

La poesía de

Rómulo Bustos Aguirre

Lázaro Valdelamar Sarabia

Universidad de Cartagena

...este mapa a cuyo borde estás
negándote, adivinándote
casi invisible en algún punto de sus pliegues

Rómulo Bustos Aguirre

Resumen

El presente ensayo hace un recorrido interpretativo de las principales líneas de sentido a través de tres poemarios de Rómulo Bustos Aguirre, concentrándose la atención en su último libro, *La estación de la sed*. Después de un análisis de su primera y tercera publicación desde el punto de vista de la tensión entre analogía e ironía propuesta por Paz como clave de la poesía moderna desde el romanticismo, se muestra cómo este último libro marca un giro importante en la obra del autor a causa de lo que se ha denominado aquí un exorcismo paradójal; exorcismo paradójal cuyas implicaciones dan cuenta de las crisis de lo sagrado y que colindan con cierta definición de lo trágico tomada del filósofo español Patxi Lanceros, y de lo siniestro, tomada de Eugenio Trías.

Abstract

This paper analyzes the main meanings of the three books of poems by Rómulo Bustos Aguirre. It focuses basically on his last book *La estación de la sed*. The first and the third books are studied in relation with Octavio Paz' perspective of the tension between analogy and irony as the key element of modern poetry started by Romanticism. I will show how the last book represents an important turn in the work of the author due to a so called "paradoxal exorcism", whose implications explain the crisis of the sacred and are connected with one definition of the tragic taken from the Spanish philosopher Patxi Lanceros, and one definition of evil taken from Eugenio Trías.

* Romulo Bustos Aguirre's poetry
Selección aprobada en enero de 2011.

Palabras clave:

Aproximación, poesía, análisis, sagrado, trágico, paradójico, exorcismo.

Key words:

Approach, poetry, analysis, sacred, tragic, paradoxal, exorcism.

Introducción

La obra poética de Rómulo Bustos Aguirre¹ recorre un arco temático del que queremos dar cuenta con los subtítulos de las dos partes en que se ha dividido este ensayo: “De la duda al escepticismo” y “*La estación de la sed: Del escepticismo ¿a la realidad?*”. Ese arco temático tiene como núcleo tensionante una preocupación por lo sagrado que coincide y da cuenta, en la textura de una escritura cada vez más lograda, del hombre moderno.

Inserta en una problemática central del espíritu moderno, la muerte de Dios, como figura condensadora de una garantía última de sentido en la poesía de Bustos Aguirre, es vivida no como liberación sino como orfandad; como un vaciamiento del sentido de la existencia, con una fugaz tregua, urdida por la rememoración de la infancia. Es desde esa herida del sentido y la búsqueda de la sutura de la misma desde donde nos habla el yo poético en la obra de Bustos Aguirre. En la terminología de Paz, se tratará del diálogo entre analogía e ironía que desde el Romanticismo escenifica la poesía moderna en occidente.

El objetivo de este ensayo no es agotar las significaciones de la obra poética de Bustos Aguirre, sino presentar las líneas generales que desde nuestra lectura propician una comprensión de la misma. Para nuestro análisis consideramos que hay dos ciclos en el desarrollo de la poesía de este autor. El primero va desde su primera publicación *El oscuro sello de Dios* (1985), hasta *En el traspatio del cielo* (1993). A este ciclo lo denominaremos “De la duda al escepticismo”. El segundo ciclo lo constituye la *Estación de la sed* (1998), y lo hemos llamado “Del escepticismo a ¿la realidad?”.

¹ Bustos Aguirre nació en 1954 en Santa Catalina de Alejandría, un municipio de carácter rural en el departamento de Bolívar, en la costa Caribe de Colombia. Siendo el menor entre 13 hermanos crece en el ambiente rural de su pueblo natal, hasta que se traslada a la ciudad de Cartagena a la edad de nueve años. En la década del 70 estudiará derecho y se integrará al quehacer cultural de la ciudad. Pero la vivencia de la infancia en una casa rural, especialmente en su patio sembrado de árboles frutales, con la proximidad de la naturaleza, será fundamental en su poesía. En 1991 realiza estudios de maestría en Bogotá, y actualmente es profesor de literatura en la Universidad de Cartagena. Ha publicado cuatro libros de poesía y una antología: *El oscuro sello de Dios* (escrito entre 1983 y 1984, fue premio nacional de poesía Lotería de Bolívar 1985); *Lunación del amor* (1990); *En el traspatio del cielo* (Premio nacional de poesía Colcultura, 1993); *La estación de la sed* (1998); y una antología que recoge los tres primeros libros titulada *Palabra que golpea un color imaginario* (1996).

La búsqueda de una voz y una preocupación propias, que se inicia en *El oscuro sello de Dios*, libro donde la presencia del tono reflexivo, filosófico, de Borges, con sus laberintos, espejos y paradojas, con sus remisiones a los imaginarios clásicos y su recurso a lo libresco, se hace relevante. Esto es evidente en títulos como “Socrática”, “Borgiana”, “Monólogo del Minotauro”, “La rosa de los vientos” y “A la sombra de Stevenson”, entre otros. Citemos a modo de ejemplo “Socrática”:

No confíes en la respuesta del espejo
 que tu cuerpo interroga
 Lo que somos o no somos
 es el secreto que hubiera salvado
 del suicidio a la esfinge tebana
 La verdad no es negocio de hombres
 Recuérdalo
 Siempre serás tú tu más íntimo forastero (p. 41)

La médula de la poética de Bustos Aguirre en *El oscuro sello de Dios* reside en el universo y la existencia del ser que se constituyen como una opacidad cuyo fundamento aparece inaccesible a la conciencia del hombre (esfinge tebana expuesta a la muerte), con la consecuente percepción de la distancia que esa conciencia instauro entre el universo y la subjetividad enunciativa al interrogar por un fundamento de su propia fragmentación (desdoblamiento ante el espejo) en cuerpo y alma, materia viva y destinada a la muerte, conciencia de la muerte y ansia de infinito.

Esa percepción del hombre como exiliado de la verdad, separado del fundamento del ser (“siempre serás tú tu más íntimo forastero”), se expresa especialmente en la percepción del tiempo que fluye llevando a los seres a la muerte y en el tópico de la muerte de Dios, a partir de la cual el universo quedará a la deriva y el ser en el desamparo:

Acaso sea nuestra sombra
 indeleble sello de Dios
 oscuro emblema del vacío
 que nos acecha (p. 29)

Habiendo muerto su garante, siendo el vacío la única estela de Dios, el ansia de un fundamento no deja de acompañar al yo poético. La muerte de Dios deja al mundo como una opacidad que atormenta, que desgarrar existencialmente al ser. Sin embargo, a partir de ese desgarrar el poeta intenta a través del sueño, del recurso a la más arcaica memoria y a la poesía, recuperar el sentimiento de

unidad. De ese modo el yo poético de Bustos Aguirre oscilará entre la visión irónica y la visión analógica del mundo, los dos extremos que, de acuerdo con Octavio Paz,² estructuran la lírica moderna.

De la duda al escepticismo: el oscuro sello de Dios o el asombro puro ante el misterio

Como adelantábamos, *El oscuro sello de Dios* tematiza la existencia como un misterio que se desprende de la dualidad entre la conciencia y el mundo. El mundo, el universo y la existencia del ser se constituyen como una opacidad cuyo fundamento aparece inaccesible a la conciencia del hombre; la consecuencia es una percepción, inevitable al interrogar por un centro que contrarreste la fragmentación, de la distancia que esa conciencia instaure entre el universo y sí misma. Ese asombro ante el misterio y el deseo de una sutura de la herida estructuran al yo poético.

Aparte del ya citado “Socrática”³, el poema “Demasiado vasto es el misterio” señala la dicotomía esencial de libro: Conciencia/Mundo. Esa dicotomía se encuentra expresada en términos de imágenes oculares, luminosas (lámpara, pupila, luz) que aluden a una difícil comprensión racional del universo por parte de la voz poética: “demasiado vasto es el misterio/ para encerrarlo en la pupila”. Por eso la sensación de anonadamiento se expresará también con el desamparo de un niño ante la asombrosa imponencia de la realidad:

Cada día retorna intacto nuestro temblor
de niños
Vuelve entonces
a abrumarnos la grandura del mundo (p.14)

En términos luminosos se expresa también la naturaleza paradójica de la misma conciencia que, al volverse sobre sí, es incapaz de develar el misterio de su propia existencia. De ahí que esas imágenes de luz deriven en paradójico e inquietante autoextrañamiento:

Encender el misterio
de una lámpara ciega
cuya luz imposible
acaso nos haya sido prometida
He aquí el terrible regalo de los dioses (p. 10)

² Octavio Paz, Op. Cit. Podemos adelantar desde ya que *El oscuro sello de Dios* y *La estación de la sed* se rigen por el principio irónico, mientras que *En el traspasado del cielo* lo hará por el analógico.

³ Supra p. 16.

La conciencia que no se autoexplica estaría entonces definida por medio un oxímoron: es luz ciega. Y es valorada por el yo poético en términos también contradictorios, pues a la vez que un don de los “dioses” (porque con ella el yo poético puede percibir lo que le rodea y a su propio ser), es lucidez dolorosa, la marca de su distanciamiento del mundo, oscuro sello de su distancia con la fuente, con el Todo; la conciencia es signo del rompimiento de la unidad primordial, como lo vemos más claramente en el poema “Náufragos”:

Asperjados de luz
 derivamos en la vasta ilusión del universo
 Misterio de este don
 que nos hace desdichados y perfectos (p.3)

La palabra “asperjados” del primer verso alude a la incompletud de la visión que le ha sido concedida a la conciencia humana, mientras que se la atribuye la ya comentada doble naturaleza de don y marca del desgarramiento existencial: “nos hace desdichados y perfectos”.

A la escisión entre el ser y el mundo la acompañará entonces la escisión de la propia subjetividad. Esta última está expresada en el poemario en términos platónico-cristianos, como el hiato entre cuerpo/alma, elementos entre los que se siente dividido el yo poético:

Dad al cuerpo lo que es del cuerpo
 al alma lo que es del alma
 Sagrada fórmula
 para este par de rivales que me comparten
 y se reparten mis asuntos (p. 53)

La división cuerpo/alma se hará cada vez más profunda, hasta dar paso a la constatación de que la inestabilidad subjetiva implica la sujeción a la discontinuidad, exponiéndose el yo lírico al paso constante, arrasador, del tiempo con su despenarse inevitable en la muerte:

El rito cotidiano de la sangre
 Nuestros íntimos ríos galope adentro
 Cualquier instante es la trampa
 la pupila abierta al vacío
 Y el lento desangrarse al mar previsto. (p. 54)

Ese estar desnudo ante el vacío lleva a que la dicotomía cuerpo/alma sea desdoblada por el yo poético en metáfora de otra dualidad: conciencia de la

muerte por parte del hombre y su aspiración a la trascendencia (“llenarse de cuerpo”, “ser siempre”):

Fuera la vida un ancha ventana
 para saludos de cuerpo entero
 Y que nadie quedara sin regresos
 Llenos de cuerpo, siempre, sin adioses,
 Este largo paseo no nuestro ¿Quién lo inventara? (p. 20)

Ante la falta de un asidero del ser y a partir de la inminencia de la muerte (el viaje “al mar previsto”) del que no hay “regresos”, el yo poético empieza a urdir en el revés de la conciencia, en el sueño o la memoria del inconsciente, una posible protección de la intemperie existencial. Se trata de un intento por supeditar la conciencia racional, que no es sino conciencia de separación y muerte, al inconsciente donde estaría oculta la memoria de la unidad perdida. “Ícaro dudoso”, el yo poético intenta el salto porque:

Tal vez
 llevamos alas a la espalda
 Y no sabemos (p. 9)

Una música lejana

Ese desplazamiento está señalado por el recurso a la visión analógica del mundo expresada en la preferencia de elementos auditivos (música, voces) y femeninos (la madre, la infancia) en lugar de los oculares y masculinos del raciocinio. Dejemos hablar de todo esto al poema “Hay alguien que yo sé morándome”:

Hay alguien que yo sé morándome
 Arrastra sus alas de ángel sonámbulo
 como quien busca una puerta
 entre largos corredores
 Triste de sí
 Pulsando inútil las cuerdas más dulces
 de mi alma
 Quizás me existiera desde siempre
 ¿De qué ancho cielo habrá venido
 este huésped que no conozco? (p. 12)

Obsérvese cómo la escisión del ser, indicada en el primer y décimo verso, es asimilada a la existencia de un elemento divino en el hombre, pues tiene

“alas de ángel” y viene de un ancho cielo”. Ese componente divino del ser humano permanece desafortunadamente perdido, sepultado, “triste de sí”, en el inconsciente pugnando por ver la luz, “como quien busca una puerta/entre largos corredores” y es ajeno al paso del tiempo ya que “existe desde siempre”. La alusión a la música en el verso seis es claro símbolo del anhelo de la armonía primordial, tesoro desenterrado por la visión analógica que a través del ritmo intenta la restitución del orden cósmico. Y es que para la visión analógica el mundo, más que visto y pensado, es oído.⁴

Con la analogía, la poesía “hace del sueño una ‘segunda vida’ y, aún más, un puente para llegar a la verdadera vida, la vida del tiempo del principio. La poesía es la reconquista de la inocencia”⁵, es una sutura de la herida simbólica, del sentimiento de separación de la unidad primordial, del sentimiento de orfandad. Es así como por momentos se suspende en *El oscuro sello de Dios* la visión irónica.⁶

El yo poético de *El oscuro sello de Dios* intenta esbozar un mundo ritmado de unidad al cual sería posible volver. Muestra así su resistencia a quedar a la intemperie existencial, y busca en la analogía no ya la ensoñación de una trascendencia divina, solar, a través de una comprensión racional suturar el desgarró, sino a través de una insinuación de la rememoración de la unidad en las imágenes de la fusión prenatal y del tiempo feliz de la infancia como metáforas más accesibles, por haber sido vividas, de una plenitud arcaica como se observa en la imaginería de la infancia, de un sol no ígneo sino pasado por agua, de un ángel que come del mismo plato que el yo poético niño y las frondas protectoras del jardín donde está presente la madre del poema “Del cielo fabulado”:

En el materno recinto de los árboles
 como un manto o una ancha mano extendida
 El juego de las ramas eran delgados niños
 En un país muy dulce con un claror de ángeles
 Y todo era sol
 pues el sol doraba nuestra sangre (p. 32)

Así mismo, en “Metáfora”, se afirma que aparte del sentimiento de orfandad, en el corazón humano:

⁴ Octavio Paz. *Los hijos del limo*. Op. Cit., p.97.

⁵ *Ibid.*, p. 94.

⁶ Pero esa suspensión es apenas esbozada en este libro, pues en este mundo, en este cuerpo, en el tiempo histórico –dice el verso seis–, esa música es imposible, “inútil”. Sólo en *En el traspasado del cielo* se define con claridad.

También están el oasis casual, el lejano
 espejismo
Todo eso que en verdad no es solo
una metáfora (p. 47, subrayado nuestro)

Sin embargo, es necesario señalar que el juego entre memoria inconsciente, sueño ya olvidado en la conciencia temporal de esa unidad arcaica y división de la subjetividad que veíamos en “Hay alguien que yo sé morándome” como puesta en marcha de la analogía, se resuelve en la imposición de la ironía, del fracaso total de la búsqueda de la trascendencia en cuanto se parte de la muerte de Dios.

Pero de nuevo el ruido

Anotábamos que la visión analógica, como un modo de conjurar la heterogeneidad y la irrupción de la muerte, se revelaba por la recurrencia de la simbología acústica, esencialmente de la música y la voz como un modo de subsanar el desgarramiento del ser al integrarlo a una instancia superior donde encuentra sentido la existencia. Pero esa trascendencia divina, socavada por una profunda desesperación ante su impenetrabilidad se revela como un vacío. El verbo “creer” en la primera parte de “Desde Kayam” (Y el corazón cree descifrar en el eco/ la música de las esferas) introduce la duda. La voz ritmada que testimoniaría la presencia de un fundamento se reduce al eco de una ruina en la segunda parte de ese mismo poema:

Nos es dado escuchar ecos
 del eterno banquete de los dioses
 más solo hemos sido invitados
 a los festines del polvo. (p. 56)

El conocimiento a la trascendencia a la que aspira la conciencia humana está vedado; los dos primeros versos nos hablan de la incesante aspiración del hombre a lo absoluto, esa motivación profunda del yo poético en el libro, mientras los dos últimos dan cuenta del sometimiento del humano ser a la corrosión del tiempo, “a los festines del polvo”. Como en “Socrática”(p. 41), la respuesta a la pregunta por la razón de la opacidad del mundo “no es negocio de hombres”.

Por ello la música simbolizadora del anhelo de aspiración trascendental se revela como incomprensible; la voz que dentro de la fragmentación de la subjetividad permitiría el acceso a un centro, se desdobra también. Y donde debería haber una voz cantante se infiltra la disonancia, la heterogeneidad, el ruido:

Diversas voces nos llegan desde adentro
 ocultas manos revuelven el cordaje del alma
 Nuestros ayes y clamores
 acordes de una extraña música que no entendemos (p. 11)

Mientras en los dos primeros versos de este poema se observa la dispersión de la subjetividad, en los versos tres y cuatro se escenifica la transformación de la música en ruido, así como de la voz y el poema donde se intenta la armonía en grito, en angustia. Esta impenetrabilidad del fundamento del mundo no puede sino derivar, como sucede desde los románticos, en el hallazgo de que el centro está vacío, en el tema de la muerte de Dios⁷. Como nos enseñara Paz, esta situación instala la ambigüedad de la poesía moderna ante la religión, “negación de la religión: pasión por la religión” que se expresa en dos momentos “en el sentido musical de la palabra”⁸, ironía y angustia:

La ironía revela la dualidad de lo que parecía uno, la escisión de lo idéntico, el otro lado de la razón: la quiebra del principio de identidad. La angustia nos muestra que la existencia está vacía, que la vida es muerte, que el cielo está desierto: la quiebra de la religión.⁹

A partir de la muerte de Dios, precisamente el tema del poema que da título al libro, el hablante percibe al universo como dejado a la deriva y a sí mismo como perdido en ese vasto misterio sin una clave, sin un fundamento o centro al cual referir su existencia; “el corazón del cielo” de lo que “todo nace está vacío”¹⁰. El Hombre, esa pregunta por lo trascendente, esa flecha que busca dar en el centro, está perdido, desorientado, si el blanco al que apunta no existe; se encuentra como todos los seres y las cosas a la deriva,

...Tal vez la brisa exista
 solo para despeinar a los árboles
 Si el blanco es un color invisible
 ¿qué será de la flecha?... (p. 24)¹¹

En su vuelo hacia el absoluto, queda entonces “Ícaro abrasado”, pues no hay trascendencia que alcanzar a pesar de su deseo:

⁷ Octavio Paz, *Los hijos del limo*, Op .Cit., p. 73 y ss.

⁸ *Ibid.*, p. 72.

⁹ *Ibid.*, p. 73.

¹⁰ “Todo nace del corazón del cielo”, p.26.

¹¹ Véase también “Al otro lado”, p. 19.

Extraño exvoto
 en un templo ya vacío
 cuelgan mis dos alas abrasadas (p. 37)

Otro rasgo importante que se nota en el tratamiento de la muerte de Dios y la consecuente orfandad existencial por parte del yo lírico, es la imposibilidad de definir si la ruptura con la unidad primordial pudo ser causada por una culpa cometida por el Hombre o es parte de su condición vital y, por lo tanto, tiene un sentido trágico.¹² Esa indefinición se encuentra en “Un vaso de aguas del Leteo”:

Un vaso de aguas del Leteo
 no bastara para esta bronca memoria
 Es el peso de Caín
 el que nos duele y nos asecha
 Va y viene con sus quijares
 derrotándonos el alba
 Y luego se nos arrima
 Y reclama su sitio en nuestro lecho
 El sitio que sin duda también le corresponde (p. 57)

La memoria indeleble, el inconsciente, no es sólo huella del absoluto primordial al que se intenta retornar, sino también del exilio por una culpa que si bien no es la propia, nos marca a todos (el peso de Caín). Como la aspiración a lo sagrado, la culpa también tiene su sitio en la subjetividad, no se puede borrar del ser ni bebiendo las aguas del mítico río. Por otra parte, esa remisión al símbolo del pecado de Adán es un intento, también metafórico, de explicar el por qué de la imposibilidad de la conciencia humana para realizar su anhelo de luminosa trascendencia (“nos derrota el alba”). En términos generales podría afirmarse que el símbolo del pecado original que condensa las dos posibilidades es lo que se encuentra expresado por el yo poético bajo el término de la culpa que explica la irrupción del mal, esto es de la separación de la totalidad y la irrupción de la muerte, como señala Ricoeur.¹³

Podemos concluir este apartado diciendo que la búsqueda de la totalidad a través de la ensoñación poética, emprendida por el hablante lírico de *El oscuro sello de Dios*, es derrotada por la ironía. El ruido del tiempo y la muerte interfieren su sueño de armonía, de unidad primordial.

¹² Es la combinación entre el mal que ya está en el mundo (simbolizado por la serpiente) y el mal que es elección del hombre (la voluntad de Adán) y que se encuentra resumida en el relato bíblico de la caída, permite señalar simbólicamente la condición de exilio de todo el género humano. Cfr. Paul Ricoeur, *La simbólica del mal*. Buenos Aires. La Aurora. 1976. p. 18-23.

¹³ *Ibíd.*

En el traspatio del cielo

La actitud de duda que observamos en *El oscuro sello de Dios* halla una resolución intimista, nocturna, en la tercera publicación de Bustos Aguirre. Efectivamente, el análisis que presentaremos de *En el traspatio del cielo* mostrará a un yo poético desarrollando sus aspiraciones a la unidad primordial gracias a las posibilidades de la visión analógica con sus prerrogativas nocturnas, femeninas, bajo la concepción de la infancia como metáfora de la realización secular del sentimiento de lo sagrado.¹⁴

Se da así una neutralización de la visión irónica que distinguía al yo poético del primer libro. Por tal motivo, a diferencia del tono racionalista coincidente con versos y poemas cortos, con ausencia de elementos y formas sensibles, observados en *El oscuro sello de Dios*, los versos y poemas de *En el traspatio del cielo* son en general emotivos, ricos en imágenes plásticas y formas coloreadas, de largo aliento y muy rítmicos, en un intento de reproducir con la propia materia verbal el tempo lento, evocativo y onírico de la plenitud primordial que para el yo lírico caracterizará a la infancia.¹⁵

La infancia es el cielo

Este cambio de tono y perspectiva se marca desde el primer poema del libro, “Días lentos”:

Días lentos y verdes y amarillos como grandes camaleones
a la orilla del tiempo
Y tal vez azules
Yo los quisiera eternos
sobre un cielo redondo dulcemente curvado
por la mano de un niño

¹⁴ *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid. Taurus. 1982. Según Durand, la imaginación se enfrenta siempre a la angustia del tiempo, de su fluir ineludible, cuyos rostros simbólicos son la tiniebla, la agitación, lo heraclíteo y la caída. Frente a esos rostros terroríficos, en la dinámica interactiva entre lo síquico y el entorno (natural y cultural), se articulan dos actitudes básicas del imaginario que a la vez configuran dos grandes regímenes simbólicos, el Diurno y el Nocturno.

¹⁵ El simbolismo de los colores y la musicalidad se conjugan para la visión analógica y nocturna porque implica “el tema de una regresión hacia las aspiraciones más primitivas de la psique [de retorno a la madre], pero también es el medio de exorcizar y rehabilitar mediante una especie de eufemización constante la sustancia misma del tiempo”. Durand, Op. Cit., p.214. Es decir, mediante las fantasías del complejo de retorno al reposo en la calidez amniótica del vientre materno simbolizada por los colores y la armonía rítmica, la analogía enfrenta la eterogeneidad de los instantes caracterizadora del tiempo histórico y lineal ligado a la racionalidad adulta y cuya consecuencia es el desasosiego ante la eminencia de la muerte.

Yo los quisiera azules y redondos
 como la vieja taza de peltre en cuyo fondo
 volaba una brisa hechizada de pájaros. (p. 11)

El título de este primer poema, “Días lentos”, nos indica la perspectiva que adopta el yo poético a lo largo de *En el traspasío del cielo*; para él el tiempo de la poesía se hace efectivamente “el tiempo de antes del tiempo, el del la ‘vida anterior’ que reaparece en la mirada del niño, el tiempo sin fechas”.¹⁶ Los días de la infancia permanecen como una plenitud intocada por la degradación del tiempo, a la “orilla” del mismo.

La plasticidad del poema viene dada por un juego cromático donde el azul representa el deseo del hablante de permanecer en esa vivencia fuera del tiempo, mientras que el verde alude a la naturaleza pletórica de la vida en su comienzo, como potencialidad pura que vuelve sobre sí misma, como las plantas. El amarillo tiene por su parte la doble connotación tanto de esplendor vital y de sustancia esencial preciosa que se guarda en la intimidad de la memoria, como de sustancia secreta y maleable para el deseo del sujeto enunciador.

Todo ello revela la puesta en marcha de un proceso de retorno al reposo y a la calidez prenatal y de la materia primigenia, como lo muestra la sinestesia que funde lo visual y lo táctil: “yo los quisiera azules y redondos.” Es así como la taza de peltre estaría señalando, por su cualidad de redondez,¹⁷ el vientre materno donde flotaba, en su elemento como pájaro en el cielo, el ser antes de ser arrojado a la temporalidad y la muerte. “Uno con el mundo que lo rodea, el feto es vida pura y en bruto, fluir ignorante de sí. Al nacer, rompemos los lazos que nos unen a la vida ciega que vivimos en el vientre materno, en donde no hay pausa entre deseo y satisfacción. Nuestra sensación de vivir se expresa como separación y ruptura”.¹⁸

¹⁶ Octavio Paz, *Los hijos del limo*. Op. Cit., p. 71. Por otra parte, Adalberto Bolaño ha señalado la intertextualidad del primer verso con otro de Rojas Herazo, correspondiente al poema del libro *Rostro en la soledad* y titulado “Segunda estancia y un recuerdo”; el verso de Rojas dice: “recuerdo tu voz en esta aldea curvada por el tiempo”. A. Bolaño “Palabras acerca de un color algo imaginario”. Viacucarenta N°6, segundo semestre de 200. p. 72.

¹⁷ Esta interpretación la refuerza el poema de dos líneas “Bañera”: “En su redondez de agua /fueron puros mis días” (p.51), ya que lo importante aquí es el esquema que mediante la relación continente/ contenido que remite al complejo de retorno a la madre característica del régimen nocturno que sustenta al pensamiento analógico. Esa relación es postulada y analizada por Durand, op. cit, p.224 y ss., dedicadas a los símbolos de la intimidad, entre los que se incluyen la casa, la gruta, la cueva, la concha, el atamor alquímico, el bajel y el vaso, todos representados para este autor en la copa: “el vaso se sitúa a medio camino entre las imágenes del vientre digestivo o sexual y las del líquido nutritivo, del elixir de vida y juventud. Poco importa que el bajel sea, en gran cavidad: caldero, barreño y tazón, o en cavidad pequeña palangana, cuenco, copa o cuchara.” *Ibíd.*, p. 244.

¹⁸ Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*. Madrid .Cátedra. 2001. p.341

Otro aspecto importante de *En el traspatio del cielo* es que las ensoñaciones analógicas del yo poético son indisociables de una referencia espacial autobiográfica por parte de Bustos Aguirre. Esa referencia es la infancia vivida en un patio de una zona rural del Caribe colombiano.¹⁹

La vinculación de la infancia con un espacio, en este caso el patio, como correlato imaginario en la recuperación de las vivencias de unidad con el todo, que mitigue el desgarramiento existencial, no es nada extraña ya que “el sentimiento de soledad, nostalgia de un cuerpo del que fuimos arrancados, es nostalgia de espacio”²⁰. En consecuencia con lo anterior, en *En el traspatio del cielo* las ensoñaciones de la intimidad y el refugio, como armónicas de la inocencia paradisiaca de la infancia en el patio, son transpuestas al plano de las jerarquías axiológicas del hablante en la medida en que se imponen la pureza y la ausencia de la conciencia discursiva de esa edad con el absoluto.

El patio será centro sagrado para el yo poético por cuanto es imagen nocturna y matricial, condensadora de los lazos con el punto originario de la que brota y en torno a la cual se rememora la vida como totalidad.²¹

Ese espacio sumergido en el inconsciente está armónicamente poblado por árboles con sus enramadas frutales, los hermanos con sus juegos y, sobre todo, por la madre. Además encontramos un ser que simboliza la armonía entre el mundo y su fuente: un ángel niño que funge como máscara infantil del yo poético, o como su alter ego en la escena poética. Un ejemplo de lo anterior es el ángel que aparece en “La visita”:

(...) El ángel estaba asomado a la ventana
 bajo la enredadera llamada trompeta de ángeles
 Pero él no tocaba sus trompetas sino que repetía
 “dame un poco de ese dulce de tamarindo”
 En su camisión blanquísimo se veían manchas
 desleídas
 Una nube azul cubría sus ojos abiertos
 como alguien detenido en un perpetuo asombro

¹⁹ La infancia ensoñada como tiempo paradisiaco ligado a los espacios donde se vivió es un tema recurrente de la poesía. Véase Gastón Bachelard, *La poética del espacio*. FCE. México 1965. Como motivos poéticos prácticamente indisociables son un vínculo intertextual fuerte con la tradición literaria del Caribe colombiano a través del diálogo con la obra de Héctor Rojas Herazo.

²⁰ Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, op. cit., p. 356.

²¹ “Subsisten lugares privilegiados, cualitativamente diferentes de los otros [que] conservan incluso para el hombre más declaradamente no religioso, una cualidad excepcional, “única”; son los lugares ‘Santos’ de su universo privado.” Mircea Eliade, *o sagrado y lo profano*. Barcelona. Labor. 1992. p. 28.

“es que me manché el vestido comiendo pepas
de Camajorú”
Dijeron las sonajas que agitaba en su garganta
Y yo le contesté
“lávalas con agua de astromelias
para que cuando regreses no te regañe tu madre”
Afuera parecía que hubiera caído a la tierra
el más suntuoso de los astros (p. 15)

El poema trata de un ángel caído, pero en la inocente tentación de probar la jalea de tamarindo que come el ángel niño que es el yo poético. La naturaleza onírica del poema permite que el ángel sea parte natural del ambiente. Aquí el mundo humano y el divino son uno solo. En verdad, este ángel no es divino, o por lo menos es tan divino como el yo poético niño: tiene los mismos problemas, pues la madre lo regañará por ensuciar la ropa mientras juega.

La presencia del árbol como escala hacia lo absoluto tiene las mismas implicaciones, y en el libro aparece bajo la forma de un árbol típico de la región Caribe, llamado Camajorú, cuya ubicación en el traspatio de la infancia como *axis mundi* aparece como orientador del deseo retorno. Además del poema que lleva ese título, como el motivo del ángel, el “Árbol Camajorú” (p.12) –árbol de la flora caribeña que aquí funge como *axis mundi*– articula semánticamente la temática de *En el traspatio del cielo* en torno a esa búsqueda de lo sagrado. Así el ángel y el árbol ratifican la orientación de la búsqueda de lo absoluto al tiempo anterior y milagroso de la infancia.

El poema que da título al libro, “En el traspatio del cielo” (p. 28), conjuga todos los elementos señalados hasta ahora. En él, de manera ejemplar, las alusiones al absoluto –fruto invisible, Deseo Resplandeciente de lo Alto, círculo– aparecen explícitamente relacionadas con la pureza debido a la asimilación del cielo con el agua lustral, elemento purificador por excelencia²², a la par que insiste en el árbol como escala comunicadora del abajo profano con el arriba sagrado, de tal forma que la infancia simbolizada en el traspatio donde transcurrió es la fuente de la pureza absoluta:

Sobre nuestras cabezas –flotante–
la casa del agua
Altos bosques acechantes de lluvia
Árboles con raíces en otra parte

²² El agua lustral hace parte de las técnicas de purificación arquetípicas, “tiene de entrada un valor moral (...) se convierte en la sustancia misma de la pureza y algunas gotas bastan para purificar un mundo”. Durand, op. cit., p. 162.

en cuyas frondas mora el fruto invisible
 que la gente al pasar mira y señala con el dedo
 y nombra diciendo Deseo Resplandeciente
 de lo Alto
 Allá sobre nuestras cabezas –flotante–
 el río que una mano oculta estremece y deshoja
 como un árbol
 y así en mitad de sus ramas queda suspendida
 la infatigable barca que lo surca
 el viejo roble que enflora y desangra
 en el traspatio del cielo
 cuyo extraño reflejo en el agua es un círculo.

...como en toda epifanía que se precie de serlo, la trascendencia sólo se presenta a través de símbolos. Pero es interesante notar que aunque se alude a la trascendencia con imágenes solares de elevación (“Deseo resplandeciente de lo Alto”), el texto nombra la materialidad de las sustancias con la recurrencia a lo acuático y femenino. Encontramos aquí, como en todo el libro, que las frutas, el bosque y sus frondas –flexibles, penumbrosas y apenas cálidas–, más frecuentemente nombrados y cualitativamente más estimados que la verticalidad del árbol; paralelamente encontramos también el reemplazo de la lucidez para la búsqueda de lo sagrado por el sueño y la evocación.

Por eso es importante la redondez frutal de lo deseado (su reflejo en el agua es un círculo), pues remite a la unidad prenatal en el vientre materno y, por extensión, al tiempo sin conciencia de la multiplicidad del mundo y de la heterogeneidad del sujeto con el mundo y consigo mismo, propio de la infancia. El yo poético se entregará no a las aspiraciones solares de la imaginación, como lo hacía en *El oscuro sello de Dios*, sino que buscará la unidad en las imágenes nocturnas, protectoras, de la memoria y la infancia posibilitadas por la visión analógica del mundo. Este no es ya un opacidad impenetrable y hostil donde se padece el exilio como acontecía en *El oscuro sello de Dios*; por el contrario, la existencia toda está animada, las cosas todas se reflejan y contienen las unas en otras y el yo poético se siente en casa, plácido como un pájaro en el cielo, integrado a la armonía del todo:

Estos eran los seres que habitaban el cielo
 cerca de las nubes, más allá del inmenso
 celaje de los árboles
 nube-paloma con las alas abiertas
 nube-pezu que rema cielo abajo
 nube-pezu escamado por una mano invisible

nube-caballo de seis pares de patas
 nube-mujer muy grande que desorienta sus cabellos
 nube-mujer sin rostro asomada a una ventana
 nube-muchacho de veinte años cazando nubes
 nube-extraño y fugitivo temor de ángeles
 Estos y otros seres yo vi fluyendo bajo la tarde
 Fluyendo boca arriba bajo la tarde
 junto al árbol silencioso de los frutos rojos
 que de día era un árbol y de noche la casa
 de los pájaros (p.27)

Sin duda, este es un poema totalizador, especialmente porque en él la nube refleja y contiene en sí a todos los seres de la naturaleza. Obsérvese que la serie de lo reflejado presenta a seres de los diversos reinos de la naturaleza, los aéreos (paloma), acuáticos (pez), terrestres (caballo), humano femenino y masculino (mujer y muchacho). El reino vegetal por su parte, aunque enunciado fuera de la serie, está presente en la forma del celaje y del “árbol de los frutos rojos”; su papel no es para nada marginal porque simboliza la ausencia de separación entre el hablante que mira sin perturbaciones bajo el árbol y lo que su mirada abarca, que es todo. Por su mediación, el tiempo se materializa en sustancia (tiene la consistencia de las nubes), y se hace cobijo como las ramas del árbol para arrullar en su seno al ser; de ese modo el yo poético imprime al tiempo mismo de la infancia la cualidad amniótica del vientre materno²³.

La piedra de toque del poema está en el último verso de la serie, pues este señala la unidad última del mundo y su fundamento divino, porque si la nube contiene y refleja todos los reinos de la naturaleza al mismo tiempo que el temor de ángeles, es porque lo sagrado está en todo, unificando lo diverso.

A su vez el poema como tal, en su disposición y materialidad verbal, es reflejo de percepción del mundo como un todo armónico: la repetición de la estructura sintáctica de la serie que repite también la palabra nube al inicio de los versos, así como la reiteración de las palabras pez, mujer y árbol produce un efecto pausado, rítmico, de armonía. Ese efecto rítmico que se corresponde con la

²³ La definición del diccionario de la *Real Academia de la Lengua* en su última edición... “Celaje”: aspecto que presenta el cielo cuando hay nubes tenues y de varios matices de colores”, nos permite comprender que esa substancialización del tiempo se da imaginariamente por la combinación de color y materia sutil delicuescente tan valorada por el régimen nocturno como posibilidad de fusión de todas las cosas porque “Las ensoñaciones del descenso nocturno traen naturalmente a la mente la imaginería coloreada de los tintes. El tinte, como ha observado Bachelard a propósito de la alquimia, es una cualidad íntima, sustancial [...] El sueño ante la paleta o ante el tintero es un sueño de sustancia”. Durand, Op. Cit., pp. 210-211. Es así como en la lógica eufemizante del tiempo del régimen nocturno “el color, como la noche, nos remite, pues, siempre, a una especie de feminidad sustancial”. *Ibid.* p. 212.

de ser en una comunidad armónica, representada ésta por los hermanos que aparecen explícitamente en otros poemas. También se observa la concepción del mundo como conjunto de correspondencias pues el árbol de matarratón contiene en sí a los caballos y responde como estos, con relinchos, al tacto en los versos dos y tres. Además, el árbol está habitado por una potencia creadora de realidad accesible y que responde inmediatamente a los deseos del ser humano, el ángel que concede el caballo en las dos últimas líneas.

Así mismo notamos que no hay en “Matarratón” distancia entre el ser y las cosas, pues lo real se corresponde punto por punto con lo soñado, ya que el poema permite deducir que se obtenía el caballo con todos los rasgos pedidos, incluso con alas. Por último, nótese cómo ese tiempo primordial, que se concibe como inmóvil, está reflejado en la estructura verbal del texto: el asunto del poema está enunciado en presente, lo cual confiere a lo expresado en él la inmovilidad de un tiempo estático, no sometido a la brusca y fatal heterogeneidad de los instantes del tiempo lineal. A través de los verbos principales, “llamamos”, “tocarlo”, “ponemos”, se da la sensación de que no hay discurrir. La variación del tiempo verbal en la última línea, a la vez que reproduce el efecto de la inmediatez del deseo por la transparencia entre las palabras y el mundo, apunta apenas tangencialmente a la naturaleza pasada, perdida, de ese tiempo primordial.

Manteniéndose en el campo de la analogía, el yo poético hace corresponder la existencia y su deseo de lo sagrado con el juego infantil de la peregrina, también llamada rayuela. Así como en el juego de la peregrina el objetivo es alcanzar el último nivel, llamado cielo y con forma de círculo pues los demás son rectángulos, el yo poético concibe que los versos y los poemas que elabora son al mismo tiempo los guijarros y los pasos previos para alcanzar el sentimiento de unidad con el mundo, el sentimiento de lo sagrado. Es ésta la base de su poética y en el *En el traspasio del cielo* lo expresa el hablante en el epígrafe tomado del poeta Raúl Gómez Jattin: “sigo tirándole piedrecillas al cielo/buscando un lugar donde posar sin mucha/fatiga el pie.” Precisamente “Peregrina” es el nombre del siguiente poema:

El ángel asciende al tercer cielo
 a jugar con el gemelo de agua
 Pez delicado, ángel sumergido
 como si en un extraño vuelo
 aquél hubiera girado sobre sí mismo
 Gozosa criatura que se complace
 invirtiendo sus gestos

y tan frágil que el aliento de la brisa
 puede deshacerla
 En el juego preferido
 (salta el ángel con el pie derecho
 mientras el gemelo –sonreído- lo hace
 con el izquierdo)
 empujan un guijarro imaginario
 hasta hacerlo caer sobre la tierra
 Cierta vez imaginaron que la mano de un niño
 lo lanzaba de vuelta y pudieron recogerlo
 Así quedó trazada la ruta de los peregrinos
 del cielo (p.32)

Vemos que aquí el yo poético concibe que al cielo oculto de la armonía arcaica no se accede en una idea de Dios como pensaba en *El oscuro sello de Dios*, sino en la propia memoria. Por ello en el poema ascender al tercer cielo es hacer emerger del inconsciente al niño que fue (y el tres es superación de lo dual). Al cielo de la infancia se puede volver entonces, “girando sobre sí mismo” bajo la máscara onírica de su doble infantil –gozoso “ángel de agua” que emerge–, a través de la magia de la memoria activada por el ensueño poético.

El otro epígrafe del libro, tomado de Eliseo Diego: “...la belleza será solo el fragmento/ de algo roto que tuvo en cada sitio su/ áureo centro y hoy es fuga y nostalgia/ y extrañeza”, confirma que ese cielo tuvo su metáfora en la infancia y que, sin embargo, se derrumba por la irrupción de ironía, de la discontinuidad entre la conciencia y el mundo cuya consecuencia es la muerte por la sujeción del yo poético a la acción devastadora del tiempo lineal.

Resulta interesante que esa pérdida de la unidad primera se tematice, también, por medio de la metáfora del juego. En “Ajedrez” (p.38), por ejemplo, el hablante inicia indagando por su extrañeza ante la condición perdida: “el caballo, sus ijares de madera y viento / ¿aún levanta su delgado vuelo?”, para luego constatar, desencantado (no en vano este poema está dedicado a Giovanni Quesseps),²⁴ la pérdida de su confianza en la ensoñación poética, solo encuentra despojos, “los guerreros del sueño / sus verdes armaduras caídas / como fantasmas en el vasto patio”; y termina dramáticamente preguntando: “¿dónde, madre, las torres desaladas de tu reino?”.

²⁴ El desencanto ante la posible ineficacia de la palabra poética es uno de los rasgos definidores de la escritura de Quesseps, uno de los mejores poetas colombianos. Cfr. Luz Mery Giraldo. “El encantado y su amarga desdicha”, *Gaceta. Colcultura*, vol. V, No. 37/38. Bogotá. 1982. pp.14-16.

Es decir, se da una imposición total de la ironía. De ahí que estilísticamente en *La estación de la sed* se presente también un cambio desde la tendencia rítmica, metafóricamente fusiva, nocturna y reposada en el tono y las imágenes de *En el traspatio del cielo*, al lenguaje impersonal, áspero e irónico que caracteriza a la conciencia crítica. “La poesía es la palabra del tiempo sin fechas –ha dicho Paz–. Palabra del principio: palabra de fundación. Pero también palabra de desintegración: ruptura de la analogía por la ironía, por la conciencia de la historia que es conciencia de muerte”.²⁸

Lo dicho permite entonces comprender a cabalidad el primer y en un principio bastante enigmático primer poema del libro titulado “Crónica”. El extrañamiento que produce en el lector de Bustos Aguirre ese poema viene dado por el cambio de tono con respecto al observado en *En el traspatio del cielo*, y por hallarse instalado sin preámbulos en el derrumbe de la visión analógica:

A los pocos días de nacido apareció el demonio
 Se posó sobre el cabezal siguiendo con su pico
 el movimiento de mis ojos
 Una vez más
 madre lo espanta con un grito en medio
 del recuerdo
 y agrega sonreída:
 “ahora estaría ciego, hijo mío”
 “sí, madre –digo
 mirando fijamente el vacío horizonte (p. 9).

Este poema condensa sin duda la experiencia poética más extrema del hablante lírico y da las claves sobre la manera en que se desarrolla la misma en este último libro. Para tal efecto consideramos que el tema de “Crónica” se podría intentar parafrasear de la siguiente manera: “desde que nací, desde que me separé de mi madre, estoy, inevitablemente, condenado a la orfandad existencial. Y a pesar de sus esfuerzos por abrigarme, y de los míos por retornar a su refugio a través de la ensoñación y la poesía como en *En el traspatio del cielo*, debo enfrentar mi soledad, mi no saber por qué o para qué nací si tengo que morir”.

En resumen, sostenemos que *La estación de la sed* se encuentra estructurado a la manera de un relato que va desde la agonía del símbolo de lo absoluto, Dios, hacia una especie de depuración de los consuelos que se ofrecía a sí mismo el yo poético con la visión analógica. Ese relato sale ahora de lo meramente subjetivo para extenderse a una suerte de exorcismo de cualquier

²⁸ *Los hijos del limo*. Op. Cit., p.87.

elemento que el ser humano haya colocado como consuelo, es decir incluye las religiones bajo la crítica a la idea de Dios, como a las esperanzas de un futuro siempre mejor garantizado por el racionalismo y la ciencia imperantes desde la ilustración.

Se trata de un exorcismo paradójal que en una primera instancia daría cuenta de la disolución de Dios; pero en su movimiento incluirá ahora sus utopías sustitutas, es decir las utopías del racionalismo moderno para internarse en las zonas del sinsentido. Y decimos paradójal porque tanto el exorcismo de Dios como el de la racionalidad, continúa respondiendo a la búsqueda de lo sagrado que, como se anunció al principio, consideramos es el núcleo tensionante de la poesía de Bustos Aguirre.

En el poema “Escena de Marbella”, Dios es literalmente una quimera ahogada:

Junto a las piedras está Dios boca arriba
 Los pescadores en fila tiraron largamente la red
 Y ahora yace allí con sus ojos blancos mirando al cielo
 Parece un bañista definitivamente distraído
 Parece un pez gordo de cola muy grande
 Pero es solo Dios
 hinchado y con escamas impuras
 ¿Cuánto tiempo habrá rodado sobre las aguas?
 Los curiosos observan la pesca monstruosa
 Algunos separan una porción y la llevan
 para sus casas
 Otros se preguntan si será conveniente
 Comer de un alimento que ha estado tanto tiempo
 expuesta a la intemperie (p.37)

El dios judeocristiano que al principio de los tiempos se mecía sobre las aguas es cuestionado como causa y, con ello, la confianza en la existencia de un fundamento último que llene de sentido la vida del hombre. Este Dios historizado no representa una garantía de sentido último para la existencia humana. Se marca así distancia con respecto a las religiones, pues “los escépticos”, como lo es ahora el hablante lírico, se preguntan si no corren el riesgo de intoxicar su lucidez con un alimento que no brinda ya ningún sustento. Comparemos este texto con un fragmento del poema “Metáfora” (p. 47) de *El oscuro sello de Dios*, allí “la joroba en el alma” y el arenal adentro” expresaban el deseo de acceder a lo absoluto del yo poético, a la vez que el

tono reflexivo, sentencioso, señalaba la seriedad, la sacralidad de esa aspiración, pues su objetivo es más que puro lenguaje²⁹, más que una metáfora:

Llevamos el arenal adentro, la joroba
 en el alma
 También están el oasis casual, el lejano
 espejismo
 Todo eso que en verdad no es sólo una metáfora (p. 47)

En contraste, nótese el desplazamiento del tono reflexivo, sentencioso (acorde con la actitud todavía optimista con respecto a la aspiración a un absoluto del yo poético) en el poema arriba citado, hacia el tono de hastío, de invectiva combinado con una corrosiva actitud sarcástica que degrada, en *La estación de la sed*, esa aspiración a lo trascendente a un querer atrapar algo menos que un espejismo: un cadáver, o un insecto asqueroso. El contraste de tono y la actitud a él aparejada es obviamente más fuerte con el musical, plástico y sosegado de *En el traspatio del cielo*.

La puesta en marcha del mecanismo de la degradación se observa también en “De la dificultad para atrapar una mosca”, pero por medio de la inversión desacralizadora de lo alto y lo bajo al ser Dios, símbolo occidental de la pureza, asimilado a una mosca. En ese poema el ojo de la mosca “es el más parecido al ojo de Dios”. Y si en el primer poemario, *El oscuro sello de Dios*, la divinidad era buscada en lo alto, en el cielo por su condición de absoluto, ahora es visto como un insecto infeccioso volando, ciego, entre la basura. La conciencia irónica es aquí tan dominante, que se asumen las consecuencias de lo paradójico en los dos últimos versos. Puesto que la ausencia de un sentido para la existencia implica la anulación de lo humano mismo:

Parece ser que el gran ojo de la mosca
 no distingue entre los colores
 Probablemente tampoco distinga entre tú
 que intentas atraparla
 y los restos descompuestos en que se posa (p. 41)

Arrojado al mar de la incertidumbre por “los hombres furiosos” de su escepticismo, en “Monólogo de Jonás” la paradoja persiste cuando el hablante dice de sí mismo “acaso sea yo el corazón de la ballena / ... he transcurrido mucho tiempo sin otro sol / que mi propio fuego / si comiera de la carne de este animal durante el resto / de mis días / no alcanzaría la salida”.

²⁹ Cfr. supra, p.28.

En estos dos poemas se abren las compuertas del absurdo, dando paso a lo informe; al sentimiento de ausencia de sentido lo acompaña el del horror. “Cuando el absurdo se hace presente, cuando lo oculto se manifiesta abriendo grietas a los cimientos del orden, de lo establecido, se produce la experiencia de lo siniestro, de lo ominoso insoportable.”³⁰ Pero esto último será analizado con detalle más adelante.

La ironía y el optimismo de la razón

Pero la revisión crítica de los fundamentos del existir es extendida por el hablante lírico de *La estación de la sed* a las certezas y homogeneidades de la razón moderna cuyo lenguaje universal, la ciencia, infructuosamente ha intentado dar un sentido secular a la vida humana³¹. Tal cuestionamiento se aprecia nítidamente en el poema “Acción de Gracias”.

La tortuosa escalera del poema parece remitir a ese largo y enrevesado recorrido efectuado por la razón desde la consolidación de la modernidad hasta su crisis a finales del siglo XX. Recorrido tortuoso, pues como lo expresara Víctor Bravo “la asunción y la certeza del progreso han legitimado, por un lado el avance tecnológico y, por otro, la universalización de los valores occidentales en el globo. [Pero] las guerras mundiales del siglo XX, el poder destructor de la energía nuclear y la conciencia ecológica de las últimas décadas, han puesto en evidencia el rostro terrible de la *Mitología del progreso*”³². La confianza en que la existencia podía ser gobernada en todos los órdenes por la voluntad del Hombre, “llega a su agotamiento en las últimas décadas del siglo XX”³³.

¿No es a ese agotamiento al que se alude en el símbolo del cascarón de maidera a punto de derrumbarse tanto como con la monstruosa pesca de “Escena de Marbella” simbolizaba la muerte de la idea de Dios? Y el ser no tiene ya sustento en esos pilares. He aquí el poema³⁴:

Acción de gracias

En el centro reposan las ofrendas
Plátanos, grandes ahuyamas, frutas de estación

³⁰ Víctor Bravo Bravo, Víctor. *Figuraciones del poder y la ironía*. Caracas. Monte Ávila Latinoamericana - CDCHT Universidad de los Andes. 1997. p.103.

³¹ *Ibid*, p. 89.

³² *Ibid*, p.61

³³ *Ibid*, p.62.

³⁴ Nótese la degradación de la figura del ángel, tan cara al yo poético en textos anteriores como símbolo de la búsqueda de lo absoluto como pureza. Esto refuerza nuestra lectura en cuanto se presenta una homologación de Razón y Absoluto en tanto objetos sobre los que recae la crítica de la conciencia irónica.

Se trata de una construcción del siglo XVIII
 de la cual se enorgullece la isla
 Algo de los viejos himnarios flota en la única
 enorme nave
 Una empinada escalera asciende tortuosamente
 a otro nivel
 Un revoloteo incierto sobre tu cabeza. Un murciélago
 o tal vez un ángel
 Numerosos, toscos arbotantes sostiene el cascarón de madera
 todo piel y huesos y recóndita respiración
 como si un gran huevo hubiera sido vaciado
 de todo su alimento. (p. 42)

Pero, ¿quién y por qué sigue llevando ofrendas?, ¿a quién o a qué? De hecho a ninguno de esos dioses. Lo único claro es que persiste en el yo poético el sentimiento religioso y, un detalle fundamental que irradia luz sobre el contenido profundo de *La estación de la sed*, se puede afirmar a esta altura del análisis que no se trata ya de que no persista una búsqueda de bases para la existencia humana sino que es el horizonte humano, la casa que se ha construido para sí el hombre moderno, la que está vacía. Vacío de la casa, no del habitante. Pero, como se ha dicho, se trata de un suerte de exorcismo de la casa del yo poético que se resiste a ser mero lenguaje, a través del despliegue de la conciencia irónica.

El cuestionamiento a la razón científicista se observa también, en menor grado, en cierto giro paródico que el texto hace del lenguaje objetivo, especializado y tendiente a la descripción precisa de cosas y procesos propios de la ciencia. De tal modo que parodia y paradoja se conjugan para dar paso al absurdo. Así se aprecia en “El Ojo” (p.30), “Botánica” (p.27) y más claramente en “Consejo” donde, con la exactitud de un manual de instrucciones, se invita a hacer un experimento “científico”, cuyo resultado es... el vacío existencial y la desesperanza.

De la metamorfosis y lo siniestro

La definitiva constatación de la muerte de Dios y el derrumbe de los optimismos de la razón ilustrada conducen al yo poético a una experiencia del absurdo. Y de acuerdo con Bravo, una de las consecuencias de esa experiencia es “esa forma psíquica de la discontinuidad que es el horror”³⁵. Nos encontramos, por la asunción del absurdo, ante una experiencia de lo siniestro. El hablante está mirando directamente a los ojos de la medusa. Desde esa abismal

³⁵ Bravo, Op. Cit., p. 97.

fascinación se desovilla la quemante escritura de este libro, de ahí proviene también la mezcla de fascinación y repulsión que se experimenta durante su lectura. La fatal fuerza de gravedad del agujero negro que es lo siniestro es lo que apenas logra velar esa retórica de lo monstruoso que, dijimos, tiene su clima y su guarida propios en *La estación de la sed*. Lo siniestro apenas si velado tanto en la deformación grotesca como en metamorfosis sin fin que conlleva a la visión del vacío en el centro del lenguaje.

El terrible temor, a la vez que el deseo, de descorrer el velo de la muerte que motiva esta escritura halla concreción simbólica en la recurrencia de las imágenes de la animalidad, y más precisamente de animales asociados imaginariamente a lo tenebroso e informe pululante –murciélagos, moscas, hormigas, parásitos–. Todos signo, como lo señalara Durand³⁶, del terror y el resquebrajamiento de la psiquis ante la amenaza insoslayable de su disolución en la muerte. Y esa amenaza de lo teriomorfo adquiere un carácter tétrico al concentrarse en la miniatura casi invisible. Esa diminuta animalidad pululando en la oscuridad, en lo recóndito, que revela las morbosas inclinaciones de la psiquis se condensa en “Chassmodio”:

Su tamaño no es mayor que tu puño cerrado
 Su estomago como una red muy fina
 puede atrapar una presa nueve veces
 más grande
 Habría que imaginar su digestión lenta
 diminuta, inapelable
 en las silenciosas profundidades del océano (p. 18)

Dentro de este mismo orden de ideas podemos dar cuenta de las recurrentes operaciones metamórficas registrables en el texto: Dios transformado en mosca en “De la dificultad para atrapar una mosca”, en hormiga en “Vuelo” y en monstruo en “Escena de Marbella”; el ángel de la pureza metamorfoseado en murciélago en “Acción de Gracias”, o en animal de pelos y pezuñas en “Ángel”. Según Víctor Bravo, esta proliferación de transformaciones es posible en la literatura de fines del siglo XX porque se ha asumido el sinsentido, la oscura presencia del absurdo. La metamorfosis, asegura, se despliega porque se habla no desde un centro, sino desde el vacío.³⁷

Constatamos entonces el tránsito del yo lírico desde la actitud de duda en *El oscuro sello de Dios*, pasando por la entrega a las ensoñaciones nocturnas de

³⁶ Durand, Op. Cit.

³⁷ Víctor Bravo, Op. Cit., p.121

En el traspatio del cielo, hacia el escepticismo y la suspensión en el vacío por medio de la ironía en La estación de la sed.

Desde esa visión *La estación de la sed* interroga, pone a prueba, confronta los diferentes dispositivos ensayados por el hombre moderno —la ciencia, las esclerotizadas creencias religiosas y la poesía misma— para proporcionarse una realidad o un sentido para la existencia o, si se quiere, un sentido de realidad. Desde la visión irónica, el yo poético se da a la tarea de “remover las letrinas”³⁸ del fin de siglo. El poema “Ciempiés” (p.15), condensa aún mejor lo indicado:

El ciempiés en el piso del retrete
tratando de escalar la pared
O braceando
en la pequeña vorágine de la taza
Las lisas, inexpugnables paredes
Las cien patas de tu alma

Como se ve, la inversión del arriba y el abajo con la inflexión de lo grotesco, pues aparte de la absoluta opacidad del mundo (“las lisas, inexpugnables paredes”) el alma ya no tiene nada de divino, es un desesperado insecto. Todo esto nos revela una mirada escéptica. Como en “Ángel” (p.43) y en “Escena de Marbella”³⁹ (p.37) la extrema ironía disuelve cualquier orientación axiomática.

Ante el derrumbe de la confianza en la Razón y en la, literalmente, figura de Dios, se genera un suspenso nacido de la desorientación del ser en “el vacío horizonte”. De esa manera, como en el caracol donde el animal es la concha, y el habitante la casa, el hombre no puede moverse sin una, aunque sea, delgada piel de sentido, sin un mínimo de ser y sentirse *Real*. La desgarradura, la ausencia de límite que produce la conciencia crítica llevada al extremo desemboca en el horror, ya que la conciencia de la existencia misma se anula. Es el peligro de deshumanización del mundo en una modernidad demasiado racionalista que deshumaniza al hombre en la des-simbolización misma del mundo⁴⁰ Y el hablante lírico de *La estación de la sed* percibe ese peligro. Percibe lo que su deseo intentaba encarar, lo siniestro en su rostro descarnado,

³⁸ “Medallas”, p. 26

³⁹ Recuérdese cómo en ese poema Dios, ahogado, está bocarriba “con sus ojos blancos mirando al cielo”.

⁴⁰ En la modernidad ilustrada “al borrar el anhelo y la memoria de escisión se genera una radical esquizofrenia, una violenta lucha entre lo puramente racional y lo puramente irracional, sin referencia mutua y sin conciencia de su origen común en la partición originaria. Así la agonía constitutiva degenera en agresión y se expresa en formas patológicas de exaltación racional o irracional”. Patxi Lanceros, Op. Cit., p. 137.

carente de espesor simbólico, vital⁴¹. Es esa otra muerte el indeseado huésped que está a punto de asaltarlo en “Morada”:

Nunca como en el caracol la concha
 es el animal
 la casa el habitante
 Fuera lo otro sólo un indeseado huésped. (p. 28)

¿Pero de donde proviene esta conciencia de lo siniestro en *La estación de la sed*? La limitación del discurso como linealidad ha obligado a ver la poética de nuestro autor como si evolucionara en línea recta. Sin embargo, ya se ha mostrado que desde las ensoñaciones mismas de la infancia se alternaban los dos aspectos, la belleza y lo siniestro. Sólo que si en *En el traspatio del cielo* se encontraba casi totalmente velado, en *La estación de la sed* lo siniestro planea de manera más visible y sonora en el vuelo de una figura mas evidente, la mosca.

Por tales razones no es gratuito que *La estación de la Sed* comience con el ya citado poema “Crónica” (p.9), donde la imagen nocturna y protectora de la madre lucha en vano por rescatar de la acción devoradora del tiempo al recién nacido. Ese recién nacido se sabe intuitivamente, conciencia irónica, para la muerte.

Hemos tenido finalmente razón al concebir el movimiento de la voz poética, con su ascensión de lo absurdo y su mirada frontal a lo siniestro, como un ritual exorcizante⁴².

Exorcismo de la razón ilustrada, exorcismo de la idea judeocristiana de Dios, los ojos fijos en la mosca, la poesía de Bustos Aguirre llega a habitar en su exposición del ser a la intemperie la contradicción. El ser y el no ser confluyen y son y no son al mismo tiempo en esta poesía, configurando, por abarcar la totalidad, su estatuto trágico, porque habita la desgarradura, porque remite a la escisión originaria que persiste como lo Otro irreductible sin lo cual no es posible la vida. Palabra donde nos encontramos por y a pesar de la soledad de la que brota, porque es la misma soledad desde la que se constituye y reconoce cada ser humano:

⁴¹ Véase: Jean Baudrillard, *El intercambio simbólico y la muerte*. Caracas. Monte Ávila. 1988.

⁴² “El arte siempre es ritual -confirma Trías-: promueve un descenso al infierno, un viaje a lo imaginario y al horror, pero ese viaje reconduce de nuevo a lo cotidiano, de manera que el sujeto queda, a través del recorrido, transformado. No desde luego fortalecido, pero sí probado.” Op. cit., p.77.
 Esa vuelta a lo cotidiano permeado de lo imaginario está bellamente expuesta en “Orishas” (p.50).

La herida trágica –constitutiva y originaria– se *divierte* en contradicción y conflicto. Y así la escisión se insinúa como único vínculo; lo cual quiere decir que la realidad (la herida) es simbólica (vinculante) y la palabra que de ella surge y a ella tiende es así mismo símbolo que acoge la escisión como tal (sin abarcarla ni redimirla nunca por completo).⁴³

Al afrontar eso que *hay* el hombre asume su realidad, y es un ser extranjero en tránsito, caminando como equilibrista que “tolera terror y esperanza en cuanto hay de paradójico”⁴⁴ en su presencia que es en sí misma pregunta abierta, sed en el desierto, como lo sintetiza el poema final “Quiromántico”, un fragmento del cual dice:

Hay demasiadas grietas en esa línea de la vida
Y la del corazón
Es [sic] una tensa cuerda abierta
sobre un abismo

Alguien ha usado tus pasos y como un animal
que muda de piel
ha dejado sus despojos
ha trazado este mapa a cuyo borde estás
negándote, adivinándote
casi invisible en algún punto del paisaje... (p. 59)

En conclusión, la experiencia poética de Bustos Aguirre se nos presenta como un viaje órfico, al constituirse como pregunta por el ser, y como río que remonta la palabra hasta el hombre que la emite para hallar en su silencio el silencio que sostiene todas las cosas y hasta con-fundirlas, con-fundiéndonos, en eso que la conciencia racional apenas alude con la palabra Misterio.

Bibliografía

Obra poética de Rómulo Bustos Aguirre

El oscuro sello de Dios (1985). Cartagena de Indias: Fundación Cultural Héctor Rojas Herazo.

En el traspasío del cielo (1993). Bogotá: Premio nacional de poesía Colcultura.

La estación de la sed (1988). Bogotá: Magisterio.

⁴³ Patxi Lanceros, op. cit. p.207.

⁴⁴ *Ibid.*

Lunación del amor (1990). Cartagena de Indias: Fundación Cultural Héctor Rojas Herazo.

Palabra que golpea un color imaginario. Antología (1996), Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía-Universidad de Cartagena.

Bibliografía de apoyo

Bolaño, Adalberto (2000). "Palabras sobre un color algo imaginario", *Viacuarenta*, Barranquilla. N° 6, segundo semestre.

Bravo, Víctor (1997). *Figuraciones del poder y la ironía*, Caracas: Monte Ávila-CDCHT Universidad de los Andes.

Durand, Gilbert (s.f.). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid: Taurus.

Echeverría, Rogelio (1998). *Quién es Quién en la poesía colombiana*, Bogotá: Min-cultura y El Áncora.

Elíade, Mircea (1992). *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona: Labor.

Lanceros, Patxi (1997). *La herida trágica. El pensamiento simbólico tras Hölderlin, Nietzsche, Goya y Rilke*, Barcelona: Antrhopos.

Osés Ortiz, Andrés (1999). *Cuestiones fronterizas. Una filosofía simbólica*, Barcelona: Anthropos.

Paz, Octavio (1987). *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona: Seix Barral.

Paz, Octavio (2001). *El Laberinto de la soledad*, Madrid: Cátedra.

Romero, Armando (1985). *Las palabras están en situación*, Bogotá: Procultura.

Rudolph, Otto (1965). *Lo santo: lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, Madrid: Ediciones Revista de Occidente.

Trías, Eugenio (1988). *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona: Ariel.

Valdelamar S., Lázaro (1997). El cronotopo del patio en textos de cuatro autores del Caribe colombiano. Cartagena de Indias [Tesis de grado], Universidad de Cartagena, Facultad de Ciencias Humanas, Dpto de Lingüística y Literatura.

Villegas, Juan (1984). En: *Teoría de historia literaria y poesía lírica*, Masciensa.