos mentales y emotivos del ser urbano en la actualidad.

Otro caso de alteración de la lógica y que es quizá en ese sentido, uno de los más avezados experimentos que encontramos en el Gran Caldas, está en el libro de 1979 *Lógicas y otros poemas*, firmado por el poeta **Eduardo López**. Se trata de un libro de 44 páginas, al que dedicaremos menos atención de la que merece la calidad de su logro estético, lo hacemos a la espera de que posteriores estudios se ocupen a fondo de la obra poética de este autor y nos limitamos a señalar el elemento de su insólita particularidad en el ámbito de las experimentaciones lógicas.

Ya en la primera página la voz nos advierte que “*el poema no es uno*” y con ello nos obliga a replantearnos esa noción de unidad a través de la cual se suelen examinar las obras poéticas. Pero si no es uno, ¿entonces cuántos son? Y la voz responde: “*El poema es/juntamente con sus fantasmas/con todos los poemas que encierra/que celosamente guarda en su interior: Loba en cinta.*” A través de la metáfora de la loba encinta, el poema se feminiza y al mismo tiempo se multiplica, la unidad está en tensión y a punto de romperse en un parto creativo que traerá consigo la multiplicidad, y con cada cachorro que nacerá de la loba, nacerá también una “lógica” en cierto modo autónoma.

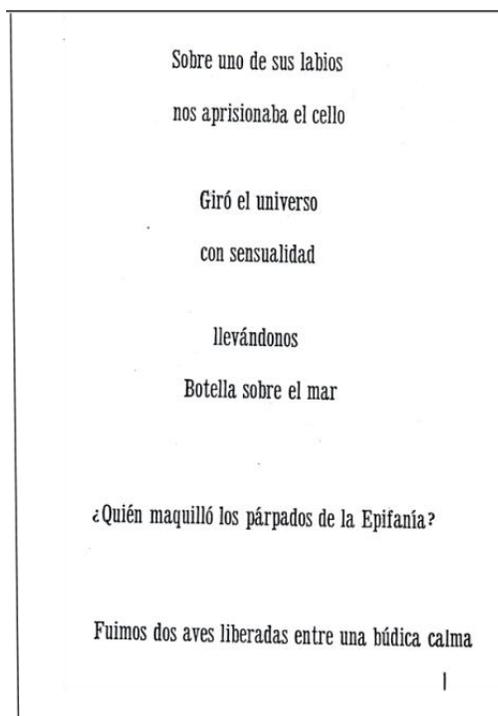
El primer texto nos hace viajar velozmente por la prehistoria y la historia de la poesía en cuanto misterio, oímos el canto de “*los escoliastas*”, asistimos a los “*laboratorios cónicos*” de los lingüistas como alquimistas y magos de la palabra, visitamos al rabino artífice del golem en Praga, y tenemos entre-visiones de los cultos órficos, evocamos el canto de “*las sibilas*” cuya voz remplazó a la de los dioses, y leemos admirados en el libro: “*El sólo canto/premiaba al oyente con la locura/su ambrosía/procuraba una embriaguez eterna*”, (pag.4)... pero todo este plano secuencia no está realizado por un pensamiento mecánico, sino como una armonía de voces y fantasmas que se entrecruzan para dejarnos percibir el misterioso origen de la palabra, pues ella: “*crece del enigma del hombre...es hija del enigma del hombre...tampoco anticipa sus propias claves/perdidas entre el fulgor de los sentidos*”.

Encontramos a lo largo del volumen varios argumentos para incluirlo en nuestro estudio, un leve visualismo que se nota por ejemplo en la elección de un tipo de letra alargado y atípico, visualismo que va de la mano con un espacialismo intenso que se evidencia en el uso de la página como plano de composición visual, característica que no busca la figuración de los poemas sino la armonía de conjunto entre los trazos horizontales que los componen. Otro aspecto experimental radica en la conjunción de tres idiomas, español, francés e inglés, lo que emparenta al libro con los antiguos plurilingües, pero pese a todos estos rasgos, dado el tono general de la obra y tomando como guía el propio título del libro, hemos decidido ubicar el texto entre las experimentaciones de tipo lógico.

Desde un primer momento el libro reclama para el poema un territorio de libertad en términos de su función misteriosa, a la cual es “*inútil demandarle nada*”(p.1), tal es la primera divisa que declara al poema como lógica alterna a las lógicas del mercado, en las que todo cumple una función de la que se deriva su valor, pero el texto va mucho más lejos, y el ya

extraño tono oracular de las primeras páginas se va acentuando hasta alcanzar extremos en los que la lógica y la gramática convencionales son arrasadas por el ritmo y la fuerza de las imágenes. El clímax de la obra lo encontramos cerca del final, cuando a partir de la página 40 se desenvuelve el momento de más intensa libertad creativa, tomamos pues por muestra las páginas 40. 41 y 42. (López Jaramillo, Lógicas y otros poemas, 1979)

<p>Luz, a chorros</p> <p>Tempestad cromática, Esencia</p> <p>Verde Rojo Verde</p> <p>Vibración</p> <p>de Rojo de Verde de Rojo</p> <p>Refracción</p> <p>de Rojo de Rojo de Verde</p> <p>Espectro</p> <p>rojizo de verde</p> <p>Energía verdeante roja verde</p> <p>Sólo color en su Ser de color En su sed</p>	<p>Lo real no existía:</p> <p>Torrente</p> <p>Habitáculo reducido oscuro estable</p> <p>Así hundiéndonos, consintiendo</p> <p>a fuerza de abismo</p> <p>Acentos tónicos</p> <p>Caracteres para cualquier dialecto</p> <p>y en la Omega un sueño de siglos</p> <p>Admirable el mandarín enano</p> <p>(separado en Leyenda de todo bufón)</p> <p>que verticalizó el grafismo del hombre</p> <p>hasta el árbol donde de enredarse</p> <p>el sol surgiría el Oriente</p>
--	--



A los lectores que experimentan resonancia con estas páginas los remitimos al texto completo, en donde podrán contemplar el proceso gradual de liberación lógica al que nos hemos referido. Y hablando de lógicas heterodoxas y libertarias, es hora de traer a mención el raro libro de poesía titulado *Batatabati divertimentos*, firmado por **Víctor Escobar Navarro**. Se trata de un experimento literario en todo el rigor de la expresión. “Batatabati” es según afirma el autor, una voz quimbaya que significa “divirtámonos”, y es eso justamente lo que busca, dismantelar a través del humor los sistemas opresivos que asientan su peso sobre la libertad humana.

Cada página del libro contiene un poema compuesto de cuatro versos “de arte menor” (así llamados porque miden menos de 9 sílabas) en los que la medida predominante es: 5, 4, 7, 4. Tal disposición no es imitada de una forma preexistente de arte poética y toma distancia de otras especies del poema breve tradicionales como el haiku, el tanka o el waka. Este artificio se encuentra emparentado con el antiguo arte de la “heterometría”, que consistía en la mezcla de diversos metros al interior de un solo poema. En el caso que nos ocupa se trata de una forma no tradicional, que como elemento distintivo termina siempre con una interrogación, que busca ser el elemento que abre el texto al pensamiento y la participación del lector.

Las preguntas contenidas en los poemas son como flechas dirigidas a derribar los preconceptos de nuestra cultura, preconceptos políticos, estéticos, morales, filosóficos sobre

los que se asienta la gramática que permite el desigual funcionamiento del mundo. Los poemas además de divertir, buscan causar la reflexión, animar discusiones clausuradas y ser acicate del sentido crítico de los lectores. Citaremos pues sin mayor tardanza, algunos de los más peculiares ejercicios de este tipo de ingenio que el libro incluye (Escobar Navarro, 2004, pág. 117):

*Como: defeco.  
Bebo: orino.  
Llego a docto: adoctrino.  
¿Vivo: muero?*

Sobra decir que el texto atenta contra la petulancia de “los doctos” y con estos de algunos sectores de la academia, que corren el riesgo de convertirse en centros no del conocimiento, sino del adoctrinamiento humano. Es cínico en la medida en que pone en evidencia funciones corporales y además las emparenta con funciones mentales, como en un juego causa efecto, o cuerpo espejo, en el que los dos puntos simbolizan el fiel de una balanza o el acercamiento de dos sucesos distantes en el tiempo por una lógica simétrica impecable. Comentaremos otro de los textos a manera de ejemplo, para explicar porque se encuentra este libro incluido en este lugar particular de nuestro estudio. Se trata de un poema ubicado en la página 2:

*Menea el perro  
la batuta;  
¿acompa los mimos  
de sus amos?*

Nos parece que la particular configuración de los versos ya plantea de por sí una métrica propia, y que el particular modo de ver que los poemas expresan, tiende a plantear una autonomía lógica, como en el anterior texto que invierte los roles de poder en la relación del perro con sus amos. El perro tornase director de la orquestada efusión de mimos, cuando los amos han pensado siempre que es al contrario, que son ellos los que rigen la cola del perro. Esta broma resquebraja el preconcepto antropocéntrico que normalmente no se revisa entre humanos, convencidos como estamos de ser el centro absoluto de la vida.

Aprovechando la brevedad de la fórmula, citamos a continuación algunos poemas del libro, ya sin comentario, para permitir que sea el lector quien sopesa por sí mismo las características de este experimento literario: (págs. 162, 268, 222,287)

*Los animales  
suavemente  
creamos la ternura.  
¿Somos genios?*

\*\*\*

*Al mar salado  
lo amamantan  
ríos dulces. ¿Nodrizas  
las montañas?*

\*\*\*

*Tras Galileo  
ya el sol no  
gira en torno a la Iglesia.  
¿Egocéntrica?*

\*\*\*

*Sólo amanece  
cuando salen  
las muchachas. ¿El sol  
sale a verlas?*

Las preguntas heterodoxas abren agujeros en los blindajes con los que los “doctos” revisten los discursos institucionales. Dicen sin decir, para que sea el lector el que termine formando la respuesta. Más que emociones el libro sirve de vehículo que expresa un conjunto de ideas, ante todo el anticlericalismo y el pensamiento post-metafísico, después la exaltación del erotismo, luego el ecologismo y el indigenismo. Ideas estas sobre las cuales vuelve una y otra vez de diversos modos, pero respetando casi siempre las reglas de composición que se auto impone, tal como lo hace un científico dentro de un laboratorio, y tal como lo hicieron los poetas del Olimpo en Francia, quienes en lugar de eliminar las reglas para encontrar la

peculiaridad absoluta, la alcanzaron por la vía opuesta: imponerle reglas estrictas al ejercicio creativo, leyes que operaran como vectores de fuerza potentes para romper las barreras de lo nunca antes escrito.

Hablando de interrogantes que inquietan, queremos volver sobre un autor ya mencionado páginas atrás, cuando se aludió a los hijos no reconocidos del nadaísmo en la región, y se citó como recordarán el poema *imprudencia*. Invitamos de nuevo a **Guillermo Navarro**, pero esta vez tomamos por muestra un poema con acentuando grado de particularidad lógica, más extraño que los que hasta ahora hemos visto, titulado *Al pie de tu sombra* (Bonilla, Escobar Gómez, & Navarro, 1999, pág. 106):

No sé (... de verdad: lo ignoro...),  
 cómo es denominado,  
 o conceptuando o cuántas  
 implicaciones tiene pensar o hacer,  
 o hacer que se piensa,  
 o pensar que se hace,  
 o hacerlo.

Y henos aquí frente al problema no pequeño de comentar un texto al que nada cabe agregar, como no sea en solidaridad frente a su propio tono angustioso de no saber, de ignorar las infinitas consecuencias que se pueden derivar del más leve pensamiento, en esa frontera ambigua entre lo que se hace y lo que se piensa, y especialmente cuando se intenta *pensar el pensamiento* la lógica sufre ataques repentinos de paradoja, que no son explicables en términos legítimos y que discursivamente sólo tienen cabida en la poesía. Como se huele ya nos acercamos al pleno reino del disparate, que más de una vez, resulta preñado de lúcidos hallazgos, queremos invitar una vez más al poeta **Mario Armando Valencia**, con su libro *Vaciamientos sobre concreto*, donde puede leerse girando un poco el libro o la cabeza (Valencia M. A., 1998, pág. 17):

ENTRE UNA ACERA Y LA OTRA PIENSO EN LO QUE ME GUSTARIA DECIRLES.

Hay amanezco en los Que días con ganas De sonarme afrever Y mantequillo en dos El parío un pequeño Dolor por la tarde Y por la mañana uno También antes toda Una vida y toda Una vida después Pero sucede que no se En que terraza el Gallo de las cuatro Canta y cuando el Monumento empieza A crecer	Colombia 1	Estados Unidos 2 Colombia
Sucede que hay amanezco En los que días mudo Harto de silencio para Pedir de sombras para Ver de sordera para Escuchar entonces Entro lo robado por La salida saludándome No los vuelvo a ver En la galería de los Espejos a no ser	Colombia 1	Estados Unidos 2 Colombia
		:
		:

ZONA RESIDENCIAL

A medida que nos acercamos al absurdo se torna más difícil comentar cosa alguna, pues lo que se diga tiende a parecer absurdo también. Sólo nos gustaría señalar algunas claves de interpretación que se nos facilitan por medio del contraste: La diagramación crea dos “columnas” que llamaremos aceras en obediencia al título, una acera de texto abundante y otra acera con poco texto. La de texto abundante la llamaremos acera baja, y la de poco texto acera alta. La acera baja contendría 27 líneas, y la alta, 9 líneas. En ambas aceras habría tendencia a la repetición textual, pero en la alta se trata de una repetición mecánica y simple, en la acera baja se trata de una complejidad que se asemeja al fenómeno del fluido de la conciencia, un monólogo interior. En la acera alta todo está simplificado, como el sencillo marcador de un partido de futbol. En la acera de abajo el discurso es tan complejo que se entrecorta en sí mismo, y no alcanza a decir y es en su no decir que dice de la imposibilidad de decirse a sí mismo lo que le “gustaría decirles”.

El momento de tocar los extremos de estos artificios “alterlógicos” se está aproximando y daremos un paso más por cuenta de un autor que firma su libro con el seudónimo de **Antonio Latino**, mientras su nombre común es **Antonio José Gómez Castaño**, el libro al que aludimos en el presente estudio se titula *Lied*. El punto de conexión de tal libro con nuestro estudio está en el intento de su autor de sintetizar una variedad de tendencias de vanguardia y hacerlas propias sin adscribirse a ellas.

¿Se siente influencia romántica? Sí, pero también diríamos que de las vanguardias de principios del siglo XX, como el futurismo y especialmente del creacionismo promulgado por **Huidobro**. Aunque estas son sólo suposiciones, tal influencia pudo ser o no consciente, y carecemos de datos para investigar las lecturas de un poeta del que en verdad no se sabe mucho. El estudio de **Roberto Vélez Correa: Literatura de Caldas 1967- 1997** nos dice muy poco de este autor:

“**Antonio Latino...** se la jugó por la voz protesta que sin embargo disfraza en estos versos: “Si me preguntáis por abstrusos documentos, /por la nomenclatura que rige mi linaje, /por mis identidades oscuras y archivadas/ o por las fotografías meticulosamente calculadas; /sólo os puedo ofrecer un escupitajo de lo humano”. Después de un libro primigenio **Lied**, Antonio viajó a Europa Oriental y Rusia, donde adquirió su formación como director de cine. De su actividad lírica poco se sabe hoy en día”. (Vélez Correa, 2003, pág. 190)

Nos parece interesante, que en pleno auge de la poesía conversacional introducida y puesta de moda por el nadaísmo, **Antonio Latino** no acuda a este recurso y logre constituir una obra al tiempo fresca y hermética, pero sobre todo muy particular. Creemos que esta es una de las obras más barrocas y llevadas hacia el extremo del estilo personal que a lo largo de nuestro estudio hemos encontrado en la literatura de la región.

Su rareza insinuada apenas por el extraño título y el rimbombante seudónimo, se constata página a página con la lectura del entretejido *emotivo-gramático-lexical* que es el libro en su conjunto, en el cual comulgan los símbolos románticos más preciados como la rosa, el crepúsculo, la noche, el sueño y la aurora; con los buses, las fábricas, el detergente, las carreteras, los bombillos y las ciudades. Se trata de poemas desafiantes ante una lógica racionalista que no podrá desentrañarlos, aquí la poesía elude el deseo de ser entendida y se puede llamar con propiedad poesía oscura, no por carecer de brillo o luminosidad, sino por lo inaccesible de su significado recóndito.

Poesía además cargada de neologismos y de vocablos raramente derivados, poesía patética de músicas quebrantadas. Poemas extraños con el título al final, palabras tejidas en pulsos de fiebre. Por lo demás, es evidente en algunos textos como el dedicado al Che, algunas trazas de compromiso político de izquierda, como sugiere de manera quizá simplificante **Vélez Correa**, (simplificación apenas comprensible en el crítico por la envergadura de su estudio), pero es demasiado particular esta poesía para producir cualquier fenómeno siquiera similar al de la propaganda. Se trata sí a todas luces de una voz rebelde, pero su ataque no es sólo de índole política, sino que es también un ataque gramático.

De entre toda la obra compuesta de 119 páginas, (Latino, 1977) citaremos un poema por venir a punto con lo que queremos expresar, el mismo que tiene el título de *Son en el crepúsculo* (p: 79):

Mi corazón se viste de hierro y catalejos  
para subir los escaños de un litoral:  
la lied de la hendidura femenil,  
depurándome las arterias en lumbre  
y soles de cobre; renaciendo en el engaviar  
de las gaviotas hacia las walkirias, sus  
carros fugaces y hacia la torre de babel,  
ese furioso párpado del mundo.

La cal y el kirsch de los ultrajes  
ruedan por mi yelmo, horadan las  
ciudades de mi rostro y  
el dolor, sabor y sabia de señores.  
Rugen dolos los tambores, los nombres  
sosquinados cabalgando en ola anímica,  
los titanes golpeados por sus errores propios.  
Así con genios idénticamente indú me mancho,  
con la cera que brama buda por sus vasos,  
las rosas de la élite vacuna y obelisca,  
termino por aceptar los cuervos de poe ya quemados.

En mi ceguera se retarda la noche y el crepúsculo  
dormita para los ciegos, brama el cielo para los  
auditorios, para las corazas soy gesto cual  
alejandro y bucéfalo para los longevos.  
Mi corazón es raíz abstrusa y sibilante  
y no quisiera morir hincado a los imperios.

Hemos elegido el anterior poema que es sólo una estrecha muestra, por encontrarlo resonante con la cita que hace **Vélez Correa** en su estudio, pues el enigma que subyace en ambos textos es ¿Quién es este poeta? Y si el poeta es aquel que muestra lo que es: ¿Cuál es entonces su identidad? Son preguntas que no podemos contestar, aún tras leer y releer de modo sistemático y asistemático el libro **Lied**.

El poeta se nos presenta como un misterio para sí mismo, un torbellino de imágenes atávicas surgen entremezcladas. Como podemos ver, aunque el poeta elude la temática sustancial, los símbolos de diversas épocas confluyen en una urdimbre alucinante y ahíta de anacronismos, por lo que suponemos que el poeta es en algo o en mucho un hablante quijotesco, que discurre por impulsos alternando lapsos de locura y lucidez. Los nombres propios están con minúsculas: “poe, buda, bucéfalo, alejandro”, como disminuidos por la fuerza misma de la expresión, que pasa sobre las entidades y personas arrebatando las mayúsculas con su fuerza subyugante.

Pero, hay en el poema una serie de palabras con especial resonancia mítica y que aluden a remotas regiones del globo. La primera de ellas es *Lied*, palabra que le da título al libro y tiene origen germánico, significa canción o un tipo específico de canto. La segunda es *walkirias*, esas divinidades femeninas al servicio de Odín que asistían a los guerreros más heroicos caídos en la batalla y les ofrecían sus cuidados y sus amores. La tercera es la *torre de babel*, mítica construcción cuyo impulso hacia el cielo marcó como castigo divino el punto de origen de todas las lenguas y la imposibilidad de comprensión entre sus usuarios. Otra palabra de resonancia mítica es el *kirsch*: Licor germano de altísima gradación alcohólica, y el *yelmo* o casco medieval de los andantes caballeros. Surgen los *titanes* o dioses antiguos de la mitología griega que antecedieron a los dioses del Olimpo, y los fantásticos *genios* de la literatura semita; al combinado se agregan *los cuervos* del poema de **Edgar Allan Poe**, y las andanzas de *Alejandro Magno* montando su *Bucéfalo*, seguidas por la alusión a las antiguas *síbilas* que cantaban en los divinos oráculos de los vetustos templos.

Más, la unidad del poema no se encuentra en las imágenes mentales que se suceden como en un babélico soliloquio, sino en el corazón: Imagen primera y penúltima, que nos indica desde dónde está hablando el aventurero que asciende por el risco y cruza la historia buscando su propia identidad, para terminar por afirmar su corazón que fue el mismo punto de partida y su voluntad de no rendirlo frente al poder de los imperios.

La poesía de **Antonio Latino** de ardorosa urdimbre, evidencia una sed desmesurada de cambios, no sólo como se dijo en el plano estético y político, sino en la gramática sufriente del mundo, hemos de citar un último texto que nos parece valedero, para especificar algunos rasgos más de este estilo de intensa peculiaridad. Se trata de un poema titulado

*Congratulación* (Latino, 1977, pág. 70)

Que me escuchen tus palabras dormidas,  
 locas, patéticas, ebrias, fonéticas;  
 así como las palmas mecen el mar  
 enhebrando su litoral, bebiendo su sal:  
 me llevan tus vaivenes, tus frases;  
 es la invitación feroz de tu pasión.

Si no sabemos quién es el yo hablante de los poemas, tampoco sabemos nada del tú al que se dirigen, pero encontramos en cambio, pistas de los valores estéticos que el poeta cultiva a través de los adjetivos con los que menciona a las palabras dormidas de ese *tú* hipotético que podría ser él mismo, las palabras son “*locas, patéticas, ebrias, fonéticas*”. Al leer el libro completo se da uno cuenta de que estos adjetivos marcan la tendencia dominante del texto. *Lied* es un libro hecho de versos muy sentidos y hasta sensibleros, emitidos en un tono delirante, anacrónico, abstruso y complejo; en síntesis, versos ebrios pero tejidos con una extraña sabiduría musical y fonética.

El traspie de la lógica habitual, que termina por caer, aparece aquí cuando el poeta dice “*Así como las palmas mecen el mar/ enhebrando su litoral, bebiendo su sal*”, y frente al cuerpo yacente de la lógica habitual, el poeta termina afirmando la fuerza de las emociones intensas con el verso: “*Es la invitación feroz de tu pasión*”. En síntesis, y para concluir con un autor sobre el que habrá que regresar en futuros estudios, la poesía de **Antonio Latino** es valiente fruto no del un razonamiento sosegado sino de la pasión *feroz*, que nos *invita* a soltar las riendas racionalistas y “habitar más poéticamente” la aventura vital.

Nació en la ciudad de Santa Rosa de Cabal un poeta al que poco se recuerda en ella y aún en la región, su nombre es **Amílkar Osorio**, conocido durante la eclosión nadaísta como **Amilkar U**. Este autor es considerado uno de los representantes más cultos y refinados del Nadaísmo. Su libro de poemas *Vana Stanza*, escasamente publicado por él mismo en vida, 300 ejemplares en 1989, es muy difícil de adquirir, para nuestra suerte ha sido reeditado de manera póstuma por la Editorial de la Universidad de Antioquia. (Osorio, 2001)El editor, **Elkin Restrepo**, escribe en la contratapa breves palabras que ayudan a contextualizar también nuestros lectores:

“*Vana Stanza* es una selección de poemas de los distintos libros de **Amilkar Osorio** (siete en total, todavía inéditos), que el propio autor realizó antes de morir... fue también el único libro publicado en vida por quien desempeñó un papel preponderante en la fundación del nadaísmo, al lado de **Gonzalo Arango**, representando dentro del movimiento su vertiente más

cosmopolita, culta y refinada. A pesar del tiempo transcurrido, *Vana Stanza* se sostiene como uno de los mayores logros de la poesía colombiana”. (La negrilla es nuestra)

Pero no hemos de creer en estas tan elogiosas palabras de un editor, sin que las ponderemos a la luz de nuestra sensibilidad, para ubicar como es nuestro objetivo la obra del poeta en su correcto lugar dentro los gestos de poesía experimental en la región del Gran Caldas. Para ello ofreceremos en seguida a nuestros lectores, algunos ejemplos que nos permitan la formación de criterios de lectura. La primera puerta de la *Stanza* es el primer poema que se abre y nos recibe, desde ese momento la lógica comienza a modificarse (Osorio, *Vana stanza : diván selecto 1962-1984*, 2001, pág. 15):

#### Servicio general de la casa

Hemos en la alteza puesto halcones,  
cuasistelas y astropulsos de variante simetría.  
y en los jardines hambrientas martas  
de ámplios ojos y gestos fáciles, y en las foces  
de los huertos hemos acomodado felices garduñas  
lujosos perros para que vengan a las mesas  
devoren acosados el despilfarro de los huéspedes.

De los artesanados hemos colgado pájaros violentos  
y audaces gajos del más variado aroma;  
en los muros, retratos con nostálgicas leyendas,  
rasos y damascos de complicadas procedencias,  
y en los sueños, muelles tapices sin horizonte,  
con armiños reclinados y frutereros asombrosos.

En los patios, fuentes; en los huertos, plantas  
ampulosas, domésticas antorchas, vientos  
de faisanes inquietos, trozos de firmamento.

Divanes en las galerías, cojines y palmas  
en distintas partes; príncipes con librea  
de criados, y pasiones de comarcas distantes.

Que se haya dispuesto como marco soberbio  
a su presencia.

Al parecer en el interior de la *Vana Stanza* operan las leyes de la nada, del vacío y de lo hueco, de aquello que no surge de la necesidad de algo, ni responde a los motivos de la sustancia; en síntesis, el libro se fundamenta en una forma de ver la vida y la poesía bajo leyes alternativas las de la realidad convencional: La utilidad de la poesía radica, según afirmaron los nadaistas, en su inutilidad. La casa en *Vana Stanza* es el libro, como entidad física proyectora de un holograma del vacío, un lugar sin sitio, donde los príncipes visten “librea de criados” y hay infinidad de animales que nos recuerdan las especies que atraviesan algunas películas de **Luis Buñuel**, se pueden ver además *cuasistelas* y *astropulsos* y otras rarezas en *fruteros asombrosos*, como en un santuario del extrañamiento. Es la pre-anunciación maravillosa del libro que “en vano” se inicia.

Pero el tono festivo y opulento con el que inicia y atrae, pronto se convertirá en resaca y vacío, en ausencias y fantasmas, en percepción melancólica de las presencias que fueron. Por ejemplo es impresionante y raramente intenso, este cuarto retratado no tanto desde lo que tiene, sino desde lo que le falta: (pag.30)

aquí había una cama...

aquí había una mesa...

aquí había un almanaque...

aquí hay un interruptor...

aquí hay un clavo...

aquí hay una aldaba...

por la ventana se ve un poste,

un tejado, una acera,

una canasta con flores

y un médico en la puerta de un consultorio.

pero quien la abrió no está

en el sillón que aquí estuviera.

Hemos dicho que la *Stanza* en cuestión se define por ausencias: cama, mesa, almanaque; pero incluso las cosas presentes nos remiten a lo que falta: un interruptor (algo que interrumpe, que incomunica, que separa), un clavo (algo que duele, que atraviesa, que hiere), una aldaba (algo que divide, que denota el miedo a la entrada de invasores), finalmente el vacío es tal con su aplastante nulidad, que nos lleva a buscar asideros visuales a través de la ventana abierta:

poste, acera, canasta, médico. Pero la ausencia de *quien la abrió*, de quien abrió la ventana, es la última falta del rompecabezas extraviado, del que sólo queda un clavo, una aldaba, un interruptor y una *Stanza* vacía, o más vacía que vacía por el recuerdo de lo que tuvo.

Esta lógica del vano, del hueco en dónde hubo... esta fina arqueología que recoge las marcas que dejan los seres en las Stanzas y el eco emotivo de las relaciones, las fiestas y las soledades, continúa explorándose de modo sistemático en el libro. Hemos de citar un tercer y último ejemplo de conmovedora fuerza misteriosa: (pag.34)

Stanza

Allá hay algo  
que quiere venir hasta este sitio.

aquí hay algo  
que quiere ir allá sin atravesar la galería,  
y decir algo que aún se oye (puede ser el eco).

pero por la galería viene algo  
que cierra las puertas con estrépito (puede ser el viento).

El poema nos permite sentir como lo hacen los poetas y videntes, las fuerzas casi imperceptibles, incorpóreas y atemporales, que pugnan por encontrarse en esa *Stanza* y el poeta nombra como “algo” y “algo”. En el presente una de esas fuerzas desea decir a la otra “algo que aún se oye”, es decir, “algo” que ya fue dicho. Esos seres “algos” y sus voces, podrían ser sólo ecos de lo que fueron, que aún son sin ser, pues tienen el vigor de azotar las puertas como si fueran ráfagas de viento. La lógica de lo inmaterial se insinúa aquí de manera más poderosa.

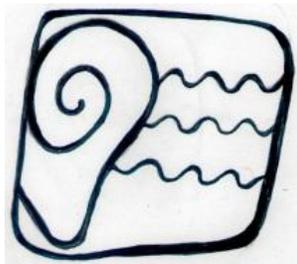
Leída la obra declaramos que nos ha maravillado su misterio, la actitud elusiva con la que nombra y explora espacios de la nada. Ámbitos inexplicables ante la racionalidad habitual del habitante abren sus puertas, primero de mansión y luego de inquilinatos fantasmales. Después hay un regocijarse en las estatuas mutiladas, en las músicas que ya no suenan y en las ausencias y las ansias que nos dejan suspendidos. Sin darnos explicación alguna el poeta nos ha envuelto en su mundo alucinante de belleza extraña y peligrosa.

Nos sorprende también que **Amilkar Osorio**, (al igual que **Antonio Latino**) haya eludido la estética conversacional dominante en su momento, y esa otra tendencia nadaísta a escribir de forma escueta, directa; y se haya sumergido en cambio, en un relativo hermetismo y

oscuridad de intenciones, que lo distinguen de toda la producción poética del grupo más escandaloso de la historia literaria en Colombia. Aún más, queremos abonarle a nuestro autor, el que sus *Stanzas* enuncien la discreción de lo pequeño y lo íntimo, mientras sus compañeros de generación entronizaban el escándalo público como manera preponderante de hacer historia en la poesía.

En conclusión, frente a esta olvidada obra, nos sumamos a la opinión de que es portadora de gran valor artístico para la poesía en el ámbito del país, y señalamos su desconocimiento en una región que debiera tenerla por valiosa, en cuanto a creación genial de uno de sus habitantes.

De este modo concluimos nuestra ronda por las periferias lógicas o alter-lógicas de la poesía regional, esperando haber aportado elementos que confirmen la frecuencia de estos gestos trasgresores en la región del Gran Caldas.



## **Gestos 5: suenan otros timbres... sonoridades alterpoéticas en el Gran Caldas.**

El presente capítulo de nuestro estudio, está dedicado a aquellas manifestaciones poéticas del Gran Caldas, que ponen la música o el sonido en un primer plano de importancia, tendiendo de este modo a derribar la barrera artificial entre estos dos campos de experiencia artística: la música y la poesía.

En este sentido y como punto de partida, apenas si podemos dejar de mencionar la obra del poeta pereirano **Luis Carlos González**, que aun cuando no fue escrita con la voluntad expresa de trasgredir los límites desde la poesía hacia la música, sí se difundió a través de esta y alcanzó notoriedad social. El caso de “el poeta de la raza” como ha sido llamado, nos da pie para plantear un grado inicial y todavía muy tímido de interrelación entre las dos artes, que tiene algo de ocasional en el sentido de que no fue una voluntad expresa del autor la que produjo la integración, sino el esfuerzo de compositores de música folclórica que se apropiaron los versos de este.

Nos exoneramos de citar aquí los versos musicalizados de un poema tan difundido como *La ruana*, por ejemplo, por ser ya muy reconocidos y constituir parte central del canon cultural en la región, frente al cual deseamos presentar alternativas, sirva su mención de mero punto de partida y referencia para introducir más intencionadas experimentaciones.

Otro paso hacia la deliberada integración de estas dos artes, sería el dado por el ya mencionado: **Francisco Javier López Naranjo**, quien en su libro *Navegante de crepúsculos 2*, incluyó una selección de textos agrupados bajo el título de *Bambuquenado*, en ellos aparece

mencionado el compositor de la música: **Carlos Fernando López Naranjo**, música que se supone existe y corresponde a los poemas que el libro presenta, dando la impresión de una obra escrita en estrecha colaboración con el músico compositor. De esta manera estamos ante un caso de simbiosis inter-artística, que tiende a ocurrir en la frontera artificial entre las artes, aunque la música se encuentre solo sugerida en el texto impreso.

Los bambucos de dicho libro nos parecen interesantes como muestra de un paso más hacia la integración de las artes, por el hecho de que cuenten con un compositor para dar vida a la musicalidad de los textos, lo cual implica ya una concepción más holística y ampliada de la poesía. Otro rasgo que acerca este trabajo a nuestro campo de interés, es sin duda el carácter de canto periférico, efectuado desde un pueblo y no ya desde la ciudad, como centro y columna del canon cultural. Tomaremos a manera de muestra el bambuco: *Canto al Tatamá*, obra esta que aunque afincada sobre los valores telúricos, implica paradójicamente si se quiere, cierto grado de experimentación; permítasenos incluir aquí este canto, dejando constancia de dicha exploración cercana a la frontera misma entre la música y la poesía (López Naranjo F. J., 1997, págs. 43, 44).

## CANTO AL TATAMÁ

(Música: Carlos Fernando López Naranjo)

*"Tatamá, mi Tatamá,  
hechizante amado cerro",  
de mi Apía tutelar  
desde que arraigó el ancestro.  
Velas tú en la inmensidad  
el dormir del patrio pueblo;  
mientras un atroz penar  
se desvela aquí en mi pecho.*

*Saludaste con tus brisas  
el llegar de mis abuelos,  
a estas selvas "tucarminas"  
que ante el hacha se rindieron.  
Por Antioquia seducidas  
susurráronle secretos;  
y pobláronse de espigas,  
¡ay!, de gentes y de ensueños.*

*Diosa fúlgida del cielo,  
que en la loma se encarnó;  
si en el alba el sol coqueto  
te sonrías, das rubor.*

*Si al ocaso te da un beso  
reverberas en pasión,  
inundando el firmamento  
de oro, iris y arrebol.*

*Diosa fúlgida del cielo,  
que en la loma se encarnó;  
si en el alba el sol coqueto  
te sonrías, das rubor.  
Si al ocaso te da un beso  
reverberas en pasión,  
inundando el firmamento  
de oro, iris y arrebol.*

*Mas llegó la noche lánguida  
y llorando tu dolor,  
vistes, ¡ay!, con negra manta  
cual mi triste corazón.  
Mira, loma, que a mi alma  
la consume ardiente amor:  
pienso en mi morena apiana  
como añoras al rey sol.*

Nota: Para facilitar la lectura, la diagramación original ha sido cambiada a una diagramación a en dos columnas.

Dentro de la obra de este mismo autor encontramos otro texto en el que alude a la música de forma directa, el soneto acróstico *Subiendo por tu escala*, incluido en el libro *Arda mi llama*, página 44. Las 7 notas musicales de la escala natural no sólo aparecen aquí mencionadas, sino que además son la estructura misma del acróstico que permite la lectura vertical. El texto está emparentado con los manierismos arcaicos de los que hemos hablado en otros momentos de nuestro estudio, como el acróstico y aún el poema laberinto. Si a estos dos artificios le sumamos la dificultad que el soneto supone, nos encontramos frente a un texto hijo del ingenio, notable por su dificultad extremada más que por su profundidad o alcances

líricos. Para el caso notamos que la inclusión de las 7 notas implica una voluntad de conectar poesía y música aunque sea a través de enunciaciones (López Naranjo F. , 2004).

“**DO**, RE, MI, FA, SOL, LA, SI”, día a día,  
**RE**pites entonando los sonidos,  
**MI**entras mis no melódicos oídos  
**FA**lsean en la escala y melodía.

**SOL**o logro graznar o dar balidos,  
**LA**stimando a tu canto y armonía.  
**SI** en mi pecho escucharas mis latidos,  
**DO**nairoso “otro gallo cantaría”.

“**RE**, dame el re”, me pides con porfía,  
**MI** voz de cuervo nunca da en el tono.  
“**FA**, dame el fa”. De nuevo desentono.

“**SOL**, dame el sol”. El cielo te daría.  
“¡**LA**, dame el la!”. Persistes con reclamo.  
“¡**SI**, dame el si!” ¡Sí acepto! ¡Sí te amo!

Alusiones a la música encontramos a lo largo de toda la literatura, así como en la música encontramos desde siempre menciones de obras literarias; esta continua influencia mutua nos permite comprender la profunda afinidad entre dos artes que en algún tiempo fueron una. En el camino hacia la reintegración de las artes emprendido por las vanguardias, son estas dos las que tienden a unirse de manera más natural. Dentro del corpus estudiado encontramos obras que insinúan su musicalidad, por ejemplo cuando en el título se incluye alguna palabra del campo semántico sonoro. Para muestra en el libro “*La balada del agua que canta*”, encontramos un texto sin elementos musicales o rítmicos fuertes que nos indiquen una búsqueda de integración con la música, una poesía torrencial y sin puntuación, como correr de aguas, y entendemos entonces que el título es una metáfora, pero que el autor al enunciar “balada” no ha pretendido aludir de modo directo a los cantos antiguos de los trovadores de Provenza.

De muy parecido título, pero de desarrollo distinto al de la *Balada del agua que canta*, existe el citado poemario de **Alba Lucía Ángel**, bajo el sonoro título de *Canto y encantamiento de la lluvia*, dicho poemario presenta como se ha visto, algún rasgo visualista, pero también el libro expresa una búsqueda rítmica a lo largo de los poemas, que ocultan el solfeo de esa musicalidad lluviosa, de imprecisas percusiones y de vertical impulso húmedo y refrescante. Tomaremos una gota de este poético aguacero, (Ángel A. L., 2004, págs. 19, 20.):

## sueños del agua

seré lluvia  
 serena  
 compañera de viaje  
 en tiempos sin  
 campanas  
 mientras buscas  
 el nido donde  
 dejar tus sueños  
 y colgar una  
 hamaca  
 de amanecer a  
 amanecer

seré lluvia  
 fugaz  
 de madrugada

lluvia de  
 llanto  
 dulce

La disposición visual del texto, nos hace pensar en una gota que cae alegremente cantando su fluir; el entrecortado al que han sido sometidos los versos, se parece al complejo ritmo de la lluvia en el tejado y en las cosas que resuenan mientras llueve, la actitud del poema es de entusiasmo por el reencuentro de la tierra, de aceptación de lo que viene a ser, el alegre “seré lluvia” se repite tres veces como un estribillo mágico de encantadora musicalidad. Se trata de una poeta que ha escuchado la música dulce del llanto celestial.

También en *Fe de erratas*, de **Uriel Giraldo** encontramos una alusión directa al mundo musical, en el último poema del libro, que es el que le da título a este particular volumen, se incluye una pequeña partitura. El resto del poema o de la “vaina” como las menciona su autor, bien pudiera haber ocupado un lugar en nuestro estudio sobre las alteraciones lógicas, por su cercanía con el disparate y el absurdo, sin embargo el pentagrama y las notas musicales nos

han motivado a guardar este texto para el presente apartado. (Giraldo Álvarez, 1997, págs. 65, 66.)

<p>donde dice bala bala va la bala debe decir</p>  <p>ba la ba la va la ba la</p> <p>letra y música: los colombianos</p> <p>donde dice ja debe decir julialba juan antonio julia angela juan alberto</p> <p>donde dice fe de erratas debe decir confesión de errores</p>	<p>donde dice el autor debe decir yo</p> <p>donde dice debe decir debe decir dice</p> <p>donde dice dice debe decir debe decir</p> <p>donde dice nada debe decir todo</p> <p>y donde dice todo debe decir nada</p>
---	--

Nota: para facilitar la lectura, la diagramación original ha sido cambiada a una diagramación a en dos columnas.

Nos preguntamos si la partitura sirve de metáfora de una posibilidad de transmutar en música la violencia de “los colombianos”, dado que se trata de una “confesión de errores”, y se afirma que “donde dice **bala bala va la bala** debe decir [precisamente] **bala bala va la bala** [pero con música]” Se podría pensar que el principal error es la falta de musicalidad de la “bala”, que contrasta por su estridencia y arritmia con la armonía que el pentagrama y las notas sugieren. De ahí en adelante el texto nos mete en un juego de trasposiciones del sentido, a través del cual el libro todo exige la relectura de quien acate el juego de interactividad que la corrección propone.

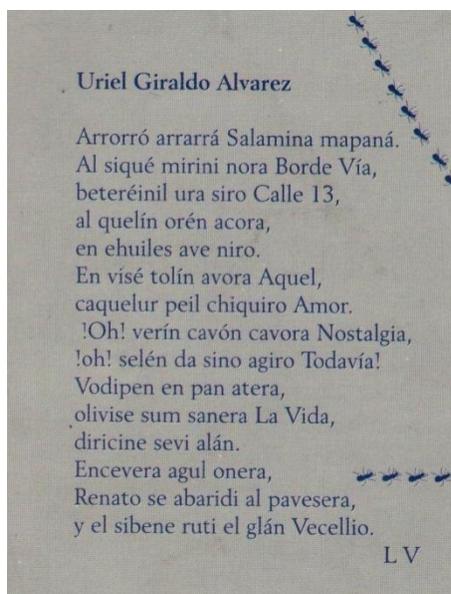
Pero existen otros ejemplos de exploración por estas tierras limítrofes. El valor expresivo de la sonoridad se acentúa, cuando topamos con el poema *Canción para dormir a un bebé surrealista*, firmado por el poeta calarqueño **Elías Mejía**, texto que tomamos del libro *Quindío Vive en su poesía*, (Mejía E. , 1999, pág. 249), y que proviene de un volumen titulado *Confesión de navegante*:

Do-dó do-dó do-dó  
 DA-DA  
 Da-dá da-dá da-dá  
 DA-LI  
 La-lá la-lá la-lá  
 GA-LA  
 A-ve a-ve a-ve  
 FÉ-NIX  
 Co-lor co-lor co-lor  
 JUAN-GRIS  
 Am-or am-or am-or  
 MI-RO  
 Chir-i chir-i chir-i  
 CO-CO  
 Vrai-coq Vrai-coq Vrai-coq  
 ¡¡VAN-GOGH!!

La expresión “canción de cuna” entra aquí con todo su sentido y determina un experimento con la palabra en donde el elemento sonoro hace parte esencial del texto. Las canciones de cuna se distinguen por su sencilla tendencia a la repetición arrulladora y tranquilizante, en este caso se trata de una canción de cuna que nos lleva directo al extrañamiento, “un bebe surrealista”, sin duda disfrutará que le canten estas cacofonías salpicadas de invocación a las figuras insignias de la vanguardia. En este caso la musicalidad se extrema por el recurso de los guiones, que nos obligan a una lectura entrecortada de los 16 versos que componen el poema, versos que alternan su tamaño entre las 6 y las 2 sílabas, creando una estructura rítmica pegajosa e infantil, que se combina al ser leída en voz alta con las imágenes que surgen evocadas al musitar los nombres de pintores, según la experiencia que cada lector tenga de ellos.

Después de este juego de sonoridades y resonancias del cual hemos ofrecido ejemplos, recaemos como era inevitable en el concepto valioso que acuñó el escritor **Alfonso Reyes**, el concepto de “jitanjáfora”. En su ensayo *La experiencia literaria* de 1942, **Reyes** definió la jitanjáfora como “*un raudo zumbido articulado que precede a la sintonización lógica y que – acercando el oído- todavía se escucha en el caracol del lenguaje.*” (Reyes, 1962, pág. 181) Tal recurso del estilo, consiste en el uso de palabras carentes de significado convencional, pero de un alto nivel de sugerencia y sonoridad, según nuestra exploración siempre incompleta pero amplia, tal concepto es aplicable a pocos poemas de los que hemos encontrado en el Gran Caldas. Tal vez la seriedad de la poesía regional como tendencia dominante ha impedido la

proliferación de este tipo de textos, y por lo tanto nos detendremos frente a un ejemplo de jitanjáfora encontrado en la contraportada de *Fe de erratas*, en cuya tapa posterior puede leerse algo parecido a aquel zumbido que escuchaba **Reyes** (Giraldo Álvarez, 1997):



El poema alterna palabras ingeniadas por el autor con otras residentes del diccionario, curiosamente encontramos que varias de esas palabras convencionales, que en el texto son excepciones, pertenecen a la hoja de vida del poeta, por ejemplo la ciudad natal aparece en la primera línea: “Arrorró arrarrá Salamina mapaná” y en las líneas siguientes quedan insinuados varios de los textos que el poeta ha publicado, como: “Al siqué mirini nora Borde Vía” donde se menciona el libro: *Al borde de la vía*; “beterénilura siro Calle 13” en donde queda registrado otro volumen del mismo autor: *Calle 13*; y por último “En viste tolín avora Aquel/ calquelur peil chiquiro amor. !Oh! verín cavón cavora Nostalgia...” Palabras artificiosas entre las cuales puede detectarse casi completo el título de otro de los libros del autor: *Aquel amor ya nostalgia*. Además aparecen otras palabras convencionales como “Todavía”, “pan” y “La vida”, cuya presencia no podemos por ahora explicar, pues tampoco se trata de exprimir al poema todo su oculto sentido, sino también, de disfrutar el juego que la poesía propone y perder el control racional saliendo de la zona de seguridad desde donde habitualmente se lee.

Igual de desafiante ante la racionalidad habitual, es el poema embrujado y “jitanjáforico” de **Luis Fernando Mejía**, incluido en el libro *Poemas* que realizó la Corporación Biblioteca Pública en su colección de escritores pereiranos, como homenaje al poeta. El título del texto:

*La ría del abra* es ya complejo, pero la jitanjáfora no entra en vigor hasta la tercera parte, como si se tratase de un conjuro mágico. (Mejía L. F., 1989, págs. 256, 257.)

<p>La Ría del Abra, del abracadabra es bella y macabra.</p> <p>Es el akelarre del fuego del horno, del humo del barco, del gris en la niebla, del verde en la tarde, del rojo en el agua del Abra cadabra.</p> <p>Las grúas que tiemblan en vidrios de barro. Los vientres de hierro que habitan los cascós. El ruido, la gente, los pitos, las fábricas. Botellas vacías, aceite en el agua, gaviotas, basuras en el akelarre del Abra cadabra.</p>	<p>Galdara, Txomista, kale, langutable, bundiña, ke, lambro, kai, muiño, lantoki, agur, ogni etorri, agur, neri abesti, agur, barre santzo que ríe en La ría del Abra cadabra.</p> <p>Caldero, relámpago, calle, gente, hierro, humo, bruma, puerto, colinas y fábricas. Salud, Bienvenido. Salud, mio canto. Salud, carcajada Que ríe en la ría del Abra Cadabra.</p>
--	--

Nota: la diagramación ha sido cambiada para mejorar la lectura.

A nuestro entender se trata de un poema mágico de invocación al canto del poeta, quien a través del juego con la palabra expresa su libertad creativa. No quisiéramos detendremos largamente en un análisis profundo de este poema que ronda la jitanjáfora, el conjuro y el poema polilingüe, bástenos con decir que en él se reúnen como en un ritual las fuerzas dispersas de la naturaleza: tierra, agua, fuego y aire, además de la conciencia, el tiempo y las imágenes del entorno. Como clave curiosa de lectura no hemos pasado por alto la posibilidad de que la última estrofa fuera una analogía, un reflejo o una traducción de la anterior que nos resultaba a primera vista “ininteligible”. Enfrentadas se ven así:

Galdara, Txomista,	_____	Caldero, relámpago,
kale, langutable,	_____	calle, gente, hierro,
bundiña, ke, lambro,	_____	humo, bruma, puerto,
kai, muiño, lantoki	_____	colinas y fábricas.
agur, ogni etorri,	_____	Salud, Bienvenido.
agur, neri abesti,	_____	Salud, mio canto.
agur, barre santzo	_____	Salud, carcajada
que ríe en La ría del Abra	_____	Que ríe en la ría del Abra
cadabra.	_____	Cadabra.

En ambas estrofas hay dos palabras que se repiten, además del estribillo, tales palabras nos sirven de punto de apoyo. En la penúltima estrofa la palabra repetida es “agur”, en la última es “Salud”. Creemos que pueden ser equivalentes, pues antes de ellas en ambos casos encontramos diez palabras, que podrían ser correspondientes entre sí, tal vez del modo que sigue: Galdara: caldero, Txomista: relámpago, kale: calle, langutable: gente, bundiña: hierro, ke: humo, lambro: bruma, kai: puerto, muiño: colinas, latoki: fábricas. Si estuviéramos en lo cierto, agur sería Salud, neríabesti: mio canto y barre santzo: carcajada.

Grande y generosa es nuestra ignorancia, como para permitirnos el no saber qué es esto en última instancia<sup>8</sup>: ¿Un invento? ¿Un fragmento en una lengua o varias lenguas arcaicas o lejanas?, y la tercera y mejor hipótesis: ¿Una broma, para enmarañar eruditos y estudiosos? Tal vez hemos caído redondos y de ahí la carcajada del poeta.

Con este ejemplo creemos haber tocado el extremo de la sonoridad como recurso expresivo, por lo menos en lo que concierne a los formatos de la poesía impresa, otros experimentos, quizá más radicales, que vuelcan la poesía hacia la sonoridad se han realizado en otras formas de publicación, como se verá en el último aparte del presente capítulo, dedicado a los más recientes modos de producción de la experiencia poética, al margen de las imprentas convencionales.

<sup>8</sup> Posteriormente a la redacción de este apartado, el traductor de Google nos ha permitido detectar que se trata de un polilingüe, aunque no todas las palabras se pudieron encontrar. “galdara” es caldera en euskera, “Kale” es castillo en turco, “ke” es “a” en indonesio, “muiño” es molino en gallego (tal vez asimilable a fábrica), “ogni” es cada en italiano, “etorri” es bienvenida en euskera, “neriabesti” es mi canción en euskera, “barre santzo” es algo así como risa en euskera. El euskera resulta la lengua más recurrente de este acertijo, de acuerdo con el lugar donde se firma el texto: Algorta, un barrio del pueblo de Guecho, en la provincia vizcaína del País Vasco.



### **Gestos 6: Descubrimos siete rutas de migración hacia nuevas formas de manifestación poética en el Gran Caldas ¡escape usted también!**

En una economía como la del Gran Caldas, marcada por disparidad de oportunidades, pero habitada al mismo tiempo por gente altamente recursiva, es apenas natural que surjan otros modos de publicación poética, alternativos y mucho más asequibles que los tradicionales libros y las habituales revistas. Algunos de esos modos de producción, constituyen en sí mismos experimentos poéticos, pues plantean atajos a través de los cuales, una experiencia poética es capaz de alcanzar a un público, burlando el circuito convencional que la publicación editorial impone.

Los nuevos formatos tienen sus propios atractivos, el principal de los cuales parece ser que resultan casi siempre más económicos en su etapa de producción, aún más, algunos de ellos son altamente rentables en términos microeconómicos, si se comparan con la ardua edición convencional de libros y revistas, que muchas veces no deja más que deudas a los autores que las emprenden.

El siguiente atractivo, es la ausencia de la efigie paternal y limitante del editor, del jurado de concurso, o de cualquier otra autoridad, todos ellos desaparecen en la autoedición, dejando sus funciones al albedrío de los poetas, disminuyendo de ese modo, al mínimo, el riesgo de coerción y de censura externa.

En el caso de las publicaciones impresas caseras y artesanales, otro atractivo más, se encuentra en la satisfacción otorgada por un proceso de creación del objeto de arte vehicular de la poesía, mucho más íntimo y manual, en contraposición al método industrial, que produce a mayor escala, pero causa el enfriamiento del objeto vehicular de la poesía. Tal relación

estrecha entre el poeta y su vehículo, se traduce también en una relación más cercana con su público, por tratarse de circuitos de distribución próximos y amigables si se los compara con los del comercio convencional.

En el caso de las publicaciones digitales, aunque no gozan estas de la misma calidez, hay otros encantos para nada despreciables, como por ejemplo, la fuerza de atracción inmensa que la tecnología ejerce sobre las gentes, y el potencial de distribución global que la internet permite a los artistas cuando logran hacerse visibles en medio del intrincado laberinto de datos informáticos. Además de esto, las posibilidades de crear obras poéticas más complejas, que pongan en juego elementos sonoros y visuales, creando interacciones virtuales y lecturas no lineales, están por explorarse poéticamente también en nuestra región.

Por lo menos 7 fenómenos migratorios están a la vista:

1. de los libros convencionales realizados por la industria del libro al libro de artista y los libros hechos a mano o con tecnología alternativa;
2. de las revistas habituales a los panfletos impresos en casa, fanzines fotocopiados y otras publicaciones individuales o colectivas de bajo presupuesto;
3. de los poemas de tinta a los poemas de bits, publicados en blogs y páginas web, fenómeno que autoriza para hablar en la región de una naciente “ciberpoesía”;
4. es de mencionar además, el tránsito de una poesía del pasado soportada en el papel impreso, hacia una poética del presente, soportada en el cuerpo, en la que cobran relevancia elementos simbólicos como la apropiación y el uso de lugares, vestuarios, comportamientos y contextos de emisión, que influyen y determinan la poesía en cuanto acción o incluso en cuanto a ritual;
5. presenciamos también un acento en la sonoridad como vector de comunicación poético, sonoridad que deja de ser alusiva, para soportarse en actos poéticos vitales, como por ejemplo, el canto en vivo de poemas y/o su posible grabación/reproducción en un disco compacto o en un *Cd rom*, o simplemente, como es más frecuente, en la forma de poemas sonoros colgados en la web;
6. el diseño visual y la poesía entran en intenso diálogo que tiene por base la disponible tecnología de los programas para artes visuales, que a manos de los poetas convierten la imagen en poema...

7. el acceso de algunos poetas a las herramientas y técnicas de producción audiovisual, ha permitido la producción de “video poemas”. Son vehículos un tanto novedosos para la expresión de generaciones de poetas jóvenes, que en la actualidad no rinden al libro y la revista convencionales un culto tan intenso como el que rindieron las generaciones predecesoras.

Un lector observador no podrá pasar por alto que a esta altura de nuestro estudio disminuye el flujo de datos con los que contamos, a modo de advertencia debemos enfatizar, que tanto por su ubicación periférica con relación al canon literario central de la región, ubicable en librerías y bibliotecas, como por su reciente o recientísima manifestación cultural, se dispone comparativamente de menos informaciones sobre estos fenómenos poéticos. Además de ello, la búsqueda sobre estos gestos experimentales de la poesía regional, se realiza en zonas “inestables” del saber social, como son las redes informáticas. Fuentes que a la ortodoxia académica pueden parecer apócrifas, son en muchos casos las mejores o las únicas con las que contamos.

Pese a esta inestabilidad, precariedad y riesgo al que como investigadores nos estamos sometiendo, al tiempo que, con perdón, sometemos a nuestros lectores, hemos decidido seguir adelante y dedicarle a estas tendencias un lugar en nuestra matriz alterpoética y en nuestro estudio, al considerar que en ellas de modo evidente, la poesía desborda el poema, y se manifiesta también en la manera particular en la que los poetas asumen la creación de una ruta de acceso al público, y la preparación de un vehículo que permita que su poesía recorra con eficacia dicha ruta.

### **Migración #1: hacia libros artesanales y de artista:**

Aún sabiendo que deben existir más libros de este tipo en la región, debemos declarar nuestra dificultad para encontrarlos, y por lo tanto nos damos por bien servidos de poder presentar noticia de algunos ejemplos, que a manera de muestra representen a los que no se han podido hallar al momento en el que se cierra este estudio (Julio del año 2012). Iniciaremos nuestro recorrido por esta tendencia mencionando *El libro de la poesía* de un artista polifacético llamado **Juan Salazar**, quien hizo parte en las décadas de 1980 y 1990 de un movimiento de vanguardia radicado en el Nueva York llamado *Puerta 10*, y

posteriormente regresó a Pereira, donde actualmente reside. La obra se expuso y resultó ganadora del primer lugar en el Décimo salón de Agosto, organizado en Pereira por la sociedad de amigos del arte. Dicha obra consistía, y tal vez aún consiste, en un único ejemplar de un libro a medio camino entre la ilustración, la pintura y la poesía. Como una resonancia del poder del título, el artista “no posee ya” el ejemplar físico de *El libro de la poseía* que presentó en el salón, dispone sin embargo un registro electrónico animado. Remitimos a los *links* citados al pié de página para la revisión de este trabajo<sup>9</sup> y tomamos como muestra una de las imágenes del libro:



Ilustración 32: Una muestra de las páginas del *Libro de la poseía*.

Nacido en Popayán, pero caminante y eventual habitante de Pereira y Manizales, en donde muchos lo conocen, mencionamos ahora al poeta y narrador oral **Carlos Andrés Idrobo Tróchez**, alias **Lobo**, quien tiene como testigo de su peregrinar por los países del sur un extraño libro de poemas titulado *La ventana líquida*, algunos de cuyos ejemplares están actualmente en manos de sus simpatizantes, que lo guardan con celo. (Idrobo Trochez, S.F.)

<sup>9</sup><http://ellibrodelaposeia.blogspot.com/> Y más concretamente las imágenes están alojadas en <http://www.imageloop.com/view/fafbd738-929e-13fa-bb1b-12313b0075d1>

En la segunda página (aunque sin número) podemos leer: “Sea considerado poema, el momento, en que he de entregarle en las cuencas de sus manos este arbolibro, palabras semillas, sean bien sembradas en la tierra de su memoria...”, de este modo queda establecida la residencia del poema no en el espacio “arbolibro”, sino en el tiempo de siembra de las “palabras semillas”: el “momento”, dejando en evidencia la afinidad de la poesía y el presente.

Este libro auto-editado por medios artesanales, y distribuido en su periplo por el autor, tiene la forma de un cuadernillo de fotocopias, empastado en cartón corrugado de color fucsia y cosido a mano con hilos amarillos. En la última página, aparece un autorretrato hecho con lapicero en exclusiva para cada uno de los ejemplares; este libro, decíamos, testimonia a nuestro juicio un acto poético en sí mismo, pues como vehículo de poesía, no es más que el reflejo y la síntesis de un viaje aún inconcluso, que el autor continúa desarrollando por el gran sur de América. Es la vagabundería psíquica del autor, la que se traduce en las líneas del libro a manera de viaje interno, y es por eso que *La ventana líquida*, le permite al lector asomarse a la carretera, el camino y la trocha por la que transcurre el **Lobo**, juglar trashumante de la poesía y los cuentos.

Se trata pues de un experimento poético vital, que entra en resonancia directa con los deseos vanguardistas de fundir arte y vida, en una aspiración al arte total. Según nuestra simpatía, tomaremos una muestra poética de alguna de las no numeradas páginas de *La ventana líquida*, para permitir al lector siquiera un asomo del asombro:

Yo soy aquel libro,  
 Vengo aquí a arrancarme las páginas  
 frente a todos Ustedes.

Que escapen todas las letras, y  
 aguijoneen sus espaldas.

Palabras que se enfrenten con la  
 turba y el humo,

Versos que escarben túneles para  
 que el corazón sangre.

Dibujos que dibujen en los charcos  
 de las aguas estancadas

Gigantes Cefalópodos.

Podridas avenidas

que abonen flores del tamaño de  
 los rascacielos

y sus pétalos sacien el apetito a  
 transeúntes.

Imagino filosas líneas

Feroces trazos

Ilustración 33: Una de las no numeradas páginas de *La ventana líquida* de Carlos Idrobo

*La ventana líquida* es un libro sin fronteras internas que nos permitan delimitarlo por capítulos, sin números en las páginas que nos permitan asir los fragmentos con una referencia específica, sin una editorial que atestigüe su existencia y sin el prólogo de algún profesor aprestigiado que le facilite algo de renombre. Es un texto escrito bajo la lógica recursiva del autostop y publicado bajo esas mismas limitaciones y libertades. El viaje es un elemento

fundamental de su temática, como lo vemos en el siguiente ejemplo, una página que bien pudiera haberse citado entre las tendencias a la poesía fónica por su alusión a las notas musicales:

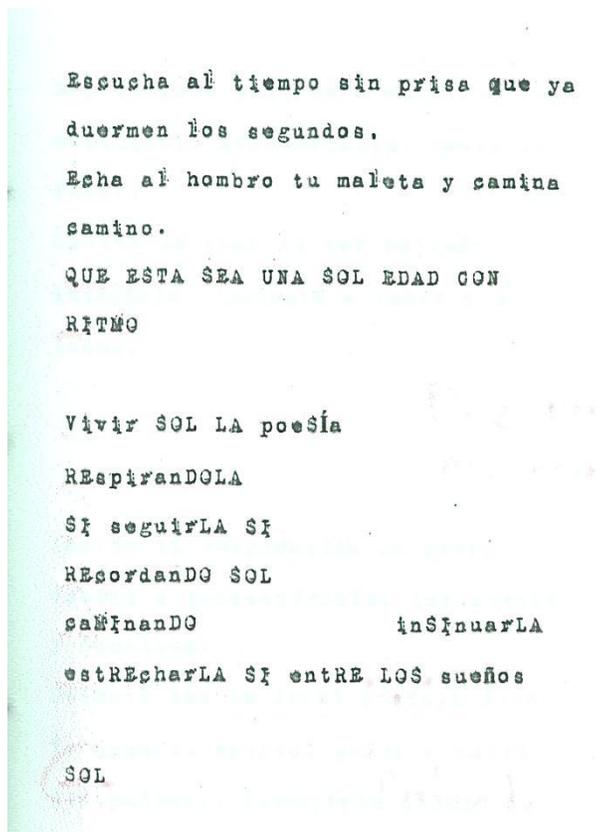


Ilustración 34: otra de las no numeradas páginas de *La ventana líquida*, de Carlos Idrobo

El libro *La ventana Líquida* nos interesa, aún cuando no sabemos el número de ejemplares publicados, ni la fecha de su primera edición, porque es el informe poético de un experimento vital que el poeta realiza en sí mismo, asumido con una integridad romántica que ya resulta exótica en nuestro tiempo. En el uso del lenguaje tenemos un texto de alta fluidez y de actitud innovadora. Pero hemos de continuar nuestra exploración en pos de otra obra igualmente atípica y peculiar.

Se hubiera podido ubicar el libro *Árbol alado* de **Andrés Pérez**, entre los ejemplos de la más sistemática ambigüedad del territorio artístico, o entre los ejemplos del visualismo en la poesía regional, si su publicación y distribución no fueran un peculiar proceso, que lo hacen un texto muy afín con el presente conjunto de rarezas literarias. Pese a su escasa difusión, hemos logrado comprar de la propia mano del poeta, un volumen que está en nuestro poder.

Se trata de un pequeño libro bellamente editado en impresora laser con imágenes de alta calidad, no sólo contiene poesía verbal sino más ampliamente “imaginación poética”, fue emitido en Manizales el 20 de mayo del año 2009. Es necesario entender de entrada, que **Andrés Pérez** siendo un poeta de espíritu libertario se dedica también con esmero al diseño visual, arte en el que desarrolla una estética peculiar por el “aura” que logra imponer en sus productos creativos. (Pérez A. , 2009)



**Ilustración 35: carátula y primera página de *Árbol alado*, autor: Andrés Pérez. Nota: Las palabras “Carátula” y “Emblema” con sus respectivas flechas, son nuestras.**

Desde la carátula misma entramos a través de la imagen, el color y la caligrafía, así como la disposición espacial del texto en una atmósfera de delicadeza poética. La primera página presenta un ícono visual, un emblema del árbol alado. Entonces sentimos que en este caso la mano del artista diseñador y del poeta son una sola y la misma. A partir de allí comienza el libro de versos, pero por cada poema hay una imagen fotográfica leve, que es su espejo correspondiente y silencioso. Percibimos que *Árbol alado*, integra de manera armoniosa la poesía escrita y la poesía visual, logrando un equilibrio dinámico entre ambas formas de manifestación.

La proporción uno a uno, hace que el elemento imagen no se encuentre supeditado ante el elemento palabra. Lo que atenúa aquí la imagen, al tiempo que misteriosamente realza su poesía, es que no está, salvo excepciones, impresa a toda tinta, sino como una tenue marca de *agua*. El agua aquí, creemos, simboliza el amor a la sutileza y el deseo de nutrir al *árbol*, el

agua es el espejo en el que se reflejan los cielos por los que el árbol después de *talado* ha alzado su vuelo. Tomaremos a manera de muestra uno de los poemas con su oportuna imagen sutil, ¿o será una de las imágenes con su poema correspondiente?

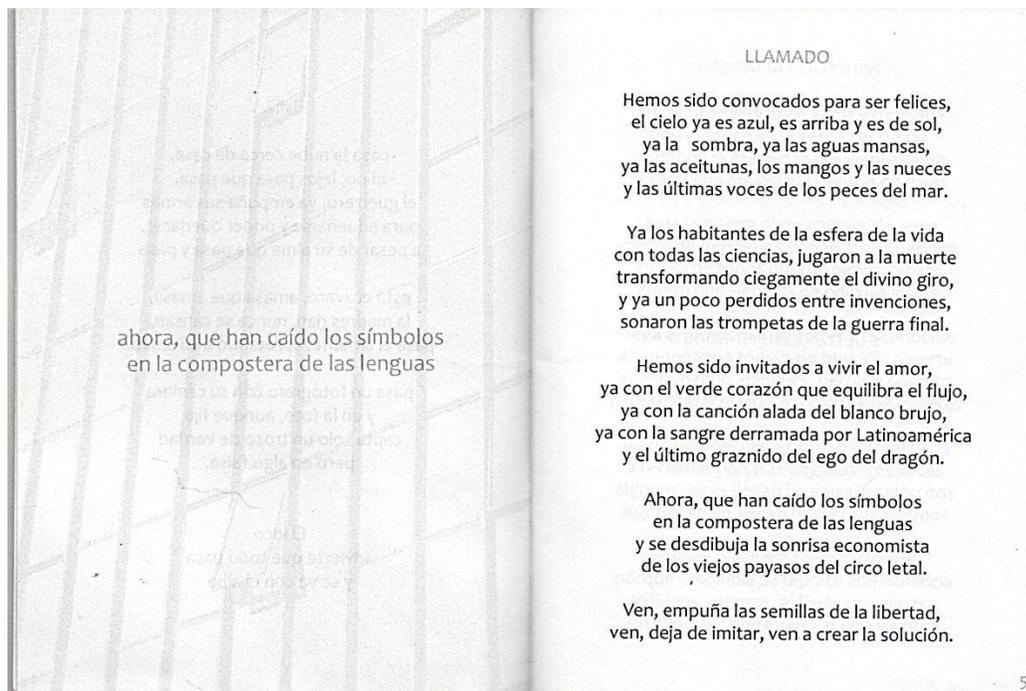


Ilustración 36: dos páginas encontradas del libro *Árbol alado*, autor: Andrés Pérez

El edificio de la imagen con sus verticales acentúa la sensación de una caída, pero no es la caída de ser, es la caída de “los símbolos” que representan y ocultaron al “ego del dragón”. Se trata del derrumbe de un nuevo edificio lleno de “invenciones”, una nueva y fulminada Torre de Babel, a la que se alude a través de “las lenguas” entendidas doblemente, como símbolos en decadencia de los estados nación modernos, y también como lombrices de tierra, que se revuelven en el compost, mezclándose unas con otras. Derrumbe que “desdibuja la sonrisa economista” de la modernidad draconiana y va produciendo sobre las bases de los pueblos, el caldo de cultivo o “compostera” de donde sacar los nutrientes, para sembrar y alimentar “las semillas de la libertad”.

Vemos como imagen y palabra dialogan aquí, permitiendo una lectura más compleja de la intención del artista, abriendo ante los ojos un sutil juego de espejos, pues no se trata de una alusión obvia o fácil, sino de descubrir las relaciones ocultas entre palabra e imagen, descubrimiento que requiere un acto imaginativo, poético y creativo. De otra manera la

información que el libro encapsula, no aflora a la conciencia y quedará como un recuerdo vago.

Visualismo y ambigüedad del territorio artístico, ubican la obra dentro de los gestos de la poesía experimental, pero nos parece que acentúa la peculiaridad, el extraño y significativo hecho de que el tiraje de este libro sea de 20 (veinte) ejemplares. Creativa y recursivamente la limitación del poeta ante su deseo de publicar, se convierte en un símbolo que refuerza de nuevo el 20, que es el mismo número de poemas.

Y para concluir con esta incompleta muestra de libros de poesía auto-editados en la región, queremos incluir uno de los trabajos de **Alejandro Buitrago**. Entre 1997 y el 2002 el autor se comprometió en una labor creativa experimental a la que tituló *Cronch, apocalipsis de la galleta*, libro de poesía de cuyo método de producción deseamos dejar breve registro.

Económicamente se trataba de una empresa peculiar: para conseguir los recursos se imprimieron veinte cartas firmadas y selladas, en ellas se vendía el libro a modo de proyecto, y se solicitaba a ciertos amigos una inversión adelantada de \$20.000, con la promesa de que tarde o temprano tendrían un ejemplar del libro. A la mitad de la producción se acabó el dinero, hubo que imprimir 20 cartas más, firmarlas, sellarlas y entregarlas a otros tantos amigos, que compraron el libro prometido. Finalmente el libro fue impreso en papel seda lila, en la para entonces ya arcaica técnica del mimeógrafo, objeto de difícil consecución y de escasos insumos, que la providencia forneció de modo un poco inexplicable. Se elaboraron 90 libros y se numeraron a mano de -45 a 45, cada uno de los libros contiene 90 poemas. Los ejemplares disponibles se agotaron en menos de un año.

Estéticamente el libro explora varias de las posibilidades poéticas que se han estudiado en la presente investigación, incluyendo visualismo, poesía fónica, desbordamientos, disparates, escritura automática en estado de trance y otras rarezas. Hemos incluido ya un poema a modo de muestra, en el apartado de importaciones, pues se trata de un poema mutacional. Incluiremos aquí la carátula, para que quede registro de la misma, y una de las páginas interiores del libro, elegida caprichosamente: (Buitrago, 2002)

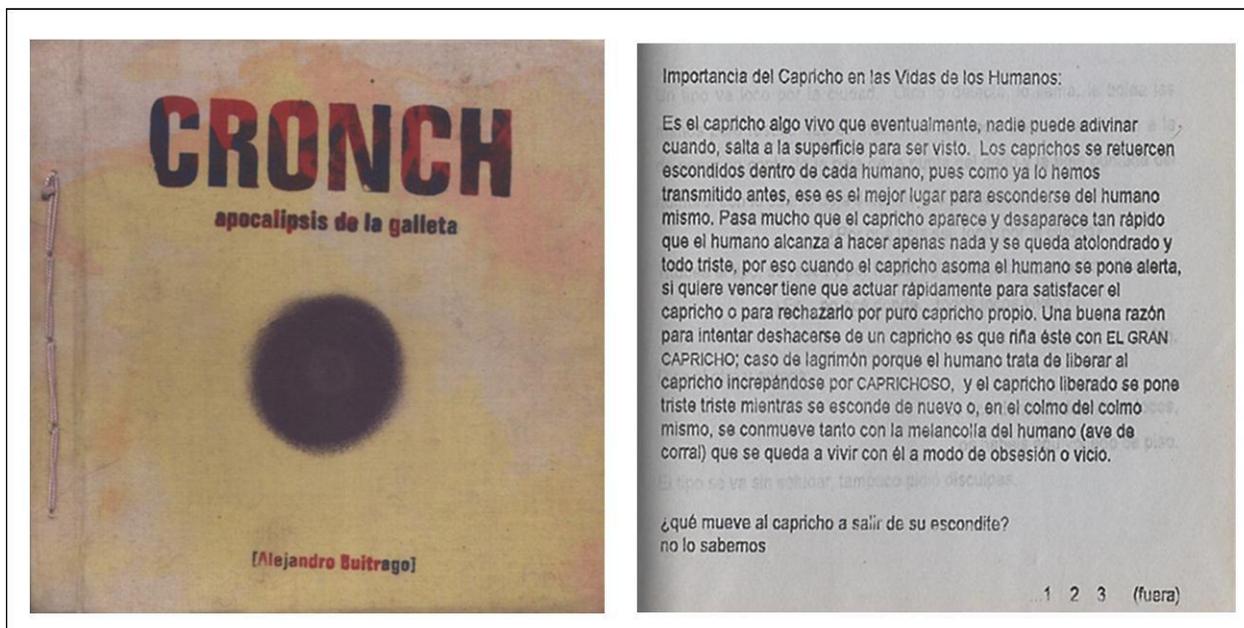


Ilustración 37: carátula y página interior del libro *Cronch, apocalipsis de la galleta*, autor: Alejandro Buitrago

Diez años después de realizada la obra, lo que mejor la define ante nuestros ojos es la recursividad creativa que permitió la aparición del libro como objeto. Por lo tanto nos ha parecido que el lugar preciso para ubicar a *Cronch, apocalipsis de la galleta*, es el apartado que dedicamos al experimentalismo en los métodos de producción.

En cuanto al fenómeno de los libros de poesía auto-publicados por medios experimentales en la región, creemos en la existencia de otros casos similares que no hemos encontrado, casos entre los cuales, *La ventana líquida*, *Árbol alado*, y *Cronch, apocalipsis de la galleta* quedan consignados a manera de representación significativa, dentro de un estudio que no alcanza sino a ser parcial, por la amplitud un poco desmesurada a la que nos ha obligado la ausencia de panoramas previos en las coordenadas poéticas de nuestro interés.

### **Migración #2: hacia fanzines, folletos o pasquines:**

Entendemos por sinónimas las tres palabras del subtítulo, y aclaramos que se trata de publicaciones auto-gestionadas e independientes, emprendidas con recursos propios y medios tecnológicos caseros o casi caseros, integrando técnicas del dibujo, el diseño visual y la literatura. Sospechamos que surge como alternativa ante la cultura libresca, que exige para

toda publicación la mediación de considerables capitales económicos y/o simbólicos. La actitud paródica se opone a la seriedad de la cultura de élite que el libro pretende instaurar. El fanzine se distingue por su poca extensión, su formato arrevistado y el fuerte uso de la imagen, no sólo como apoyo, sino muchas veces como discurso central. Esquemáticamente el fanzine es veloz en contraposición a la lentitud del libro, no exige para su lectura de una gran cultura en contraste con la exigencia de los libros y revistas “cultas”, se asienta sobre referentes de la cultura de masas, pero exige para su plena comprensión el conocimiento de ciertas claves de la cultura subterránea sin las cuales se torna difícil, el fanzine puede cometer errores de ortografía de los cuales sus autores muchas veces anónimos no necesitan avergonzarse, como reacción a las publicaciones lentas y exigentes en las que el autor y el editor deben avergonzarse de todo gazapo que pese a precauciones suele salir impreso.

Habría que decir además que los fanzines, pasquines y folletos que hemos conseguido, tienden a abandonar o ignorar el purismo de la poesía, acogiendo mejor una hibridación textual que involucra la parodia a la revista y otros medios masivos como principal estrategia discursiva. Se trata de manifestaciones contraculturales minoritarias, que se distribuyen en círculos subterráneos como objetos claves de sobrevivencia simbólica sub-cultural. Cuatro son los impresos de esta índole que hemos de reseñar: *Dizque true Fanzine*, *Historias de interés número 6*, *Fanzine de cuentos y poesía*, y por último, *Terrorista poética*.

El primer caso es el de *Dizque true Fanzine*, se trata de un librito ambiguo en su género, de 28 páginas, firmado con el seudónimo de **Disquetrue** y amparado por la supuesta casa editorial “**sub {verso}**”. Contiene un texto entrecortado y complejo, que se supone es el inicio de una historia más larga o de varias historias, que se narran en un lenguaje híbrido entre la poesía, la minificción, el diseño gráfico y el dibujo. El clima emocional es de paranoia y el impreso aparece saturado de ruidos visuales, interferencias sistemáticas y texturas entrópicas que dificultan la plácida lectura que la cultura dominante persigue, intención de molestar que se acentúa con una palabra rabiosa que deja entrever la actitud que aún hoy, un siglo después de las vanguardias, se gesta como “poética” en algunas tribus de la ciudad contemporánea. Tomaremos de esta publicación una muestra que pueda dar a los lectores una sensación de la atmósfera que se respira en el impreso. (Dizquetrue, 2011)

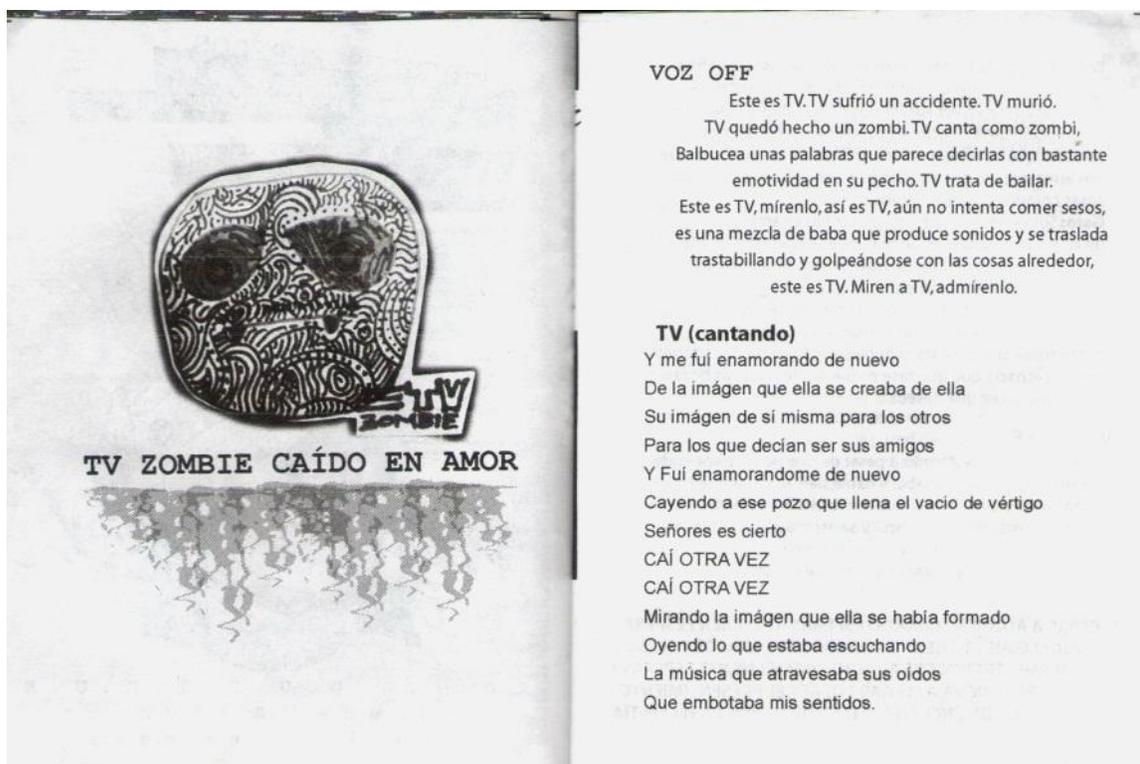


Ilustración 38: Dos páginas encontradas del fanzine *De estos enredos*, cuyo autor firma con el seudónimo “Disquetrué”

La publicación *Historias de interés* de autor (es) anónimo (s), fue repartida gratuitamente en el *picnic del idioma* en la plaza cívica Ciudad Victoria de Pereira, en el año 2012. Se trata de un formato media carta, impreso en tinta negra sobre papel amarillo, de 20 páginas de extensión. Su contenido en algunos casos más cercano a la narrativa, presenta también momentos en los que se asemeja al verso, en el ejemplo que presentamos se puede observar la plena complementariedad entre imagen y palabra: (Anónimo, 2012)

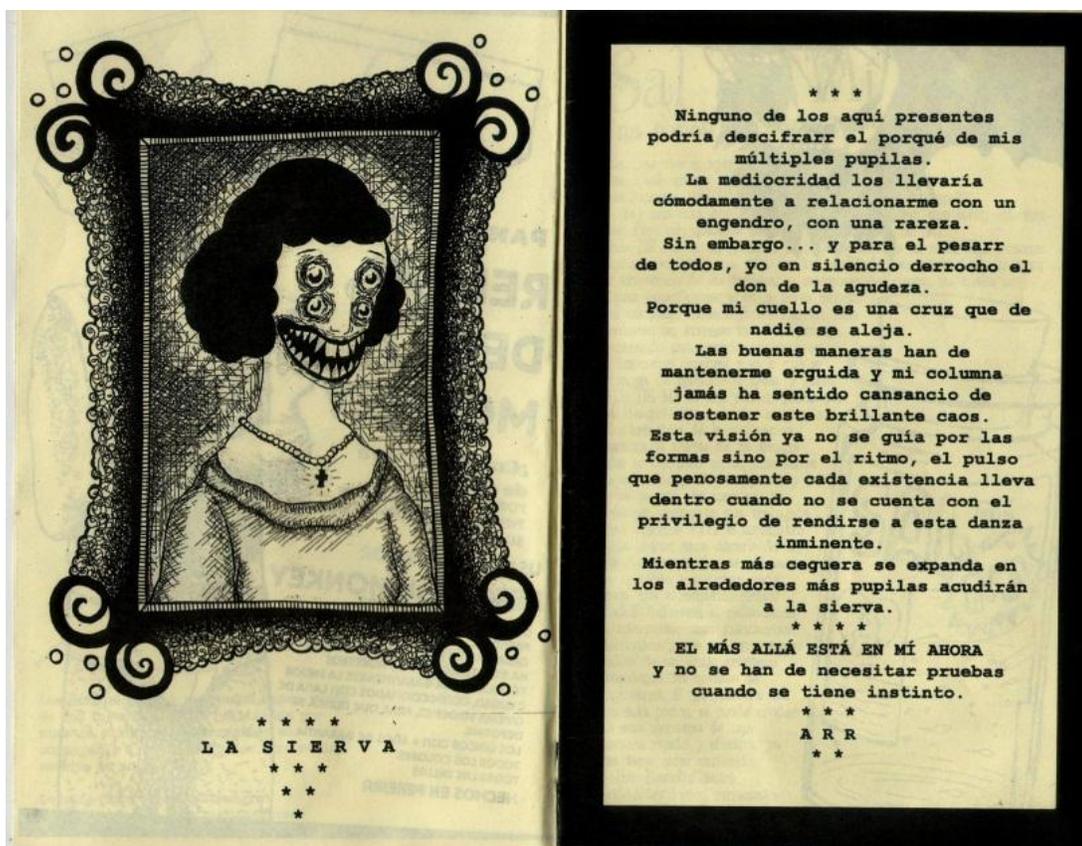


Ilustración 39: dos páginas encontradas del fanzine *Historias de interés*, de autores anónimos.

Entre las muy diversas publicaciones de bajo presupuesto que sirven de vehículo de poesía en la región, y que son difíciles de conseguir por moverse en planos culturales “underground”, queremos destacar la producción literaria de **Juliana Gómez Nieto**, artista joven con dos publicaciones auto-gestionadas: *Terrorista poética* y *Fanzine de cuentos y poesía*. Entre ambas elegiremos una muestra poética de su primer título que contiene el trabajo más personal, pues el segundo título comparte su autoría con otras personas sin poderse determinar quién escribe qué. El fanzine titulado *Terrorista poética* cuenta con 28 páginas en formato un cuarto de carta. Ha sido impreso en impresora de inyección a color, sobre papel bond blanco y cuenta con dibujos coloridos por **Matilde Quiroga Taborda**.

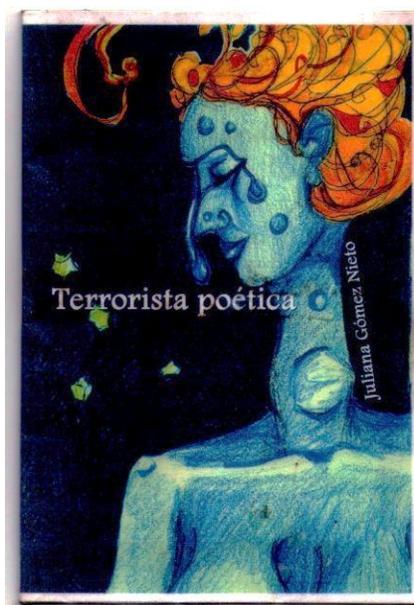


Ilustración 40: Carátula del fanzine *Terrorista poética*, de Juliana Gómez

El lenguaje de la “*Terrorista poética*” en un tiempo en que dicho adjetivo se convirtió en una herramienta política para justificar la destrucción del disidente, es un lenguaje directo y sin adornos. Se trata de una poesía femenina pero cruda, libre de pretensiones intelectuales y esteticistas, no es una poesía que intente ser bonita o agradar, pero tampoco intenta lo contrario, como sí lo hacen deliberadamente los fanzines a los que aludimos anteriormente. Es una poesía que se esfuerza por decir la verdad escueta en la cara misma del mundo. Como muestra tomaremos la página 8 del fanzine *Terrorista poética*, que digitalizamos junto con su ilustración en la página opuesta. (Gómez Nieto, s.f)

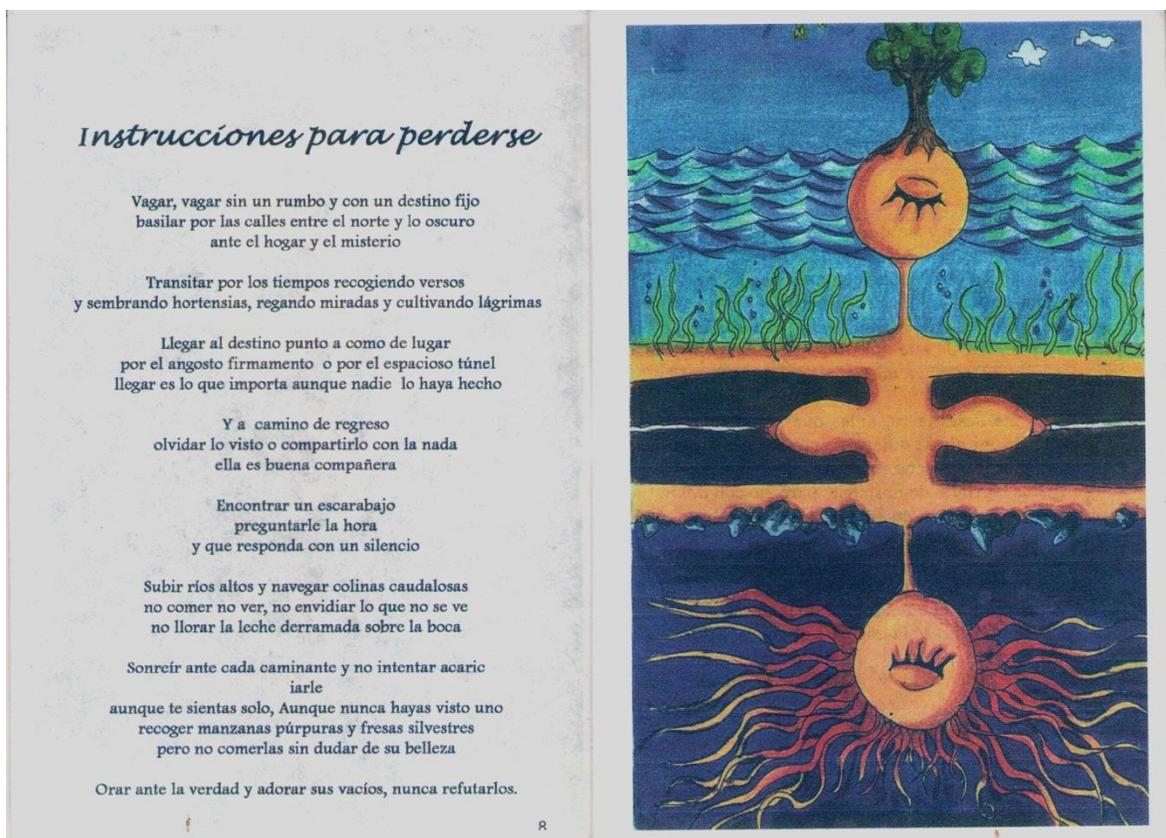


Ilustración 41: Dos páginas encontradas del fancine *Terrorista poética*, de Juliana Gómez

Creemos haber dado una muestra útil de este tipo de publicaciones y aún sabiendo que deben existir otras, debemos continuar nuestro periplo, so pena de no terminarlo jamás.

### **Migración #3: hacia la ciberpoesía:**

En Marzo del 2012, la editorial de la Universidad de Caldas publicó una antología de peculiar origen titulada: *Poca tinta, antología de ciberpoesía*. El libro impreso cuenta con 104 páginas y participan en él 44 poetas, a razón de un poema por cabeza. Es oportuno decir que las obras seleccionadas pertenecen a un conjunto mayor de poemas que los autores han publicado previamente en sus blogs y páginas web individuales y colectivas. Tal publicación previa hace lícito que los textos se incluyan en un libro de “ciberpoesía”. (Loaiza Largo, 2012)

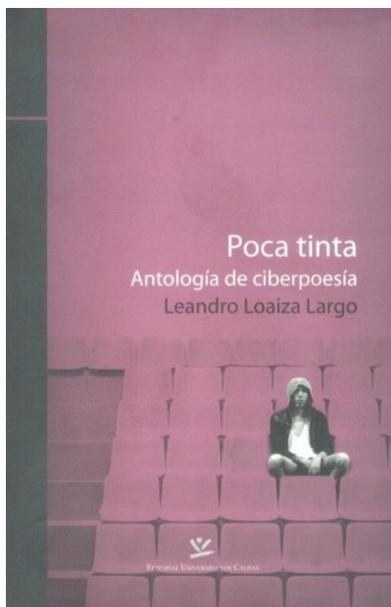


Ilustración 42: Carátula del libro de ciberpoesía, publicado por la Universidad de Caldas.

Esta publicación implica el primer paso hacia un reconocimiento académico y social de la tendencia ciberpoética en pleno crecimiento, tendencia que nace y se fortalece con la ampliación del acceso a internet por parte de los escritores regionales, no sólo ya como receptores pasivos de informaciones, sino como creadores, auto-editores y propagadores de su trabajo.

Fieles al método que hemos empleado hasta el momento, deseamos tomar una muestra de este libro, aunque sabemos que esta no representará de ninguna manera al heterogéneo conjunto con el cual colinda, nos ha parecido imprescindible incluir aquí por lo menos uno de los textos, acompañado luego por una lista completa de las páginas y blogs de la ciberpoesía que el libro registra.

Se trata de un poema publicado por **Juanita Hincapié Mejía** (p. 57 y 58), en él puede apreciarse la repetición de una petición, que crea un ritmo, una melodía delicada y melancólica, pero de una dulzura casi infantil, que reclama la presencia de un cielo azul, que al parecer se ha distanciado de modo inalcanzable:

**Quiero un sol azul,**

un sol sabor a naranja que flote en reflejos de luna,  
que viva y nazca en otras vidas, en mis palabras:  
esas que se esconden, insospechadas,  
desentendidas de su propia angustia.

Quiero un sol azul,

un sol sabor a naranja que flote en reflejos de luna,  
uno que ilumine tu nombre, que grite tu voz,  
tal vez así revivan las letras desgastadas,  
cercenadas bajo el ardor de la muerte.

Quiero un sol azul,

un sol sabor a naranja que flote en reflejos de luna.  
Tus libros de Bauman ya son  
polvo en los estantes  
y tus fotos envejecen dos años por hora.

Quiero un sol azul,

un sol sabor a naranja que flote en reflejos de luna,  
uno que aleje los recuerdos, las huellas de otros tiempos,  
que espante el dolor de la vida  
para que vuelvas a ser cuerpo,  
tu corazón navegue de regreso  
y tus ojos de mar me miren de nuevo;  
para que tu risa no sea eco  
y te conviertas en vida y mundo, padre.

No se evidencia con la lectura del poema ni, dicho sea de paso, del libro en su conjunto, una actitud que ponga en movimiento las posibilidades de interacción que la virtualidad ofrece, por lo que puede decirse que la “ciberpoesía” de *Poca tinta*, ha consistido en un cambio del habitual soporte para publicar poemas verbales y lineales, poemas que en este caso prescindieron del papel y de la tinta para irradiarse desde las pantallas de los ordenadores, tablets y smartphones, y dada la oportunidad pasaron al papel del libro y se dejaron imprimir con el mismo ánimo recursivo de utilizar la herramienta electrónica sin convertirla en un límite radical.

El volumen es importante como primer acercamiento y espacio de legitimación para un fenómeno literario aún en ciernes, pero cabe esperar a futuros desarrollos más acentuados y audaces de la ciberpoesía regional, que posiblemente acojan la interacción y superen la lectura

lineal, integrando al mismo tiempo los elementos sonoros y visuales, integración que la red hace posible con relativa facilidad. A continuación presentamos un directorio de blogs y páginas web de la ciberpoesía regional, tomado de la antología *Poca tinta*:

<b>Blog o página</b>	<b>Autor (es)</b>	<b>Contenidos</b>
<a href="http://kadaberexquizito.blogspot.com">kadaberexquizito.blogspot.com</a>	Leandro Loaiza largo y otros	Poemas e información literaria y cultural...
<a href="http://laseleccionesafectivascolombia.blogspot.com">laseleccionesafectivascolombia.blogspot.com</a>	Varios	Poemas y biografías de poetas...
<a href="http://eriados.blogspot.com">eriados.blogspot.com</a>	Lukas Gutiérrez Montoya	Prosas, poemas y reseñas de libros...
<a href="http://elmartir.jimdo.com">elmartir.jimdo.com</a>	Lukas Gutiérrez Montoya	Proyecto virtual para elaborar un libro colaborativo.
<a href="http://flickr.com/photos/ser-arte/">flickr.com/photos/ser-arte/</a>	Sergio Blandón Quintero	Alberga dibujos y pinturas
<a href="http://diamundialpoesiamanizales.blogspot.com">diamundialpoesiamanizales.blogspot.com</a>	Varios	Poemas, reflexiones, eventos
<a href="http://escritorescaldenses.blogspot.com">escritorescaldenses.blogspot.com</a>	Varios	Biografías, retratos y poemas de escritores caldenses.
<a href="http://dianapatriciatoroangel.blogspot.com">dianapatriciatoroangel.blogspot.com</a>	Diana Patricia Toro	Biografía, poemas, y prosas.
<a href="http://encuentroescritoresfiladelfia.blogspot.com">encuentroescritoresfiladelfia.blogspot.com</a>	Varios	Registro de evento de evento y vínculo de blogs.
<a href="http://sefirmaconequix.blogspot.com">sefirmaconequix.blogspot.com</a>	Varios	Poemas
<a href="http://musalevis.blogspot.com">musalevis.blogspot.com</a>	Flobert Zapata y otros	Archivo digital de todos los ejemplares de <i>Musa levis</i>

		publicados, fotos y poemas, integrados con diseño visual.
revistacazamoscas.blogspot.com	Vários	Textos de filosofía y literatura
elvaciocomollenura.blogspot.com	Vários	Poemas escritos y en audio, ensayo, convocatorias.
elhombrehamuerto.blogspot.com	Vários	Poemas, prosas, manifiestos.
corposisifo.blogspot.com	Vários	Entrevistas en áudio, registro de eventos de poesía.
escritoresmanizales.wordpress.com	Vários	Poemas, biografías, noticias literatura local.
deletrasyuniversos.blogspot.com	Juanita Hincapié	Poemas, perfil, reseñas.
leoloaiza.wordpress.com	Leandro Loaiza	Eventos, poemas, prosas.
babeliantes.blogspot.com	Varios	Áudios, mitos, reseñas, poemas em letras y em áudio.
sinapsisdefluidos.blogspot.com	K-SYNT	Poemas, vídeos.
barbohemio.blogspot.com	Alexander Ramirez	Poemas
flickr.com/photos/PazGomez	Maria Paz Gómez Gaviria	fotos y comentarios

Evidentemente se trata de un directorio al que pueden agregarse otros blogs y páginas web que soportan formas de “ciberpoesía” en la región; sin embargo, dejamos aquí este conjunto limitado por los enlaces del libro a manera de muestra representativa de la tendencia

ciberpoética en el Gran Caldas, pensando que el acto de haberse postulado como tales, es lo que les da a estos autores y no a otros el título de ciberpoetas, título que ningún otro grupo reclamó primero para sí.

#### **Migración #4: hacia la corporalidad:**

Entre los gestos de la experimentación poética en la actualidad, debemos mencionar aquella tendencia que hace del cuerpo el principal signo de representación y que se desborda desde la página hacia los espacios de la vida. El trabajo de algunos poetas ha tenido entonces, momentos en los que cambia su vehículo escrito de manifestación, para expresarse a través de “actos poéticos”, en los cuales se logra una re significación de los espacios cotidianos, públicos, urbanos o rurales.

Es momento de citar a la poeta **Yorlady Ruiz**, quien ha logrado desarrollar de manera paralela a su obra literaria, un trabajo en las artes plásticas y muy especialmente, varios actos poéticos en torno a los asuntos de la violencia. La diversidad interna de su obra, debiera ser objeto de un estudio más detenido que el que aquí podemos realizar, toda vez que se trata de una artista polifacética y que busca en sí misma la integración de las artes. Nos limitamos aquí a tomar nota de algunos de sus performances, pero dejamos planteada la necesidad de mirar su obra desde un punto de vista más integrador, sugiriendo la poesía como hilo conductor de su obra estética en sus variadas dimensiones.

En el año 2007, la artista realizó un performance en el bar Pop, que existía entonces en el centro de Pereira. Se trataba de un trabajo con luz negra, y globos inflados, con poemas escritos en letra blanca, por lo cual brillaban. Además, la obra *Éxodo* ha sido realizada en la Universidad tecnológica de Pereira y en el Parque de la independencia de Bogotá, en el marco del *Primer encuentro inter hemisférico de performance, arte y política*. En dicha acción, la artista, vestida de negro como una viuda o una madre campesina que ha perdido un hijo, repite de manera interminable “ánimas del purgatorio quién las pudiera encontrar”, mientras clava ritualmente machetes usados por los campesinos en el césped.

La artista nos ha contado que hizo parte hace años de un grupo de teatro llamado *Rojo y negro*, y que ella trabajaba paralelamente la poesía, además entró a estudiar artes plásticas y se preguntaba ¿cómo darle cuerpo a lo quería decir y hacer, como integrar los diversos lenguajes

con los que trabajaba? Dijo también que estando en esa búsqueda conoció la obra de la artista cubana **Ana Mendieta**: “entonces entendí que la poesía y el teatro se pueden integrar, que es el espectador el que crea la obra de arte y eso ya se puede llamar estética expandida”. La información de los dos párrafos anteriores surge de un diálogo directo con la artista. (Ruiz, 2012).



Ilustración 43: Imágenes que evidencian el trabajo de la artista. Izquierda: *Éxodo* (Pérez D. , 2009) y *Nidos* (Ruiz, Nido, 2010). Derecha: Postal de invitación al performance *La llorona* (Paz M. , 2011)<sup>10</sup>. Derecha abajo: Registro del performance *La llorona* (Giraldo Herrera, 2012)

Todos estos performances son elocuentes actos de denuncia, que la autora ha desplegado en torno a la violencia, las masacres y las desapariciones forzadas de población civil, a manos de grupos paraestatales. **Yorlady Ruiz** intenta asesinar la indiferencia y sus actos poéticos tienen eficiencia en la medida en que rompen la continuidad de la monotonía anestésica, y nos hacen partícipes del dolor de las mujeres en las zonas de guerra, permite hacer público el evento íntimo de la catarsis, para convertirse en una terapéutica colectiva, como propuso

**Artaud** para el teatro. Aún en el mero registro ya sea en video o fotografía, puede sentirse el efecto sobrecogedor de la acción simbólica.

De similar talante crítico es el colectivo **Arte Aparte**, conformado por **Wilson Grajales**, **María Carolina Salcedo** y **Julián Martínez**. Entre los diversos trabajos que han realizado, uno tiene especial relación con nuestro campo de interés, por la inclusión de letras: El colectivo realizó una obra llamada *Letra muerta*, de la cual presentamos algunas imágenes a modo de muestra:



**Ilustración 44:** imágenes del colectivo Arte Aparte; Arriba izquierda composición visual con el nombre del grupo. Las otras cuatro son registro del performance *Letra muerta*, las a tres primeras imágenes fueron tomadas del blog del colectivo. (Aparte, s.f)<sup>11</sup>, la imagen de abajo a la derecha, apareció en el sitio web: Red libro de artista, con motivo de la participación del colectivo en un festival de performance. (Red libro de artista, s.f)

Estos artistas se unieron bajo el objetivo de realizar acciones simbólicas para movilizar la conciencia de la población hacia posiciones menos pasivas y cómodas. En sus obras subyace un agudo ímpetu crítico que coexiste con una acentuada recursividad, que ha logrado convertir el cuerpo en el signo más sugestivo. En la mencionada obra, fragmentos de la constitución nacional son proyectados sobre los cuerpos desnudos de los miembros del colectivo, mientras

<sup>11</sup>Fotos pequeñas de <http://www.colectivoarteaparte.blogspot.com/>, Foto esquina inferior derecha:

suenan disparos, alarmas, sirenas y otras señales del conflicto bélico. La resignificación de las letras (signos visuales) en balas (a través del sonido), nos pone frente a la repentina revelación de la coexistencia entre un orden legislativo, que garantiza los derechos consagrados en la constitución nacional y otro orden beligerante, que arrebató los derechos violentamente. Esto permite percibir el contraste radical entre la ley, denunciada como letra muerta, y los cuerpos, planteados como letras vivas o letras con las cuales se escribe la vida, cuerpos que se muestran en su máxima fragilidad: desnudez hecha pública, sojuzgada, abaleada de letras que no pueden salvarla. La obra en su desarrollo, crea un clima de tensión, que pone en evidencia las contradicciones del sistema legislativo y la realidad militar en la que se enmarca.

La cita de esta obra en nuestro trabajo sobre poesía, se legitima por la presencia de letras, palabras y frases que, tomadas de la constitución nacional dan un salto vertiginoso hacia su nuevo significado. Tales elementos del campo lingüístico, suelen ser suficientes para incluir una obra entre las artes de la palabra.

**ADEVERTENCIA:** En los siguientes apartados, tomamos un solo autor, a lo sumo dos, y menos obras a manera de muestra, sin que esto signifique que no existan otros casos en los que estos gestos se realicen. Lo que queremos es señalar un ejemplo que alcanzamos a conocer entre muchos que sabemos posibles, y el límite de nuestra capacidad de inclusión es el mismo límite de nuestra ignorancia con respecto a estas novísimas maneras.

### **Migración #5: hacia otras sonoridades:**

Hay un poeta llamado **David Castro Castrillón**, que se ha negado a través de su indiferencia a realizar una publicación “seria” de los textos, sin embargo, por mediación de **Édison Marulanda** cuando fuera director de la revista *Pereira Cultural*, algunos de sus poemas aparecieron en ella, y otros están publicados en un blog llamado *El ápice del limbo*. (Castro, 2009) La obra propagada es una ínfima parte de lo que el poeta ha dejado conocer a sus allegados, o ha leído en eventos públicos como el recital “De este lado de las cosas se habla poesía” (Hidalgo & Bustamante, 2013). Pero hay aún otro medio de difusión que le ha tentado a dejar que se conozca su trabajo. El autor ha publicado algunos links de poemas

fónicos a través de Facebook, algunos de los poemas están cantados o rapeados<sup>12</sup>. Más aún, uno de sus textos, que se titula *MunDoH*, fue retomado por un grupo de folk soul experimental llamado **Expreso Caramanti**, y de este modo, además de haberse realizado la melodía del canto inicial compuesto por el autor, el poema *MunDoH* ha alcanzado la dimensión de creación colectiva. Tomamos el texto escrito y le anexamos el link donde puede oírse la canción de **Expreso Caramanti** a manera de muestra, ejemplificando este tipo de desbordamiento hacia la sonoridad y, mostrando de paso, cómo la obra experimental es un proceso que puede tener diversas formas en sus diferentes momentos de comunicación.

El mundo es una puerta en cada ojo,  
un hermano o un impacto con tu sangre,  
es la suma y es la fuerza de tu enojo.

Así como crece la rabia,  
pataleo del absurdo,  
para ciegos, para sordos,  
la inclemencia de los gordos  
que llueven por la ventana y yo me asomo:  
van cayendo en las ciudades sobre el lomo  
de los obreros mansos y serviles,  
de las puticas flacas y los locos.

Y los mejores ciudadanos esperan  
que los pongan a izar bandera en la clausura del mundo,  
los mejores ciudadanos esperan  
que los pongan a izar bandera en la clausura del mundo.

Se cultivan en las ciudades y procrean,  
luego mueren exhalando un tufillo industrial  
y los guardan en cajitas funerales  
y se guardan cada muerte en los bolsillos  
y se llenan de muerte  
los bolsillos y se llenan  
de muerte los bolsillos

Y los mejores ciudadanos esperan  
que los pongan a izar bandera en la clausura del mundo,  
los mejores ciudadanos esperan  
que los pongan a izar bandera en la clausura del mundo.

Dime pajarito verde:  
¿Quién nos corto los colmillos,  
quién nos corto los colmillos?  
Dime pajarito verde:  
¿Quién nos corto los colmillos,  
quién nos corto los colmillos?

En el camino del orden está el azar  
como un pequeño remolino en un pajar,  
el juguete del absurdo inmaterial de la sonrisa  
el juguete del absurdo inmaterial de la sonrisa  
el juguete del absurdo inmaterial de la sonrisa...

---

<sup>12</sup>Tres obras sonoras de David Castro pueden oírse en: <http://soundcloud.com/criticaastro>

Quien desee escuchar la canción puede hacerlo dando clic en el siguiente vínculo (Caramanti, 2013): [El MunDoh.wav](#)

### **Migración #6: hacia el visualismo electrónico**

Las viejas formas de experimentación no desaparecen, se reciclan y entran en las nuevas tecnologías, tomando elementos de ellas y combinándolos con la tradición a la que pertenecen. Es el caso de dos caligramas, publicados por el poeta **Daniel Mirot Caballero** bajo el seudónimo de **Mirotzito el Rojo** en el blog *Julianas Dulces*. Sus trabajos nos permiten pensar el visualismo electrónico como otra posibilidad de publicación para los poetas visuales contemporáneos y los que están por venir, posibilidad esta que sirve para evitar los altos costos que se derivan de imprimir poemas visuales a mediana y gran escala. Presentamos pues dos muestras de este ejercicio creativo que posiblemente nunca ha tenido necesidad de verse impreso, pues su medio de creación es la computadora y su medio de difusión es la web (Mirot Caballero, 2012).



**Ilustración 45: Caligrama digital, publicado por Daniel Mirot Caballero**

Esta cabra, para los que conocen el perfil del poeta, es de cierta manera un autorretrato zoomorfo, donde el poeta juega a confundir sus identidades blanca y negra, humana y animal, luz y oscuridad. Notamos que la mirada va a contracorriente de la lectura que un texto lineal implica, lo que nos permite percibir la actitud trasgresora que en el poema irrumpe, con versos como “Y en el jardín de las cabras, fui cabra salvaje entre los corderos.” Aún tenemos otro ejemplo de este tipo de artificio por el mismo autor:

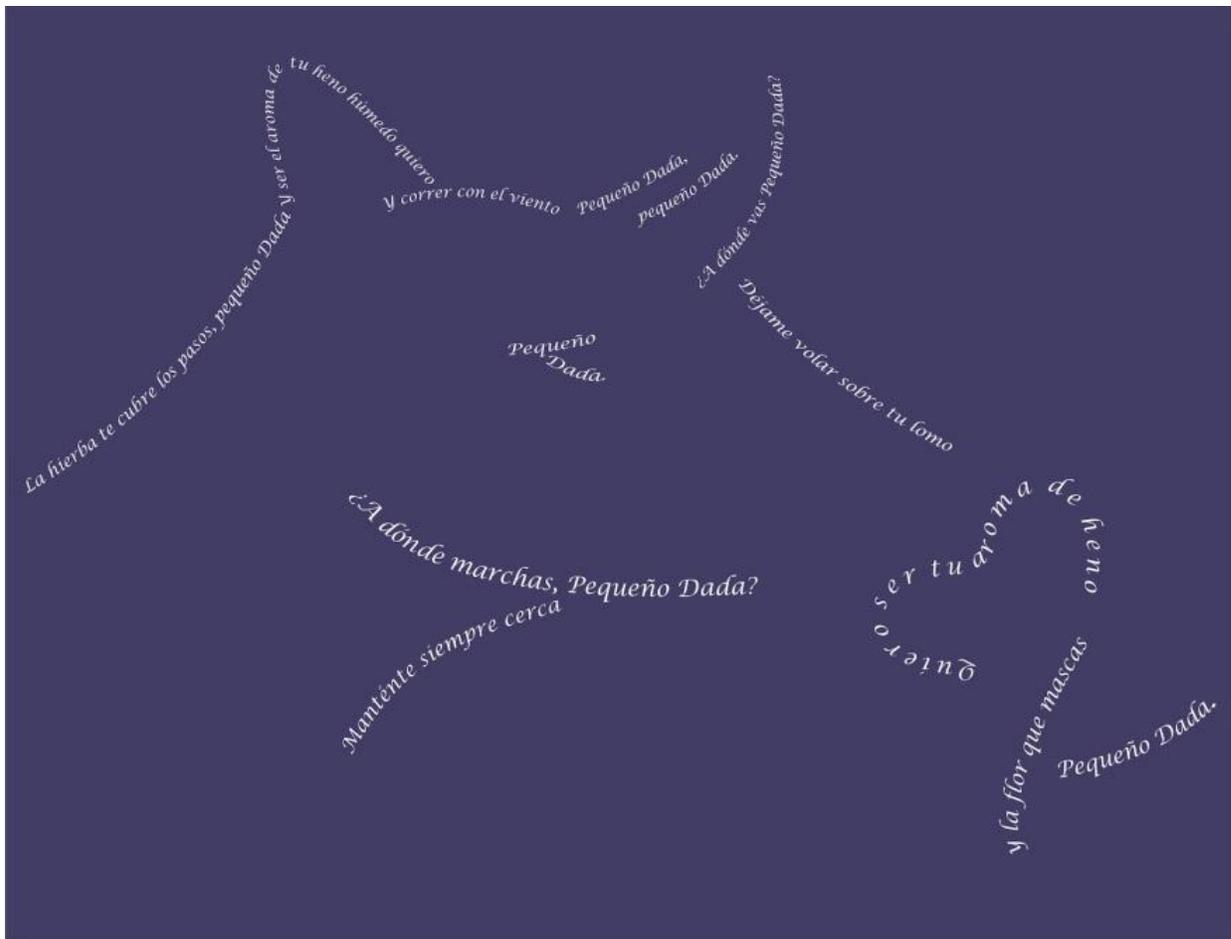


Ilustración 46: Segundo Caligrama digital, publicado por Daniel Mirot Caballero

El anterior caligrama expresa otra faceta igualmente zoomórfica, pero con un tono dulce e ingenuo, que pone de manifiesto al amor sin mencionarlo, más con la ternura del texto y las imágenes poéticas que componen el caligrama, se nos sugiere una relación de profunda armonía e integración. El hocico del *Pequeño Dada* nos parece un corazón.

### Migración #7: hacia la videopoesía

De la mano de **Sara Gaviria Piedrahita**, entraremos a mencionar y ejemplificar la vertiente de la videopoesía en la región. Vertiente bastante fértil y con buenas perspectivas de desarrollo futuro. Se trata del poema audiovisual *Soy palabra*, con el cual esta escritora,

desborda su trabajo meramente verbal, y realiza precisamente una reflexión acerca de la identidad y del verbo, en formato de video.

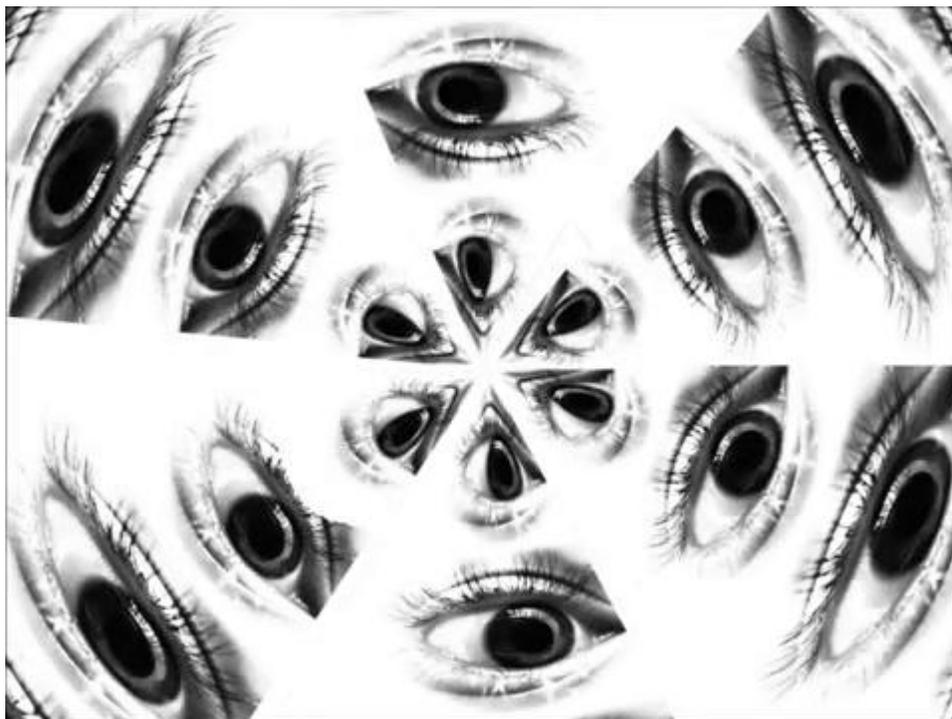


Ilustración 47: Fotograma del video poema Soy palabra.

Quienes deseen ver el video poema, pueden dar clic al siguiente link (Gaviria, 2012) :

[Soy palabra, Sara Gapi x264.mp4](#)

Además deseamos presentar un par de video-poemas elaborados por el artista **Mauricio Rivera Henao**, que nos muestran como no sólo la poesía se desborda para desembocar por ejemplo en las artes visuales, sino también, como artistas de las artes visuales, desbordan sus disciplinas hacia la poesía, si se tiene un sentido amplio en la concepción de la misma. Los títulos de los poemas son: “*Correspondiente*” y “*amor*”.

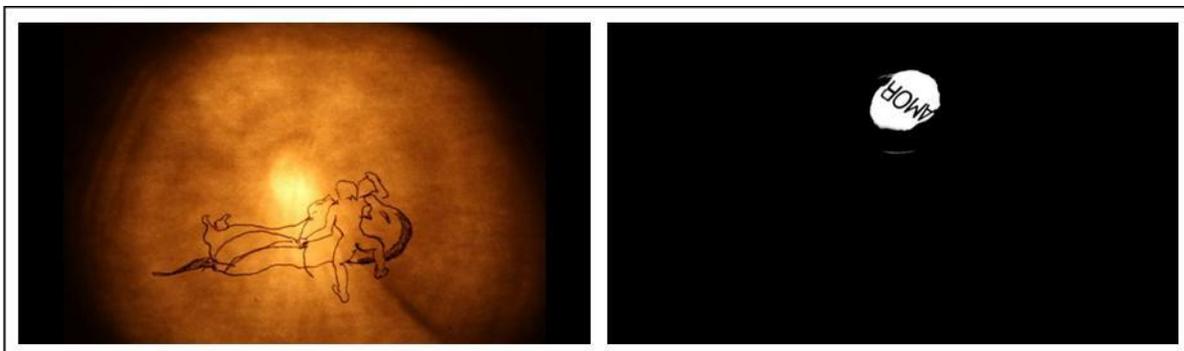


Ilustración 48: dos fotogramas tomados de los video-poemas de Mauricio Rivera; *Correspondiente* y *Amor*.

Pueden contemplarse los videos de **Mauricio Rivera** dando clic en los enlaces (Rivera, 2012):

[Correspondiente, Mauricio Rivera \(2\).mp4](#)

[Amor, Mauricio Rivera \(1\).mp4](#)

Del poeta **Andrés Pérez**, mencionado antes por la publicación independiente *Árbol Alado*, presentamos un último ejemplo de video poema para cerrar esta muestra; se trata de un trabajo de talante crítico y pacifista, titulado a tono con los titulares abrumadores de la guerra:

*Falsedad positiva*. (Pérez, 2011)



Ilustración 49: Un fotograma del video poema *Falsedad Positiva*, de Andrés Pérez.

Para ver el trabajo pulsar el siguiente enlace:

[Falsedad Positiva - Imaginaton.failed-conv.mp4](#)

Sabemos que el presente estudio puede generar muchos debates por la inclusión o exclusión de nombres y trabajos. Ofrecemos excusas públicamente, a todos los poetas experimentales, que por motivo de nuestra ignorancia, o de las limitaciones de alcance, no han podido incluirse en las páginas que anteceden esta declaración. Les pedimos encarecidamente que se comuniquen con nosotros y nos permitan conocer su trabajo, con miras a incluirlo en una edición ampliada de este libro.

Correo electrónico: [alejandromango2013@yahoo.com](mailto:alejandromango2013@yahoo.com)

## CAPÍTULO TRES

Donde ofrecemos las conclusiones de nuestro experimento.



afar hemos logrado, mal que bien, del embrollo en que nos metimos. Termina nuestra ronda alrededor de diversos gestos de la experimentación poética, rastreando tendencias y develando posibilidades para el oficio de crear poesía en autores presentes y futuros, cercanos y remotos.

Tras defender con elocuencia la validez de nuestro empeño, apoyados en el trabajo de **De Cózar, Heidegger, Paz, Millán, Beguín, López Lemus y Pudín**; iniciamos nuestro viaje desde la prehistoria de las formas de *La rara poesía*, demostrando que estas maneras son clásicas en un sentido estricto, pues puede rastrearse su existencia en la misma Grecia, donde también tuvo origen a la poesía hegemónica que habitualmente llaman clásica. Tales tendencias cruzan marginalmente la historia de la literatura, develando un amor y cuidado por las maneras del decir poético, una constante “manierista” que toma muchas formas en diversos momentos, hasta llegar a la actual poesía experimental, que es una continuación de los procesos de liberación planteados si se quiere por las vanguardias, en eco de la insurrección romántica, consecuencia de la descrita tradición de la ruptura.

Explicamos la inédita técnica de la matriz alterpoética, virtual laboratorio de nuestro experimento, gracias al cual en el segundo capítulo se ha logrado ilustrar la existencia de ciertos gestos, de ciertas tendencias hacia la experimentación en algunos poetas de la región del Gran Caldas. Ubicando cada muestra en el lugar que creemos le corresponde dentro del conjunto de posibilidades y tendencias diversas que una vez reunidas y organizadas, evidencian que cuando se habla de experimentación poética en el Gran Caldas, no se trata de un fenómeno “extraliterario”, o de un mero capricho marginal el cual se pueda desdeñar a la ligera sin una significativa pérdida de información y posibilidades.

Gracias al ímpetu creativo de ciertos autores en la región, cada uno de los gestos planteados ha sido ejemplificable en sus diversos grados de acentuación, dejando en evidencia los experimentos más cabales y los intentos experimentales que alcanzaron algún grado de

peculiaridad, en la búsqueda del decir auténtico, como horizonte que orienta a estas formas de poesía.

En esa búsqueda encontramos que la poesía regional se desborda fácilmente hacia otros cauces, otros lenguajes y otras formas; acogiendo tonos políticos, filosóficos, religiosos; tomando matices místicos, herméticos, esotéricos; recogiendo palabras y situaciones callejeras, anodinas, prosaicas; y derramando poesía en diversos ámbitos de la vida.

También percibimos que algunos autores importan maneras antiguas como el soneto, la copla o el acróstico, y experimentan con ellas en los tiempos actuales o recientes, mientras otros acogen maneras remotas en el tiempo y el espacio, trayendo a la región formas tales como el haiku, trasplante que en nuestra geografía es todo un experimento, y que muestra una necesidad sentida de exploración mucho más amplia, mucho menos restringida para la poesía regional.

Además, hemos observado cómo algunos poemas del corpus, logran plantear una lógica propia y autónoma, que va desde la declaración de independencia al orden habitual del mundo, hasta el franco e incomprensible disparate, dejando en evidencia la tendencia de la poesía regional a desafiar la lógica convencional por las vías del humor y del absurdo, pero sin renunciar casi nunca a la palabra o al verso, aunque se vuelva este de reverso.

Yendo más allá de la tradicional rima, recogimos también ejemplos sobre la sonoridad como elemento determinante de algunas composiciones poéticas, encontramos jitanjáforas, canciones de cuna, partituras en poemarios, y otras alusiones directas al lenguaje de la música, pero descubrimos que esta zona expresiva no ha sido muy ampliamente explorada.

La mayor sorpresa ha sido encontrar que la poesía regional acoge en gran medida el visualismo, que tal vez sea el gesto experimental más recurrente, no en vano le hemos dedicado el fragmento más extenso de este trabajo, y el que incluye mayor cantidad de muestras y de autores. En esta tendencia se puede ver con mucha claridad lo que en otras apenas se asoma: Que existe ya un cambio de concepción en torno a la poesía en muy diversos autores de la región, autores para los cuales el concepto de poema, poesía y de lo poético ha sido irremisiblemente ampliado.

Señalamos también la migración de los poetas más recientes hacia formas de publicación alternativas al libro y la revista, aunque estos medios de difusión y legitimación cultural continúen existiendo paralelamente, ya no se trata de los únicos medios al alcance de los

escritores, por lo tanto hacen su aparición los libros artesanales y de artista, los panfletos, pasquines y fanzines, la poesía fónica soportada en formatos digitales, la ciberpoesía, la poesía del cuerpo, la poesía visual electrónica y la video poesía... es necesario dejar abierta esta lista.

No hay en la región como se ha demostrado “un movimiento” hacia la poesía experimental, sino impulsos, “gestos”, pulsaciones, experimentos poéticos diversos. Dada la variedad de hallazgos experimentales que hemos realizado, los distintos momentos y formatos de emisión y las variadas edades de los autores, comprobamos, más que la sincronicidad de una vanguardia no formulada, como pretendimos en un comienzo, la continuidad de una actitud transgresora y libertaria, que ha permanecido en debate con las formas más anquilosadas y tradicionalistas de la poesía en la región.

Los gestos de poesía experimental que hemos encontrado en la región del Gran Caldas no han seguido el cauce general de estas mismas exploraciones a un nivel internacional. Decididamente influye en esto la ignorancia que (sobretudo antes de la web) se tuvo en la región frente a esas tendencias. Ignorancia que operó en un doble sentido paradójico: primero y más obvio, como un desconocimiento que trajo consigo limitación y dificultad de apertura hacia las nuevas formas de la poesía, pero en un segundo sentido, ignorancia como potencialidad de descubrir las cosas desde sí, de permitir el surgimiento muy auténtico de caminos alternativos, que se fueron abriendo aun cuando la tendencia dominante fuera contraria a estos.

Por eso declaramos que nuestra ignorancia de la poesía experimental ha sido al tiempo debilidad y poder.

A los poetas del Gran Caldas, aun los más experimentales, les cuesta mucho renunciar a la expresión verbal y escrita de las palabras, por lo tanto, las experimentaciones que se hacen con la poesía, están aún casi todas circunscritas al ámbito de la palabra. No encontramos excepciones a esta regla y consideramos que es una característica de los experimentos poéticos en la región, que la distingue con relación a la poesía experimental internacional, pues aquella ha seguido un proceso de emancipación gradual de la poesía con relación a la palabra, en el cual la unidad mínima de significación poética cesó de ser el poema, el verso, la palabra, la sílaba y la letra, unidades de las que los diversos movimientos hace tiempo hicieron trizas, para recaer sobre una poesía que ya no dependiera para nada o casi nada de los elementos

restrictivos del código verbal. En la región del Gran Caldas, cuna de culebreros, se han elegido rumbos apalabrados.

Es verdad que regionalmente hemos permanecido ciegos en dos sentidos: de adentro hacia afuera pues fuimos retardatarios en la respuesta a las más renovadas tendencias de la poesía contemporánea, nuestra poesía entonces despierta con lentitud al estímulo de las nuevas formas, aunque todo esto se comprende por el conservadurismo cultural que ha dominado. Pero sufrimos colectivamente aún otra forma de ceguera para la que no tenemos tan fácil excusa, hemos sido ciegos hacia la poesía de nosotros mismos como región, desconocemos del modo más olímpico las producciones espirituales de nuestros contemporáneos cercanos, mientras buscamos con desafuero las voces remotas, y establecemos cánones que excluyen lo regional, sin reflexionar que con ello estamos anulando toda posibilidad de tejer la red que nos permita colectivamente expresar algún sentido.

A medida que internet se ha ido convirtiendo en la forma de comunicación más usada por la humanidad, la diversificación de influencias ha ido aumentando, y los rumbos futuros de la poesía y el arte se hacen cada vez más difíciles de predecir. Pensamos en que el aparato cultural podía filtrar hasta hace poco mucha de la información que se movía en la región, sin embargo esa posibilidad de filtrar las influencias es cada vez más remota para el aparato cultural, a medida que la región se va tejiendo informacionalmente con el mundo entero, y que los autores subalternos encuentran espacios de manifestación. Esta circunstancia informacional abre un panorama de incertidumbre muy prometedora para las nuevas formas de poetizar.

Tal vez por la recursividad que nos resulta característica e imprescindible, y la necesidad de ser “artistas multipropósito” para poder ocuparnos en “oficios varios”, se ve mucho entre nosotros el fenómeno del artista híbrido y polifacético, pero que por comodidad con un medio cultural que así lo exige, mantiene relativamente aisladas sus capacidades creativas, desarrolladas dentro de dimensiones paralelas que poco se cruzan entre sí. Bastaría unir las sinérgicamente para generar en la región tendencias de insospechada poesía experimental, así como otras expresiones de singular talante.

Cabe imaginar que en un tiempo muy remoto del que ya no tenemos noticia, hubo una sola arte que las incluía a todas sin exceptuar siquiera al viejo arte de estar vivos, y que es ese el paraíso perdido al que buscan regresar nubladamente y con pujanzas inconscientes todos los

artistas de vanguardia, y los que cultivan su quehacer en los márgenes de las ambigüedades inter-artísticas, con el fin de derrumbar unas fronteras dolorosas a su sensibilidad necesitada de integridad y reconciliación íntima.

No solamente hay animales y plantas en vía de extinción, también han desaparecido lenguas enteras, letras del alfabeto, campos del pensamiento, y la amenaza recae aún sobre especies de signos, símbolos y discursos que pueden extinguirse con la acción depredadora del progreso.

El canon literario es un subsistema del aparato cultural dominante, que se niega a ampliarse pero está obligado a hacerlo pues está regido por necesidades de actualización. También la poesía es un subsistema dentro de la cultura y tal subsistema, sufre un atraso con respecto al medio, su condición de inmersión le imprime una permanente necesidad de actualización que le permita mantenerse en fluido intercambio con el subsistema que la acoge. Si el subsistema deja de intercambiar desaparece. ¿Puede la poesía sustraerse a este impulso?

Si el subsistema llamado poesía va a sobrevivir, eso se derivará directamente, no sólo de su fuerza para impactar o de su inteligencia para percibir las corrientes del mercado, sino de su sabia capacidad de adaptación a las necesidades espirituales de la época.

Queda a discreción de los poetas arriesgados, de los poetas en tiempos de penuria, no capitular en el empeño de revelar la esencia oculta de las cosas, aún cuando los lenguajes y las técnicas para hacerlo ya no sean los mismos o estén ampliamente trastocados por el impulso de los tiempos, convirtiendo de ese modo los instrumentos para la alienación en herramientas al servicio del Espíritu Creativo...

## BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez de los Ríos, M. (1995). *Poetas y poemas de Risaralda*. Pereira: Fondo editorial de Risaralda.
- Ángel, A. L. (2004). *Cantos y encantamientos de la lluvia*. Bogotá: Apidama Ediciones.
- Ángel, A. L. (1984). *Las andariegas*. Barcelona: Argos Vergara.
- Ángel, A. (1984). *Las andariegas*. Barcelona: Argos Vergara.
- Anónimo. (2012). *Historias de interés*. Pereira: Red Star.
- Aparte, A. (s.f). *Arte aparte*. Recuperado el 5 de 11 de 2011
- Béguin, A. (1994). *El alma romántica y el sueño*. Bogotá: Fondo de cultura económica.
- Betancur, L. J. (2002). *La pubertad del semáforo*. Pereira: Litografía Cauca.
- Bonilla, J. C., Escobar Gómez, E., & Navarro, G. (1999). *La reja en el aire*. Manizales: Artes gráficas Tizan.
- Buitrago, A. (2002). *Cronch, apocalipsis de la galleta*. Pereira: Sin editorial.
- Bustamante, D., & Dávila, R. (2009). *Nubes en un cielo que no cambia*. Madrid: Gran Sol Comunicación Visual S.L.
- Bustos, A. C. (2000). *De arena*. Roldanillo, Valle.: Embalaje.
- Bustos, A. (2000). *De arena*. Roldanillo Valle: Ediciones Embalaje.
- Cadauid Restrepo, A. (2007). *Así de simple*. Pereira: Gráficas Guerrero.
- Caramanti, E. (2013). *Expreso Caramanti*. Recuperado el 3 de 2 de 2013, de [http://www.reverbnation.com/expresocaramanti/song/13574526-el-mundoh?utm\\_campaign=opengraph&utm\\_content=song&utm\\_medium=link&utm\\_source=facebook](http://www.reverbnation.com/expresocaramanti/song/13574526-el-mundoh?utm_campaign=opengraph&utm_content=song&utm_medium=link&utm_source=facebook)
- Castrillón, C., & García, J. A. (1998). *Diccionario de humana anatomía, poemas*. Armenia: ediciones Sonorilo.
- Castro, D. (2009). *El ápice del limbo*. Recuperado el 1 de 12 de 2011, de <http://apicedelimbo.blogspot.com/>
- Chica Cardona, J. (2005). *Antipoemario*. Manizales: manigraf.
- Chica Cardona, J. (1993). *Zodiaco de flechas*. Dosquebradas, Risaralda.: Sartapalabras.
- Cobo Borda, J. G. (1995). *Historia portátil de la poesía colombiana : 1880-1995*. Bogotá: Tercer mundo.

- Cortázar, J. (2000). *Cuentos completos/2*. Madrid: Afaguara.
- De Cervantes, M. (2005). *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Madrid: Encuentro.
- De Cózar, R. (1991). *Poesía e imagen*. Sevilla: El carro de la nieve.
- de la Cruz, S. I. (s.f.). *Cervantes Virtual*. Recuperado el 11 de abril de 2013, de [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/sonetos--2/html/61493946-8375-479f-b217-2becd410b790\\_2.html#l\\_25\\_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/sonetos--2/html/61493946-8375-479f-b217-2becd410b790_2.html#l_25_)
- Derrida, J. (s.f.). *La retirada de la metéfora*. Recuperado el 16 de agosto de 2011, de [http://www.ddooss.org/articulos/textos/derrida\\_metafora.pdf](http://www.ddooss.org/articulos/textos/derrida_metafora.pdf)
- Desconocido. (s.f.). *efecto alquimia*. Recuperado el 6 de mayo de 2011, de <http://efectoalquimia.blogspot.com/2012/08/arte-poetica-de-vicente-huidobro.html>
- Dizque true. (2011). *Destos enredos*. Pereira: SUB {verso}.
- Escobar Gutiérrez, H. (2004). *El punto y la esfera*. Pereira: Litografía Moderna.
- Escobar Navarro, V. (2004). *Batatabati*. Pereira: Papiro.
- Escobar Tellez, G. (1999). *Poemas para una cama cósmica*. Manizales: Simón editor.
- Escobar, H. (1991). *El libro de los cuatro elementos*. Pereira: Gráficas Olímpicas.
- Espinosa, G. (2002). Vigencia o caducidad del vanguardismo. En G. Espinosa, *Ensayos completos tomo I*. Medellín: Fondo editorial de la universidad Eafit.
- Flórez, A. M. (1993). *Zoo (poemillas de amor antiecológicos)*. Manizales: Asociación Colombo-Española de Manizales.
- Galeano, A. (2010). *Poesía suicida para nunca matarse*. Pereira: Somos publicidad.
- Gantier Balderrama, M. (2007). *Las Andariegas de Alba Lucía Ángel: una lectura sin armas ni armaduras*. Pereira: Universidad Tecnológica de Pereira.
- García Ramírez, O. (1996). *La dama de los cabellos ardientes*. Pereira: Papiro.
- García Ramírez, O. (1997). *Urbana geografía fraterna*. Pereira: Instituto de cultura de Pereira.
- García Sanchez, J., & Millán, F. (1975). *La escritura en libertad, antología de poesía experimental a cargo de Fernando Millán y Jesús García Sanchez*. Madrid: Alianza.
- Gavilán Zárate, G. (1999). Guillermo Gavilán Zárate. En C. Castrillón, *Quindío vive en su poesía, antología poética del siglo* (pág. 292 a 297). Bogotá: Tercer Mundo.

- Gaviria, S. (2012). *Sopa de arañas*. Recuperado el 11 de 11 de 2012, de Soy palabra: <http://saragapi.tumblr.com/post/17561500355/soy-palabra>
- Giraldo Álvarez, U. (1997). *Fe de erratas*. Manizales: Imprenta departamental de Caldas.
- Giraldo Herrera, J. H. (9 de 4 de 2012). *Tras la cola de la rata*. Recuperado el 5 de 11 de 2012, de “En los rostros se les ve a las personas cuando hemos sufrido la violencia”: Doña Ludivia: <http://www.traslacoladelarata.com/2012/09/04/en-los-rostros-se-les-ve-a-las-personas-cuando-hemos-sufrido-la-violencia-dona-ludivia/>
- Gómez Nieto, J. (s.f). *Terrorista poética*. sin ciudad: sin editorial.
- Gutierrez Trujillo, C. F. (2010). *La poesía en el Gran Caldas*. Calarcá, Quindío, Colombia.: Café y letras.
- Heidegger, M. (2012). *Arte y poesía*. México, D.F.: Fondo de cultura económica.
- Heidegger, M. (1968). *El poema*. Recuperado el 11 de noviembre de 2011, de [http://www.heideggeriana.com.ar/textos/el\\_poema.htm](http://www.heideggeriana.com.ar/textos/el_poema.htm)
- Heidegger, M. (s.f.). *Heideggeriana*. Recuperado el 8 de abril de 2011, de <http://www.heideggeriana.com.ar/textos/rilke.htm>
- Hidalgo, C. (2011). *De este lado de las cosas*. Pereira: Corporación Cine Club Borges.
- Hidalgo, C., & Bustamante, D. (21 de 2 de 2013). Recuperado el 5 de 5 de 2013, de [http://www.youtube.com/watch?feature=player\\_embedded&v=QpvtFsCe1Ck](http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=QpvtFsCe1Ck)
- Hincapié Delgado, D. (1997). *Surgir a la vida : obra poética*. Pereira: Papiro.
- Horaciové. (s.f.). *Pasos*.
- Huidobro, V. (1992). *Altazor Temblor de cielo*. Bogotá: Retina limitada.
- Idrobo Trochez, C. (S.F.). *La ventana líquida*. Sin ciudad: Sin editorial.
- Jaramillo Escobar, J. (1991). *Sombrero de ahogado, Poemas de tierra caliente*. Medellín: Lealon.
- Jaramillo, J. M. (1990). *Siete pecados sin plata*. Pereira: Impresora Ya.
- Latino, A. (1977). *Lied*. Armenia: Quingráficas.
- Literalia TV. (15 de 5 de 2009). *Video poesía*. Recuperado el 8 de 3 de 2010, de Todo es poesía menos la poesía: <http://vimeo.com/7457551>
- Loaiza Largo, L. (2012). *Poca tinta, antología de ciberpoesía*. Manizales: Universidad de Caldas.
- López Jaramillo, E. (1987). *Hay en tus ojos realidad*. Pereira: Ediciones Une.
- López Jaramillo, E. (1979). *Lógicas y otros poemas*. Pereira: Gráficas Olímpica.

- Lopez Lemus, V. (2008). *Métrica, verso libre y poesía experimental*. La habana: José Martí.
- López Naranjo, F. (2004). *Arda mi llama*. Pereira: Papiro.
- Lopez Naranjo, F. J. (2002). *La silentísima epopeya*. Pereira: Papiro.
- López Naranjo, F. J. (1997). *Navegante de crepúsculos 2*. Pereira: Fondo mixto para la promoción de las artes.
- Marín, A. (1994). *Cartas a úrsula: Antisonetos netos y otros vericuetos*. Pereira: La posada del llano.
- Marín, A. (1983). *con-secuencia*. Pereira: El cabo y el solitario.
- Marín, L. (1997). *La balada del agua que canta*. Pereira.
- Mejía, E. (1999). Elías Mejía. En C. Castrillón, *Quindío Vive en su poesía, antología poética del siglo* (pág. 245 a 264). Bogotá: Tercer Mundo.
- Mejía, L. F. (1974). *Camino hacia la luz*. Bogotá: Poligráfica Ltda.
- Mejía, L. F. (1989). *Poemas, 33 años de poesía*. Pereira: Corporación biblioteca pública.
- Mendizábal, A. (1999). *Idazki*. Recuperado el 18 de septiembre de 2011, de ¿Qué es la poesía experimental?: <http://idazki.net/mercuriana/?page id=22>
- Mirot Caballero, D. (14 de 2 de 2012). *Julianas Dulces*. Recuperado el 1 de 4 de 2012, de Caligramas: <http://julianasdulces.blogspot.com/>
- Osorio, A. (2001). *Vana stanza : diván selecto 1962-1984*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Osorio, A. (2001). *Vana stanza : diván selecto 1962-1984*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Padín, C. (2006). *A 50 años del nacimiento de la poesía concreta*. Recuperado el 8 de enero de 2012, de Escanercultural: <http://www.escaner.cl/escaner89/acorreo.html>
- Padín, C. (1995). *Dificultades Metodológicas en el examen de la Poesía Experimental* . Recuperado el 12 de abril de 2010, de Merz Mail: <http://www.merzmail.net/dificult.htm>
- Padín, C. (diciembre de 2000). *El arte en las calles 2*. Recuperado el 11 de agosto de 2011, de <http://www.escaner.cl/escaner24/acorreo.html>
- Padín, C. (1995). *El Concretismo*. Recuperado el 3 de marzo de 2010, de Boek: [http://boek861.com/padin/03\\_concretismo.htm](http://boek861.com/padin/03_concretismo.htm)
- Padín, C. (2012). La legitimidad de la poesía experimental en sus vertientes verbal, visual, fónica y performática. *Discurso del Chopo* (pág. 9). México: <http://www.chopo.unam.mx>.

- Paz, M. (Septiembre de 2011). *Recorrido Corto Circuito, Escenarios para el Arte Septiembre 2011*. Recuperado el 5 de 5 de 2012, de <http://www.subterfugiospereiranos.com/recorrido-corto-circuito-escenarios-para-el-arte-septiembre-2011/>
- Paz, O. (1994). *El arco y la lira*. Bogotá: Fondo de cultura económica.
- Paz, O. (1987). *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral.
- Pérez, A. (2009). *Árbol alado, imaginación poética*. Manizales: sin editorial.
- Pérez, A. (26 de 5 de 2011). *You tube*. Recuperado el 5 de 5 de 2012, de Falsedad positiva: <http://www.youtube.com/watch?v=Vy7AWLQtWI4>
- Pérez, D. (2009). *Hemispheric Institute*. Recuperado el 1 de junio de 2011, de <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-62/perez->
- Red libro de artista*. (s.f). Recuperado el 7 de 11 de 2011, de <http://librodeartista.ning.com/profiles/blogs/arte-aparte-yorlady-ruiz-y>
- Reyes, A. (1962). *La experiencia literaria*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Rivera Gallego, J. A. (2007). *Instantes en la urbe*. Pereira: Gráficas Olímpica.
- Rivera, M. (6 de 8 de 2012). *Vimeo*. Recuperado el 3 de 11 de 2012, de <http://vimeo.com/mauriciorivera>
- Rodríguez, G. I. (1999). Gloria Inés Rodríguez. En C. Castrillón, *Quindío vive en su poesía, antología poética del siglo* (pág. 373). Bogotá: Tercer mundo.
- Ruiz, Y. (7 de febrero de 2012). (A. Buitrago, Entrevistador)
- Ruiz, Y. (2010). *Nido*. Recuperado el 10 de 11 de 2011, de <http://performancearmenia.metzonimia.com/yorlady-ruiz>
- Sabas de Souza, G. (2006). *Antilira de Augusto de Campos, Leituras de invenções poéticas.(Tesis de maestría publicada digitalmente.)*. Sao Pablo: Repositorio de tesis de la Pontificia Universidad Católica.
- Sarmiento, J. A. (1990). *La otra escritura, poesía experimental española 1960-1973*. La mancha: Universidad de Castilla.
- Senegal, U. (1999). Umberto Senegal. En C. Castrillón, *Quindío vive en su poesía, antología poética del siglo* (pág. 265 a 281). Bogotá: Tercer mundo.
- Sociendad lunar, literatura expandida. (s.f.). *Sociedad lunar, literatura expandida*. Recuperado el 6 de enero de 2013, de <http://www.sociedadlunar.org/blog/lenguajesinventados/>

- Soto, H. d. (2013). *Centro virtual Cervantes*. Recuperado el 14 de enero de 2013, de El imaginario barroco y la poesía de Quevedo: de monarcas, tormentas y amores: "Emblema Moralizada" de
- Tablada, J. (2006). *Poesía experimental*. Caracas: El perro y la rana.
- Valencia, M. A. (1998). *Vaciamientos sobre concreto : (ejercicios de cartografía emocional) Manizales 1995-1998*. Manizales: Fundación Fondo Mixto para la Cultura y las Artes de Caldas.
- Valencia, M. (1997). *Pequeñas historias acerca de la caída libre (poesía límite)*. Manizales: Gráficas Jes.
- Vélez Correa, R. (2003). *Literatura de Caldas : 1967 - 1997 historia crítica*. Manizales: Universidad de Caldas.
- Verón, A. A. (2000). *Paisaje urbano del siglo que amanece*. Pereira: Postergraph.
- Vidales, L. (2000). Luís Vidales. En C. Castrillon, *Quindío vive en su poesía: antología poética del siglo* (pág. 55 a 76). Bogotá: Tercer mundo.
- Vidales, L. (2004). *Suenan timbres*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Wilhelm, R. (1979). *I ching, el libro de las mutaciones*. Barcelona: Edhasa.
- Zalamea, J. (1965). *La poesía ignorada y olvidada*. Bogotá: La Nueva Prensa .
- Zapata, F. (2009). *Coplas*. Manizales: Manigraf.
- Zapata, F. (1997). *Después del colegio*. Manizales: Centro de escritores de Manizales.
- Zapata, F. (1992). *La copia del insecto*. Manizales: Casa de poesía Fernando Mejía Mejía.
- Zapata, F. (2002). *Musa levis, Breviario de poesía contemporánea de Caldas*. Manizales: Fondo mixto para la promoción de la cultura y las artes de Caldas.