

Lectura crítica de la poesía de

Rómulo Bustos
Aguirre desde <Lo
sublime destruido>

Critical reading of the poetry of

Rómulo Bustos
Aguirre from <The
sublime destroyed>

Nelson Romero Guzmán*
Universidad del Tolima

DOI: <http://dx.doi.org/10.15648/cl.27.2018.5>

* El poeta, ensayista y profesor de Literatura Nelson Romero Guzmán nació en Ataco (Tolima, Colombia). Es profesor de la Universidad del Tolima, donde integra el Grupo de Investigación en Literatura del Tolima. Entre sus libros publicados se destacan poemarios que han obtenido premios a nivel nacional e internacional: *Rumbos* (Premio Nacional Fernando Mejía Mejía, 1992), *Surgidos de la luz* (Premio Nacional de la Universidad de Antioquia, 1999), *Obras de Mampostería* (Premio Nacional de Poesía Ciudad de Bogotá, organizado por El Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 2007), *Bajo el brillo de la luna* (Premio Casa de las Américas, Cuba, 2015), y *Música lenta* (publicado en 2014 y Premio Nacional de Poesía del Ministerio de Cultura, 2015). Otros de sus poemarios son: *Grafitas del insecto* (2005), *La quinta de sordo* (2006) y *Apuntes para un cuaderno secreto* (2011). En su producción ensayística están *El porvenir incompleto, tres novelas históricas colombianas* (2012), y *El espacio imaginario en la poesía de Carlos Obregón* (2012).



Recibido: agosto 15 de 2017 * Aprobado: noviembre 20 de 2017

¿Cómo citar este artículo?

Trujillo Paredes, J. (2018). Lectura crítica de la poesía de Rómulo Bustos Aguirre desde <Lo sublime destruido>. *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, (27), (67-92). Doi: <http://dx.doi.org/10.15648/cl.27.2018.5>

Resumen

El presente artículo aborda la obra poética de Rómulo Bustos Aguirre. Corresponde a una investigación ensayística de carácter crítico, que se adelanta en la línea de la poesía colombiana del siglo XX. En principio aglutina a cinco autores, a través de los cuales se muestran las tendencias fundamentales de nuestra lírica en la modernidad. Los instrumentos de análisis crítico de este trabajo son de tipo cualitativo y bibliográfico; la perspectiva de análisis crítico es la hermenéutica simbólica. El objetivo sobre el que recae esta mirada a la poesía de Bustos Aguirre es demostrar los diferentes ciclos por los que ha ido evolucionando su obra: la exaltación de lo sagrado de tono ceremonioso en sus dos primeros libros, y la posterior instauración de una ruptura temática y formal en las siguientes obras. El resultado de este recorrido desemboca en la categoría estética de “lo sublime destruido” de J.P. Ritcher, que vincula la obra de Bustos Aguirre con el humor y el juego en la construcción de un imaginario propio anclado en el mundo Caribe colombiano, con tentáculos en el mito religioso pagano y cristiano.

Palabras clave:

Poesía colombiana, “lo sublime destruido”, lo sagrado, ironía, juego, humor.

Abstract

The present article about the poetic work of Rómulo Bustos Aguirre, corresponds to an essayistic investigation of critical character, which advances in the line of the Colombian poetry of century XX. At the beginning it brings together five authors, through whom the fundamental tendencies of our lyricism in modernity are found. The instruments of critical analysis of this work are qualitative and bibliographic; the perspective of critical analysis is symbolic hermeneutics. The objective on which persists this look to the poetry of Bustos Aguirre, is to demonstrate the different cycles by what has evolved his work, from an instance that exalts the sacred of ceremonious tone in his first books, until instituting a break of their own forms of expression. The result of this tour focus on the aesthetic category of “the sublime destroyed” by JP Ritcher, which links the work of Bustos Aguirre with humor and play in the construction of an imaginary one anchored in the Colombian Caribbean world, with tentacles in the pagan and Christian religious myth.

Key words:

Colombian poetry, “The sublime destroyed”, irony, play, humor.

Introducción

Un tomo de 401 páginas, publicado en el año 2016 por el Fondo de Cultura Económica, con el título de *La pupila incesante Obra Poética 1988 – 2013*, reúne hasta ese año la obra íntegra del poeta Rómulo Bustos Aguirre (1954), nacido en la población de Santa Catalina de Alejandría en el departamento de Bolívar, y residente en la ciudad de Cartagena. Los títulos son, en orden de edición: *El oscuro sello de Dios* (1988), *Lunación del amor* (1990), *En el traspatio del cielo* (1993), *La estación de la sed* (1998), *Sacrificiales* (2004), *Muerte y levitación de la ballena* (2010) y *La pupila incesante* (2013). Sin duda, el conjunto de esta obra configura uno de los tramos más sugestivos y originales de la poesía colombiana de la generación de poetas nacidos en la década de los años 50.

Con relación a los orígenes e influencias en la configuración de su propio mundo poético, Rómulo Bustos Aguirre formuló lo que sigue en el artículo titulado “Rómulo Bustos en sus propias palabras”:

Creo que el universo mítico —sus simbologías, arquetipos y narrativas— es el subsuelo de la poesía, del hombre mismo, pues, ¿qué es el ser humano si no, en esencia, una máquina de producir mitos? El *homo sapiens* es más bien *homo miticus*. El hombre es improbable sin el mito. Ser exiliado, destechado, su primera necesidad es construirse un ámbito, una morada: he aquí la función del mito. Ahora, en nuestra condición marginal de occidentales es casi inevitable que el primer encuentro con los entramados míticos sea el imaginario griego (...) Hay en mis textos otra línea mítica tan determinante como la griega, me refiero al cristianismo. Pero cultura clásica y cristiandad son el nudo en que se funda la eurocéntrica cultura occidental. Creo que, en general, hay una deuda impagable con esas otras mitologías que esta cultura ha desplazado: la indígena o ancestral, por ejemplo. (Gaviria Echavarría, 2016, p. 158-159)

Esto conlleva de manera clara, a identificar una línea mítica presente en su poesía desde su primer libro y hasta el último, pero con variantes muy importantes en su evolución que se irán señalando más adelante. Si bien partimos de las reflexiones del autor de *La pupila incesante*, profundizaremos en el análisis de las variantes temáticas y formales de su línea mítica a partir de estos tres imaginarios: el pensamiento clásico griego, el cristianismo y el de origen propiamente local como lo es la cultura indígena o ancestral, con asiento en el Caribe colombiano. Estas

tres dimensiones, a manera de influencias recíprocas, conforman el sustentáculo poético de su mundo verbal y saltan a la vista al leer su obra completa.

La segunda mirada, ya construida por la crítica más reciente, se relaciona con el giro en la forma tonal de la expresión, es decir, el paso de lo ceremonioso a lo conversacional, así como cambios sustanciales en la forma del poema. Aquí coincido del todo con Darío Jaramillo Agudelo, quien a partir de la lectura del libro *Sacrificiales* (2004), apunta:

Hay un cambio en la forma de los poemas. No propiamente una ruptura, pero sí un giro. Veníamos de poemas cortos, de versos cortos, de tono ceremonial. Aquí, en *Sacrificiales*, con más frecuencia se introduce la conversación. Puede haber coloquio. Aparecen, repetidas como en la oralidad, expresiones como “ya se sabe”, como “mi hermana -siempre comprensiva, siempre benévola-”; puede aparecer la narración de un cuento infantil que comienza “érase una vez”; se intercalan oraciones explicativas –“diría Borges y corrobora Magritte”, “como decía Platón”-; aparecen poemas narrativos, inclusive en prosa, como “El arcángel”. (Jaramillo Agudelo, 2016, p. 31-32)

Por su parte, la apreciación de ese cambio formal en los poemas se corrobora si el lector se detiene tanto en la visualización del texto en la página, como en la percepción auditiva de la tonalidad del lenguaje. Sin embargo, el momento de este cambio señalado por Darío Jaramillo no es del todo exacto, ya que dicha transformación empieza a operar un poco antes de *Sacrificiales* (2004), o sea, en el segundo apartado de *Estación de la sed* (1998), subtítulo “De la dificultad para atrapar una mosca”. De aquí en adelante, esta libertad de forma se va intensificando hasta lograr su mayor plenitud en el último libro. En la medida que esa forma va ganando en libertad de tono narrativo y conversacional, el contenido del poema se va vaciando de cierta religiosidad pura y vocabulario hermético, para ir degradando los temas, envolviéndolos en cierta aura terrestre con la intromisión de la ironía y la intertextualidad, que poco a poco van dando paso a la burla. Es a partir de *La estación de la sed* (1998) cuando, justamente, el poeta adquiere una segunda acta de nacimiento bastante interesante, donde ya entra en diálogo con las estéticas de la modernidad literaria propiamente dichas: la línea irónica y grotesca del romanticismo, la “estética de lo feo” de Baudelaire y el carnaval de M. Bajtín.

Este es el Rómulo Bustos que me interesa más como lector, es decir, el que se ubica dentro de una tradición universal, latinoamericana y local. Sin embargo, con esta afirmación tampoco pretendo desestimar sus dos primeros libros, que constituyen puntos de partida necesarios para el tránsito definitivo a ese mundo de imágenes míticas degradadas en esquemas de contrastes que convocan al hombre y sus circunstancias, principalmente en lo que J. P. Richter menciona como “la destrucción de lo sublime”, con lo que pretendo realizar un recorrido crítico por su poesía.

En síntesis, la visión crítica de Darío Jaramillo Agudelo resulta de vital importancia por señalar los cambios de contenido y forma en la evolución de la obra de Rómulo Bustos. Mi aporte parte de dicha valoración panorámica, pero ahonda en los diferentes ciclos a través de sus libros, con especial relevancia en la manera como Bustos Aguirre en sus últimas obras se atreve a destruir lo sublime a partir de formas expresivas como la ironía, el humor y los juegos verbales, entre otros recursos que enriquecen el contenido de su creación poética.

1. Primer ciclo de creación: El poeta frente a los enigmas de la trascendencia

1.1. El culto a lo sagrado

En la historia de la poesía colombiana hay poetas del sumo respeto y poetas de la irreverencia, como en toda tradición universal y local donde la corriente del patetismo corre paralela al humorismo. El poeta del respeto rinde culto a lo sagrado con tono generalmente ceremonioso, haciendo permanecer estables los símbolos de una tradición; trátase de los mitos religiosos paganos o los del cristianismo, el poeta de la irreverencia desacraliza esos mismos valores a través de tonos más conversacionales y hasta coloquiales, fisurando las creencias, entrecruzando imaginarios que se repelen o dialogan entre sí, distorsionando la forma del poema y hasta disolviendo fronteras de género literario.

José Asunción Silva inauguró la posibilidad de dos expresiones en la poesía colombiana: la emoción lograda de la imagen cenestésica, los cambios en los matices sonoros de la lengua y el sentimiento a la vez amoroso y erótico bien expresado en su *Libro de versos*, así como el giro hacia la expresión más ordinaria de la cotidianidad en la exaltación del pesimismo a través de poemas narrativos, con cierta comicidad en el trazo espiritual de sus personajes biografiados, trasladados de la realidad a la literatura como prototipos de la sociedad bogotana de finales del siglo XIX, monótona y timorata de ambiente burgués en el libro *Gotas amargas*, donde el humor

a través de cierta burla socarrona, toma su propia forma. A propósito del legado de Silva, Monserrat Ordoñez se pregunta y se responde: “¿Qué encuentra hoy en Silva este lector de poesía? Nostalgias y sugerencias, ritmos, música, tiempo misterio, naturaleza, lo sobrenatural, las sombras, la vigilia, las imágenes virtuales” (2005, p. 216).

Buena parte de la poesía colombiana del siglo XX se hizo de esas esencias señaladas por Ordoñez, a veces demasiado contraídas en lo sobrenatural, a veces esmeradas por transmitir toda la belleza en las palabras: cierta fe ciega por mirar el lado oculto del misterio o revelar la imagen pura a través del simbolismo musical. El modernismo de Guillermo Valencia traerá más de lleno las recreaciones de los mitos griegos y las leyendas bíblicas. Así, la poesía colombiana del siglo XX encuentra en los pilares de Silva y Valencia dos esencialidades del lenguaje, a falta de una vanguardia en su momento. A esto se sumó más tarde el “piedracielismo” movimiento literario con fuerte arraigo en la grandilocuencia, pureza material y sonora del lenguaje y la tendencia a permanecer en cierta uniformidad temática. No obstante, con la generación de “Mito”, y posteriormente con el Nadaísmo, el lenguaje y los asuntos de la poesía se van haciendo menos ceremoniosos.

En consonancia con lo anterior, puede decirse que en sus dos primeros libros, Rómulo Bustos Aguirre es aún un poeta del respeto: esta ambición de religiosidad pura obedece acaso a la necesidad interior de ese momento, de comunicación con el mundo de la trascendencia, ya sea a través del mito griego en su manifestación de la divinidad o como el Dios del cristianismo más ferviente. Pero no sólo dichas posturas son las que en el inicio amparan su creación, sino también las concepciones filosóficas sustentadas por Platón y San Agustín: por el lado platónico, la configuración de una cosmogonía que concibe un mundo y un supramundo, el uno imperfecto y el otro perfecto; por el lado agustiniano, la idea del conocimiento como recuerdo, basado en teoría del mundo de las ideas arquetípicas en Platón, con lo que San Agustín ayuda elaborar el dogma cristiano en el periodo de la “patrística”.

Entonces tenemos que el primer libro de Bustos Aguirre, *El oscuro sello de Dios* (1988), bastante alusivo en su título, reconoce la innegable tradición mitológica de la cultura griega en la figura de Ícaro, que en el mismo libro muta hacia la manifestación angélica del cristianismo: en la imagen de este sello oscuro de la divinidad, la duda de Ícaro no es otra que la oscilación del hombre occidental entre la aceptación y/o rechazo de los valores religiosos paganos y cristianos. Este libro, y principalmente el que le sigue, *Lunación*

del amor (1990), reclama con más ahínco una trascendencia hacia una divinidad, por un lado u otro; *El oscuro sello de Dios* traza una poética en la cual la poesía es ante todo revelación de la otredad vista a través de un Dios o de los dioses. La poesía se convierte entonces, en la espera de esa promesa que nos llegará de un mundo superior, y en esta concepción de la poesía, el poeta es quien al escribir, enciende la lámpara del misterio y para ello, se las juega con el simbolismo sagrado de la lámpara de luz imposible, para al final aceptar que la poesía es un regalo de los dioses:

Poética

Encender el misterio

De una lámpara ciega

Cuya luz imposible

Acaso nos haya sido prometida.

He aquí el terrible regalo de los dioses. (2016, p. 12).¹

Además, el poeta expresa al hombre en un estado de orfandad absoluta, por el mismo hecho de reconocer que la trascendencia, Dios, o los dioses, son incognoscibles y ni siquiera el lenguaje los puede revelar: “Demasiado vasto es el misterio / para encerrarlo en la pupila” (p.60); “Miro el cielo y aguardo las señales del trueno y de los pájaros / este juego cuya gracia tal vez es no entenderlo” (p.66). El ángel –figura emblemática y definitiva en toda la poesía de Bustos Aguirre– tiene ya aquí su presencia, pero como un visitante o una simple aparición siempre en línea de descenso, que atiende al llamado más profundo de la espiritualidad humana. Aparecen los signos del cielo, los ángeles, el misterio, lo arcano, las lámparas, la pupila, la orilla, el ardor. En este libro ya se encuentran apenas esbozadas esas tres líneas míticas de la poesía de Bustos Aguirre: El mundo griego, cristiano y las creencias populares caribeñas, con la salvedad que aquí se enuncian con preponderancia de una religiosidad que se esmera más por la pureza del gozo interior.

En esa línea reverencial, *Lunación del amor* (1990) es un libro mucho más hermético y uniforme, con una simbología religiosa más reconcentrada. El amor que se enuncia es espiritual, sin la carnalidad humana del deseo, por tanto, sus símbolos son alegóricos. En el poema que a continuación transcribo, se exhibe el vocabulario de la tradición mística española, donde se retrata la condición de orfandad del penitente y la búsqueda del sendero hacia la altura:

¹ Aunque se mencionan los años de cada uno de los libros, todos estos poemarios están incluidos en una misma edición.

Del amor

Ardiendo

En el vuelo castigado de la flecha

Que ignora su blanco

Cáliz de la tierra sedienta, el que ama

¿Y quién puso la sed Adentro

El fuego?

¿Quién induce

la mano del arquero?

¿Quién labra la oquedad, el fondo?

Y qué extraña, temible presencia

Hará de llenarlo? (2016, p. 106)

1.2. El paso a la creación de una cosmogonía del caribe colombiano

En el traspatio del cielo (1993) fue merecedor del Premio Nacional de Poesía de Colcultura. Este libro inaugura un territorio imaginario propio en la obra de Rómulo Bustos Aguirre, y curiosamente empieza a marcar un tránsito entre su poesía anterior de tono ceremonioso y un tanto hermético, hacia una ruta más cercana a un lenguaje familiar. En éste además, se reconoce en su elaboración conceptual, que de manera borrosa todavía vuelven a hacerse presentes las ideas de Platón y la reelaboración de la anamnesis en San Agustín, siendo lo interesante de ello que ese trasfondo del mito platónico del mundo, atravesado por la imagen cristiana del cielo, se aterriza a la cosmogonía y la cotidianidad de la cultura caribeña propia: el poeta ha realizado una perfecta hibridación cultural de ciertos elementos que, en sus dos libros anteriores, estuvieron separados.

De ahí la importancia de este primer tránsito, al poner en diálogo la tradición de la cultura occidental universal con una cultura local; digamos que la concepción cosmogónica local se impone gracias a la representación de un espacio vivido y narrado, que impregna todo el libro de una mitología que emerge con los valores de la costa caribe colombiana. El patio viene a ser el vínculo entre lo propio y lo ajeno, así como la sustancialidad de lo celeste y lo terrestre. Por lo mismo, el espacio poético es transitable en la transmisión de una geografía reconocible a través del mar, los árboles, animales y ritos propios. Ahora, si bien la forma del poema involucra lo narrativo, aún no se ha impregnado vivamente por el tono conversacional y coloquial que, libros adelante, le dará un giro importante a la intención poética del lenguaje. Sin embargo, su particularidad reside en la inauguración de un ámbito propio en su obra, donde aparecen ecos del mito sagrado de la creación

vinculada con la cosmogonía tradicional del traspatio con elementos propios del caribe colombiano.

En dicha concepción cosmogónica del mundo, están las puertas del cielo como límites del patio. El patio es una réplica del traspatio metafísico, conformado por nueve cielos de los cuales, a su vez, unos son copias o réplicas del otro ya sea reflejados a través del agua o de la mirada. El *axis mundi*, centro del mundo, está representado por el árbol sagrado de camajorú: en su verticalidad, hay un submundo en sus raíces donde mora la tierra junto a un mundo sublunar simbolizado por un cielo arbóreo; a su vez, el camajorú sirve de morada al ángel que se alimenta de sus frutos. El ángel, como en toda mitología, hace las veces de mensajero o de tránsito entre los dos mundos: es el Hermes mitológico que conecta el cielo (el traspatio) con la tierra (el patio). Se trata de un ángel niño integrado a la cotidianidad de los hombres, que se alberga en el hogar donde mora la madre y sus hijos, comparte juegos con ellos y le permite a todo el libro recobrar el mundo de la infancia. El poema que mejor recoge las señales del mundo creado por Rómulo Bustos es el titulado “II. Crónica de la madre del ángel”, que me permito citar en forma completa:

El ángel merodea las faldas de la madre
 Mientras la madre barre las puertas del cielo
 Las que dan sobre el traspatio
 Por eso en días sin viento
 Uno mira moverse las copas más altas de los árboles
 O en la plaza se elevan súbitas
 Las hojas en remolino
 Pero en realidad ella no barre, sólo recuerda que ha barrido
 Así suceden las cosas en el cielo
 A él le basta recordar que alguna vez
 Rondaba las faldas de la madre mientras barría
 “es como cuando tú juegas al caballo
 Pero sin caballo”,
 Dice el ángel, con una risa que es también
 El recuerdo deslumbrado de su risa (2016, p. 166).

Lo magnífico de este libro radica en la magia que irradia su mundo, la transparencia carnal que transmite vida a todo el texto, pero quizá el componente que le otorga su sello propio sea haber captado la magia del Caribe colombiano con su color de trópico, vegetación, luz, cielo y agua, constatados por el ángel extasiado en ese mundo que lo acoge en forma casi natural; así que el ángel del traspatio ya no es el simple mensajero o

una presencia del misterio como en los dos primeros libros, como tampoco un ser violento, sino una presencia viva y familiar, como el ángel de Aurelio Arturo, de Rojas Herazo o el que cuida las puertas del Estuario en la poesía de Carlos Obregón. Un ángel que mora cerca al hombre. Casi que Rómulo Bustos ha creado la mitología del ángel del Caribe colombiano, lo ha personificado con las características de un niño de los patios de las casas rurales que mora entre los ramajes de los árboles y comparte con los demás niños juegos infantiles como fabricar caballos de madera que hace volar desde los techos de las casas y elevar cometas.

Se trata de un ángel al que además, le gusta el dulce de tamarindo y “la leche purísima del coco”, vive a gusto en su aire mágico caribe entre matarratones que relinchan, entre la nube-paloma y la nube-pez y se alimenta del fruto del árbol camajorú —el de la tierra y el del cielo—. El ángel del traspatio del cielo es acogedor, cariñoso y, como todo niño, confiesa sus travesuras: “es que manché el vestido comiendo pepas de camajorú”. En este libro lo sagrado ha hecho su descenso, pues las criaturas angelicales hacen parte de los juegos terrenales, los ciclos del tiempo profano y hasta de las costumbres alimenticias; el poeta ya no le rinde súplicas a la divinidad como en sus anteriores libros, pues aquí ella misma ha tomado forma de mundo a través de una manifestación angélica más terrestre. Y este mundo real o afectivo del poeta es del que tenemos noticia en los poemas, por sus referentes culturales y geográficos bañados por el poder de la magia, como en las representaciones zoomórficas de la vegetación, donde el árbol de matarratón da relinchos de caballo, lo mismo que el camajorú cuando adquiere formas animalescas, junto a los árboles familiares del Caribe como el coco, el tamarindo, el bijao, el plátano, la acacia, el ciruelo y el roble.

Por otra parte, vale destacar el bestiario creado por el poeta, en el que aparecen figuras como la nube-paloma, la nube-pez y hasta la nube-mujer. También el mismo ángel que ha logrado mimetizarse bellamente en la textura imaginaria del color de ese mundo caribe con “anchas hojas de plátano a la espalda”, ahora más testigo de este mundo y menos vigía de lámparas, espadas o ardores místicos:

En la verja
 Un niño con un libro entreabierto
 Pregúntale por el camino de los grandes árboles
 Cuyos frutos guarda un animal
 Que adormece a los andantes con solo mirarlos
 Y él contestará mientras conversa

Con un ángel de alas verdes
 (como si fuera otro niño que juega al ángel
 Y se hubiera colocado anchas hojas de plátano a la espalda)
 Moviendo apenas los labios en un leve conjuro
 “el canto del gallo no es azul sino de un rosa dormido
 Como el primer claro del día”
 Y tú no entenderás (2016, p. 172).

En este contexto cultural del mito, se fraguan unos pequeños cuadros como ecos o franjas del mundo del traspatio del cielo: especie de postales del pájaro, el almendro, la tinaja o el arcoíris. Allí vemos el cuadro de una palenquera transformada en árbol, a la que los niños asombrados le miran los pies buscándole sus raíces. El poema es alusivo al entorno de la mujer negra de la cultura palenque, con la vasija de frutos sobre su cabeza:

Palenquera

Abre la boca ancha
 Y su pregón llena la calle
 Los niños miran los pies descalzos
 sobre la tierra
 Buscando las raíces de este árbol
 En cuya copa maduran todos los frutos (2016, p. 179).

Con *En el traspatio del cielo*, Bustos Aguirre logra desembarazarse de la tradición del hermetismo poético, del culto romántico en la línea de lo arcano o lo oculto. el traspatio es la creación de un mundo acabado, que funciona narrativamente y da cuenta de una cosmogonía personal, con personajes, tiempo y lugar en la configuración de su entramado.

2. Segundo ciclo: La presencia de lo impuro y la gracia de la caída

En 1998, se publica el libro *La estación de la sed*. Aquí el poeta es bautizado por segunda vez en el epígrafe de Héctor Rojas Herazo, otro poeta de su hermano Caribe y al que Bustos Aguirre considera una de sus autores preferidos; y quien le enseña que “no hay descanso / ni agua para apagarse”.

En el poema “Crónica” que inicia este libro, aparece figurado el rito de transición del poeta, pues aquí hace incursión por primera vez un personaje que hará con el ángel una pareja indivisible, complementaria y de una dialéctica atroz: se trata de la figura del Demonio. Sin este personaje propio de la literatura romántica y del simbolismo, la poesía de Rómulo Bustos

quizá no hubiera tenido el hálito que hoy la sustenta, pues como el Ángel, el Demonio se aparece en un entorno familiar, a la cabeza de la cuna del poeta, con la pretensión de arrancarle los ojos con su pico, pero la madre interviene espantándolo con un grito aterrador. Con el Demonio emerge otro elemento clave: la risa, ahora entrevista en los labios de su madre; y es la risa la que espanta esa presencia horripalante. Y qué importante va a ser la risa que aquí nace en la poesía de Rómulo Bustos Aguirre. Ahora, este rito de transición se complementa al permitirle al poeta hacerse dueño de otra visión: lo repugnante del mundo, y entonces la mosca nace para atestiguarlo y quedarse morando definitivamente en ciertos lugares o recodos pestilentes de la descomposición del mundo en su poesía.

Esta ruptura estética con el entorno propio se ve representada en las funciones poéticas del Ángel, principalmente en lo que corresponde a su caída. Bustos Aguirre ubica esta escena en un recinto mundanal: un espectáculo circense, que al final sabemos que está vacío. En el poema titulado “El Ángel”, esta criatura celestial oficia de trapecista dando el salto mortal en las alturas que lo sustentaron, pero al volverse en un giro para agarrarse de nuevo al trapecio, sólo encuentra el vacío, “y en ese sitio hay solo un hueco, un largo / tobogán hacia la nada”. Aquí se inicia el espectáculo grotesco de la caída del ángel, que mientras cae, todavía no pierde la conciencia de su lugar de origen en la visión de un resplandor, como si en el trayecto se resistiera a aceptar esta desgracia:

...Entonces cae
Comienza a caer
Porque comprende que definitivamente es un animal de pelos y
pezuñas
Y fervorosamente aplaude
A fin de cuentas él es su único y exigente público (p.223).

Si aparentemente el ángel anula la tragedia por medio del aplauso y la risa, lo que está es dando paso al bufón de la modernidad, que ya empieza a burlarse del propio vacío del hombre quien, si bien no está observando su caída, se presume ya un ser sin Dios divirtiéndose en el espectáculo del mundo.

Este poema de Rómulo Bustos es inaugural para el giro definitivo de su poética y la riqueza de su creación artística, que ahora adquiere nuevos rumbos no sólo por lo que representa la presencia del demonio en su drama con el mundo, sino porque empiezan a hacerse más claras las señales de lo impuro en su poesía: las putrefacciones, las cicatrices, la mancha, lo

urbano y, con todo esto, la carga irónica de la risa. En lo que continúa de su creación, el esquema de la caída de lo sagrado se hace cada vez más recurrente y estable; y la visión más representativa de esta caída se halla en su cuarto libro, *La estación de la sed*, justamente en el tan referenciado poema titulado “Escena de Marbella”, que se nos presenta como un eco oscuro de *En el traspatio del cielo*, pues el poeta aquí ya se da la libertad de enfrentar lo sagrado.

Desde sus lecturas de la modernidad se ha hecho consciente de la existencia como un inmenso abismo profano, donde se puede dar el lujo de burlarse hasta de su propia creación poética y, por supuesto, convertir en algo escatológico a la figura de Dios sin que ello implique un abandono de sus preocupaciones poéticas por la otredad o lo misterioso tras esta oscura cortina del mundo. En “Escena de Marbella”, un Dios-Ballena en inicial estado de descomposición cae irremediamente en la playa de Marbella en Cartagena ante los ojos atónitos de los pescadores, quienes no tienen otra salida distinta a la de llevarse cada uno un tasajo de esa carne. Ha caído Dios cómicamente, ridiculizado a través de toneladas de ballena, en el límite de un escenario entre idílico y urbano, pero a fin de cuentas real y cotidiano:

Escena de Marbella

Junto a las piedras está Dios bocarriba
 Los pescadores en fila tiraron largamente de la red
 Y ahora yace allí con sus ojos blancos mirando al cielo
 Parece un bañista definitivamente distraído
 Parece un gran 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 tiempo expuesto a la intemperie
 (p. 217).

De esta manera, surge el humor al permitir el ingreso de lo sagrado a un mundo carnavalesco, y, de paso, la poesía de Rómulo Bustos Aguirre adquiere rasgos propios que lo separan del purismo presente en sus dos primeros libros. Ahora, el poeta colombiano es un creador auténtico al impregnar su mundo poético de la memoria de su propio Caribe; y por

tanto, tiene el compromiso no sólo de hacer la defensa del arte en cada poema, sino de no separar al hombre de sus múltiples visiones de mundo y entorno, de tal suerte que como lectores reconocemos en su poesía la presencia viva de una cultura en su cotidianidad. De ahí que la forma del poema resulte familiar a las formas orales de los habitantes del Caribe colombiano, lo que se puede evidenciar en los tonos del poema conversacional o en los coloridos de los giros lingüísticos, cuestión a la que me refiero cuando hablo de la autenticidad de la poesía de Rómulo Bustos. Los demás esquemas vertidos en su obra son inevitables por ser ya de una herencia universal pero correctamente asimiladas por el poeta, como lo son las fuentes bíblicas, los mitos griegos, la filosofía idealista y romántica; así como las lecturas de poetas que lo han influido, como Borges, Rojas Herazo o Luis Carlos, ‘el Tuerto López’, entre otros.

Ahora, la dirección de su pupila incesante ya no está dirigida a contemplar lo perfecto en el cielo, sino lo monstruoso en la tierra y a hacernos caer en la cuenta de que lo divino se encuentra envuelto en polvo. El ojo de la mosca, incluso, se hace bastante irónico al observar al hombre: desde sus ocelos somos el mayor descompuesto de la materia. Por eso, la poesía de Rómulo Bustos Aguirre de paso instaura una crítica despiadada contra la concepción misma del hombre y su *ethos*, pues la descomposición es un asunto no sólo material, sino ante todo humano y divino; y la mosca lo constata en su complacencia sobre los cadáveres. Asimismo, en sus poemas es frecuente el baile, incluso desde su primer libro *El oscuro sello de Dios*, de la misma forma que la narración de ciertos juegos y divertimentos. Este aire de festejo y holganza le brinda al marco de su obra una dimensión profana del acto de existir, a la vez que exalta los ritmos propios de la música y el baile del Caribe colombiano.

A manera de recapitulación, es posible decir que desde el poemario *La estación de la sed*, lo impuro se despliega sobre tres dimensiones: tema, elaboración conceptual y expresión de un lenguaje. A este elemento se agrega una actitud poética clave en la indagación de mundo: la observación minuciosa de la naturaleza y de los objetos. Pero no se trata de una mirada descriptiva o fotográfica, sino de un gran efecto de seducción y agudeza poética, al permitirle al lector deslizarse en nuevos sentidos irónicos a través de las objetos materiales o metafísicos, elevados casi siempre desde el plano de las paradojas y las analogías:

Ciempíés

El ciempíés 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. (197).

3. Tercer ciclo: Humor y juego como expresión de “lo sublime destruido”

3.1. El humor y la aniquilación de lo sublime

En general, la poesía colombiana se encuentra poco familiarizada con el juego y el humor. Esto no quiere decir que no haya tenido momentos de esplendor en las figuras de José Asunción Silva, el Tuerto López, Luis Vidales y la poesía nadaísta de Jaime Jaramillo Escobar, sino que la tradición del patetismo literario en la línea de lo trágico y lo sublime ha tenido mayor acogida. La poesía de Rómulo Bustos, a partir de sus tres últimos libros publicados, retoma en buena parte esa herencia que traza Silva en el siglo XIX hasta Jaramillo Escobar en la segunda mitad del siglo XX. Estos libros son *Sacrificiales* (2004), *Muerte y levitación de la ballena* (2010) y *La pupila incesante* (2013). A diferencia de esa tradición del humor, la poesía de Bustos Aguirre en estos tres libros y en algunos poemas de *La estación de la sed*, le apuesta al juego y a la reflexión, enriqueciendo aún más la línea del humorismo, tan escaso entre nosotros. El elemento de la risa moderna involucra toda una filosofía con raíces en el romanticismo, principalmente la ironía y el humor, tal como fueron planteados por Jean Paul Ritcher, uno de los teóricos de la estética romántica.

Si menciono aquí a Ritcher (1865-1824) y su apartado “Sobre la poesía humorística” en su libro *Introducción a la estética* publicado en 1804, no sólo lo hago por ser uno de los textos fundamentales del romanticismo alemán, sino porque la visión de mundo que este autor tuvo sobre la poesía moderna en sus reflexiones sobre el humorismo es, lo que de manera consciente o inconsciente, se hace presente en la poética de Rómulo Bustos Aguirre, quien, como se verá más adelante, es uno de sus lectores. Este poeta cartagenero por adopción, a lo largo de sus tres últimos libros se va convirtiendo en un reconstructor de sí mismo, de sus lecturas y autores, y de su propia producción poética, lo que lo hace por un lado, construir un juego literario; y por otro, su particular visión del humor elabora una “poética del mundo”, del cosmos o del alma, ya sea anulándolos a través de la risa, ironizando o burlando el esquema de mundo real y trascendente de la filosofía romántica en la concepción de naturaleza, hombre o religión.

De ahí que la analogía en una semántica perfecta de mundos o ideas contrapuestas sea el recurso que funciona con mayor fuerza y naturalidad en su poesía como recurso retórico propio de su creación. Bustos Aguirre –sin darse cuenta, y sin ser obligatorio para un creador poner a prueba teorías– hace consciente en su poesía el pensamiento de Richter acerca del humorismo en el arte. En lo fundamental, para Richter el humor es la destrucción de lo sublime:

[El humor] Rebaja la grandeza y eleva la pequeñez pero, diferente también de la parodia y de la ironía, lo hace colocando el grande al lado del pequeño al mismo tiempo que lo pequeño al lado de lo grande, y reduciendo así a la nada uno y otro, porque ante lo infinito todo es igual y todo es nada (Ritcher, 2003, p. 276-277).

Esta dualidad de contradicciones del mundo (lo grande y lo pequeño, lo alto y lo bajo), es reconciliada en el humor, a través de la risa que da en qué pensar. Esta idea de que el humor es a la vez universal y aniquilador de lo sagrado, queda expuesta de la siguiente manera por el pensador del romanticismo:

Este es el segundo elemento del humor, en cuanto sublime destruido. Así como Lutero llama a nuestra voluntad en un sentido desfavorable una *lex inversa*, el humor es una *lex inversa* en buen sentido. Su descenso a los infiernos le abre las puertas del cielo. Se asemeja al pájaro Mérops, que sube hacia el cielo, pero teniendo su cola vuelta hacia él; es un juglar que bebe y aspira el néctar danzando sobre la cabeza. Cuando el hombre, como los teólogos de otro tiempo, contempla el mundo terrestre desde lo alto del mundo inmaterial, aquél le parece lleno de pequeñez y variedad: cuando se sirve del mundo pequeño, como hace el humor para medir el mundo infinito, produce esa risa en que vienen a mezclarse un dolor y una grandiosidad. Por esto, así como la poesía griega, en oposición con la moderna, inspira serenidad, el humor, en oposición con la burla antigua, inspira sobre todo seriedad (Ritcher, 2003, p. 289-291) .

Estas citas no son nada gratuitas para hacer referencia al humor en la poesía de Rómulo Bustos Aguirre en el rango moderno de la comicidad romántica. Sabemos que en sus primeros libros, el poeta oteó lo sublime desde la contemplación en una poesía con aura mística; ahora su lámpara

tiene una mirada invertida para sondear su revés haciendo coincidir en un mismo plano el arriba y el abajo, la cabeza y los pies, el esquema del cuerpo con su izquierda y derecha entre otros puntos cardinales a nivel material e ideal; en su poesía, la dualidad, la pareja y la inversión son frecuentes, conformando esa *lex inversa* (ley inversa).

Justamente, siguiendo a Ritcher, en la poesía de Bustos Aguirre estos esquemas funcionan de manera perfecta: lo pequeño para mediar o reducir, por ejemplo, lo infinito a lo finito o viceversa; por eso la lectura de su poesía produce seriedad, que no es patetismo, sino la imperturbabilidad de la risa que hace eco en el pensamiento. Son muchos los ejemplos de poemas completos o de fragmentos, que se podrían citar en este trabajo para determinar esas características duales o pareja de contrarios comovisible/invisible, ángel/demonio, atrás/adelante, afuera/adentro etc., siempre en correspondencia, unas veces negándose y otras complementándose en esta poesía. Veamos a continuación algunos casos.

En el poema titulado “Siamés” aparece la idealización de lo bello en contraposición con lo grotesco en la madre que alimenta a las dos bocas que “comían para un mismo cuerpo”. La cabeza idealista del siamés cuenta un hermoso sueño dorado con un ave y una luna que se ofrecen como regalo para su madre, mientras la cabeza realista “soltó un eructo y continuó amasando su papilla” (p.282). En esta imagen dual los contrarios conviven, como una ley universal.

En “En el zoológico” (p. 283), se aborda la teoría de lo siniestro de Schelling como aquello que estando oculto se manifiesta haciéndose visible en las formas grotescas de la naturaleza. Para representar esta imagen, el poeta recurre de nuevo a la dualidad, esta vez entre el trasero de los mandriles y el trasero lustroso de las muchachas que se pasean cuchilleando por el zoológico. Es a través –si pudiéramos decir– de esa analogía humorística, y de un tono descriptivo familiar acogedor, lo que hace que los visitantes del zoológico se sientan aterrorizados de vergüenza ante lo siniestro que no saben que es el trasero abierto y repugnante de los mandriles: “Y allí estarán esperando en ofensivo contrapunto los mandriles / la escandalosa floración visceral desbordando sus límites / ofreciéndose obscena a los ojos de los visitantes”; en el otro extremo de la mirada están “las muchachas de bellos y lustrosos traseros”. En esa doble e inteligente intención poética de representar a un mismo tiempo lo bello y lo grotesco, el poeta introduce el juego con el lector, los mandriles, las muchachas, los visitantes y los teóricos de lo siniestro, para crear la burla literaria, muy propia de su asedio poético: “Los mandriles / por supuesto, no han leído a Shelling ni

a Freud ni mucho menos a Bataille”. Todos estos elementos introducidos a la vez dentro del poema para crear la burla, la ironía, el sarcasmo o la parodia, junto a la riqueza familiar de tono que es muy propia de su poesía, convierten cada texto en un entramado vivo de reflexión, risa y *poiesis*. En últimas, este poema deja al descubierto la condición humana que observa con la oculta ironía de no querer mostrar por fuera su horripilante adentro, que es donde mora lo siniestro como manifestación de la culpa, ahora revelado a la vista de todos en el grotesco trasero del mandril.

Por otra parte, en el poema “Alien” (p. 301), en la imagen de la lagartija y el hombre unidos a través de la mirada, se dimensiona lo alto y lo bajo, lo visible y lo invisible: dichos elementos se condensan en el entramado de la simple mirada, siempre en una cotidianidad transparente en el uso de la expresión. Ahora, si vamos al poema “Tropismos” (p. 323), en el que palpita lo religioso a través de la botánica misteriosa de la imagen del girasol:

Dicen que el girasol es una flor que ora
 Porque vuelve siempre su rostro hacia
 el esplendor
 Girante oración de numerosos pétalos
 También he escuchado que algunas veces
 El alma cegada por su propia luz
 Como un espejo
 Crea una flor inversa: la girasombra
 Girasol...girasombra...girasol...
 La una está arriba, la otra está abajo
 Las dos se confunden, las dos se rechazan
 Las dos son reales, las dos son irreales
 Las dos son la nada, las dos son el infinito .

De esta manera, la pupila incesante no es otra cosa que la mirada perpetua observando las transformaciones de la naturaleza y sus manifestaciones; asimismo, lo pequeño como expresión de la infinitud y viceversa, formula toda una dialéctica en la que convergen universos, filosofías, religiones, literaturas, teorías, construcciones de la cotidianidad, animales, plantas, personas, el tiempo, Dios, etc., con un centro que a su vez está por fuera y por dentro. En fin, ese humor que “rebaja la grandeza y eleva la pequeñez” al decir de Richter, para dar con una poética de “lo sublime destruido” en la poesía de Rómulo Bustos Aguirre. La grandeza del pensamiento poético en este poeta consiste en habernos construido su propia visión de mundo –reitero, y esto es innegable– desde el entorno simbólico (zoológico,

botánico y geográfico) de su entrañable Caribe y de sus propias lecturas de la tradición literaria y filosófica, sea occidental, latinoamericana.

3.2. Poéticas del juego

En la frontera del humor se encuentra el juego en la poesía de Rómulo Bustos Aguirre, pero complementándose en forma recíproca, haciendo maridaje, conviviendo sin estorbarse en el mismo cuerpo textual, enriqueciendo la expresión en su vertiente conversacional, haciendo las imágenes más sueltas y narradas, pero cuidándose de no echarles a perder su densidad poética, todo en equilibrio de un poeta de oficio. Las diferentes poéticas que aparecen a lo largo de todos sus libros, más que puro ejercicio intelectual poético sobre la poesía misma, prefieren recaer sobre el mundo, otorgándole un vuelo distinto a dicha intencionalidad gracias a la complicidad del juego, convertido ahora en ingrediente de mayor detonante de ideas y principal propulsor de la risa sutil, tocada por el pensamiento que se despliega en extrapolaciones sobre el mundo o sus enunciaciones. El juego se enlaza con todo, hasta con el juego mismo, incluyendo la autoconciencia de escribir en el que el autor involucra sus autores preferidos, las filosofías que han nutrido su formación, las figuras callejeras, los animales, las teorías científicas y algunos personajes de ciencia hacen también parte del efecto crítico de la burla. Pero el humor que propicia el juego en su poesía no hace parte de la retórica del lenguaje, sino que se esconde en el lenguaje mismo haciéndose ambigua, pues no se trata de la alusión directa que persigue como finalidad la risa, ya que esta siempre viene después en un segundo plano del sentido. Se trata, más bien, de una risa creada con varios significados de lectura; por tanto, también detonadora de ideas, de repente pausando el pensamiento o propiciando estados evocativos en el lector.

El fenómeno del juego debe entenderse aquí lejos de tal o cual significado. La definición que Cortázar trazara sobre lo lúdico ayuda ciertamente, a comprender la complejidad del juego en la literatura, y de paso, a entender la presencia de este elemento en la poesía de Bustos:

Siempre he sentido que en la literatura hay un elemento lúdico sumamente importante y que, paralelamente a lo que habíamos dicho del humor, la noción de juego aplicada a la escritura, a la temática o a la manera de ver lo que se está contando, le da una dinámica, una fuerza a la expresión que la mera comunicación seria y formal -aunque esté muy bien escrita y muy bien planteada- no alcanza a transmitir al lector, porque

todo lector ha sido y es un jugador de alguna manera y entonces hay una dialéctica, un contacto y una recepción de esos valores (Cortázar, 2013, p. 183).

Además, el mismo escritor argentino nos advierte del riesgo de confundir la noción de lo lúdico con un juego trivial que no tenga sentido. El juego aquí vale por lo que tiene de novedad y trasgresión, y en este sentido es que Bustos Aguirre piensa la poesía, siendo a través de ella que piensa el mundo; otorgándole sentidos inéditos de lectura, siempre despertando al lector, y sustrayéndolo de pensar la poesía como un ejercicio sublime o al poeta como poseedor de un aura. Hay un cierto grotesco que me llama profundamente la atención en la poesía de este autor caribeño, que no es propiamente la visión de “realismo grotesco” propuesto por M. Bajtin en su clásica lectura de Rabelais (1974), pues la poesía de Bustos no alberga lo grosero que en Rabelais alcanza un realce literario importante. Al contrario, la visión poética de mundo en Bustos Aguirre se instala siempre en el revés de las cosas, proponiendo el rebajamiento de lo sublime, y este ejercicio de escritura hace parte de un esquema clave de juego en esta última parte de su obra.

Uno de los poemas de Bustos Aguirre nombra el juego como “una segunda inocencia”, es decir, algo más que un programa preestablecido por el jugador/escritor/lector que no escapa a la conciencia de sí mismo. Por eso, este giro se hace presente en forma más acabada, en los tres últimos libros de su obra completa, cobijada por el título de *La pupila incesante*. La escritura como juego y el poeta como jugador a la espera de un lector que acepte el pacto, es el gran reto de todo escritor que opte por esta propuesta literaria. Es interesante observar cómo funciona esa noción de juego en el poema “Un paco-paco” (p. 290), pues ya el nombre mismo del título entraña un juego cacofónico. En esta zoología poética, el poeta es un paco-paco que “canta con las patas traseras” para alegrar a los niños de la cuadra que lo buscan en el matorral confundiéndolo con un crótalo. “Es curioso que la voz de un animal esté en sus patas”, dice el poeta en una pausa del poema. Ahora, el juego del animalito consiste en “tratar en vano de frotar la una / con la no-otra pata”. Ese curioso solaz de inversión permite a su vez la intertextualidad con la literatura oriental y al autor mismo que ha logrado al final transformarse en un paco-paco:

Miro el animalito tratar en vano de frotar la una
 Con la no-otra pata
 Y me es inevitable evocar el conocido epigrama zen
 Que enigmáticamente se pregunta: ¿Cómo es el sonido de

una sola mano
 que aplaude?
 ¿Existe acaso ese sonido?
 Y tú, Bustos, tratas también de frotar, de desplegar tus dos
 patas traseras,
 Tu ala única.

De esta manera, el placer del autor también consiste en entrar y salir del poema y mimetizarse en otra criatura, no sin antes haber hecho escala en la alusión literaria y desvelar una poética en la noción de “mundo al revés” de la poesía como acto creador, pues ahora su plasmación no es ya producto de la cabeza que sueña sino de las patas que cantan al frotarse una con la otra, una visible y otra invisible; tal vez la más alta representación de la poesía y de quien la escribe. Ahora sí que el poeta sí juega en serio, como bien lo dijo Julio Cortázar. Y ese juego de “ser otro”, trasladar la mirada de un plano a otro para avizorar la poesía y el oficio de escribirla como ejercicio analógico de todo ludismo, se halla también presente en el poema “Del cangrejo ermitaño” (302) cobra presencia la idea de que, en literatura, inevitablemente, un libro o un poema procede de otro anterior. Al poeta, como un cangrejo ermitaño, “se le va la vida buscando caparazones de otros / moluscos” o distintos objetos cóncavos “abandonados por sus / antiguos huéspedes para instalarse en ellos”. Ahora el poeta, en su partida final, también termina ganando como molusco:

Quizá convenga preguntar
 Al secreto cangrejo ermitaño que habita
 En cada uno de nosotros
 Ese que, sin duda, acaba de escribir este poema.

En esos dos textos mencionados, el poeta no recurre a una trascendencia ni a un ejercicio de forzada interioridad para sondear el enigma de la creación, sino que lo encuentra inicialmente por fuera, que en este caso vendrían a ser el comportamiento de los animales y la visión directa de la realidad en su cotidianidad, espacios en los que el poeta encuentra mejor expuesta su mecánica de creación. De este modo, la poesía se convierte en un ejercicio mucho más terrestre y asequible, cercano a la experiencia del lector, con la acentuación perceptible de un lenguaje natural cercano a la conversación, donde el poeta sabe ganar en riqueza expresiva.

Pero no sólo los animales están en la óptica de ese juego: también lo está la literatura a través de la alusión, la cita y la autorreferencialidad. En su poema “Poética I”, el juego intertextual con Ritche no es nada gratuito.

Cito apenas el fragmento inicial:

En concepto de Kant

La formación de un cuerpo celeste

Es mucho más fácil que la de una oruga

(cito a Jean Paul Richter)

Así en la poesía

En verdad es más difícil poetizar sobre una mosca

O una mariapalito que sobre Héctor Priamida

Por ejemplo

(sigo parafraseando a Richter)

Y así, según Scalígero *un ángel toma cuerpo*

Con más facilidad que un ratón porque su cuerpo es más simple

(sigo manoseando a Richter)

Por esta razón no hay nada tan nocivo para un novel

Poeta como la asidua lectura de un gran poeta

(sigo parafraseando a Richter)

Por eso cuando empecé a escribir lo hice sobre las

Minúsculas costumbres de las hormigas del traspatio de

Mi casa en Santa Catalina (p. 356).

Por otra parte, los juegos de intromisión aquí son múltiples, pues entre Kant, Richter y Scalígero, está la mariapalito, la mosca, las hormigas y el traspatio de la natal Santa Catalina de Alejandría del poeta. Como siempre, Bustos Aguirre les da asiento a sus propios valores en diálogo con la tradición del pensamiento occidental de la filosofía y la literatura: esta es una de sus constantes poéticas. En el poema “Muerte y levitación de la ballena” (p. 325), aparece una muy juguetona alusión al poema “Rapsodia para el mulo” del poeta José Lezama Lima, su cuadrúpedo cubano “amigo del desfiladero”. Veamos cómo mulo, Lezama y ballena hacen parte de una misma materia literaria y animal, cayendo en el abismo:

Pareciera que su caída suscitara el abismo en que está
cayendo

Como el gran mulo de Lezama va cayendo en el abismo
la ballena

Como Lezama mismo

Ornamentado con la majestad de todas sus grosuras va
cayendo

Luego viene otra alusión también irónica a la teoría de Bachelard cuando alude al “poder germinal de las imágenes”. Lo que vale como juego en sus textos es la repentina transgresión a partir de las alusiones, el diálogo intertextual y la conversión del poema en morada, como en el poema-molusco; o el caso del poema-casa habitado por la bailarina Bertica. En el poema “Semántica del mundo” (p. 349), el poeta oficia de mago enrollando un texto que no es otra cosa que el disonante mundo entre sus manos, como si la escritura surgiera de él. Es un poema hecho a partir de una “gramática jocosa”, con divertimentos a partir de la figura retórica de la paranomasia:

El mundo es siempre sí y no
 Sino lúdico. Incongruencia. *Humor cósmico*
 Por ejemplo
 Ahora voy a enrollar este texto
 Lo voy a enrollar sobre sí mismo
 Sobre su sí
 Sobre su no
 Sobre su sino
 Sobre su si no
 Lo voy a enrollar sobre su signo
 Para que tú
 Lo desenrolles en su espejeante
 gnosi(s).

Es importante aclarar que el juego en esta propuesta nada tiene que ver con el experimentalismo poético de las vanguardias latinoamericanas de las primeras décadas del siglo XX, sino con la manera muy creativa de representar las ideas, siempre en movimiento con otros planos de significado y haciendo uso de los poderes de la analogía; sus imágenes por lo general, tienen el poder de degradar y Dios no escapa al ver destruida su imagen perfecta, convertida en una especie de marioneta de diversión de una trinidad rebajada al siamés, en este poema que toma la plasticidad de la caricatura grotesca, titulado “De la forma de Dios” (p. 246):

Dios no es un círculo
 Más bien, una ambigua elipse
 Un raro animal de dos cabezas

Dos espaldas
 Dos sexos
 Dos bocas
 Dos respiraciones

Dos lenguas

De su palabra siamesa
Brotó el vértigo del mundo.

En esta permanente reflexión y puesta en práctica del juego como recurso, Bustos Aguirre revela una poética: en su poema “La capa de juegos” describe el juego de la capa que compartía en su infancia en Santa Catalina de Alejandría con su hermana Deyanira. Parece que en ese juego descubrió la poesía: consistía en esconderse en la capa e imaginar mundos posibles, algo así como un follaje gigantesco de árboles: “A veces pienso / que la poesía es esa capa de juegos a la que siempre vuelvo / o de la que acaso nunca he salido”.

Conclusiones

Rómulo Bustos Aguirre consolida una de las obras poéticas más importantes entre autores nacidos a partir de la década del 50 del siglo XX en Colombia. Esto, en sentido de que el poeta configura un mundo propio que pocos poetas han logrado cifrar, a no ser escasos ejemplos como los de José Asunción Silva, Álvaro Mutis, Carlos Obregón, Aurelio Arturo, Giovanni Quessep y Héctor Rojas Herazo.

La lectura de dicho mundo poético compacto ha tenido un trayecto ascendente a lo largo de su creación, que se inicia con un tono ceremonioso del respeto hasta ir despuntando, poco a poco, hacia otros ciclos donde el poeta sume de lleno lo conversacional y coloquial en formas discursivas más libres, hasta anclarse en el humor a través de elementos como la ironía, el juego, la burla y la intertextualidad.

En concordancia con lo anterior, dicha evolución de la forma y el tono ha marchado a la par de su propia ruptura temática. Esto implicó que el poeta, en un primer ciclo de su creación, apostara a la herencia mística de la tradición de la poesía española, pero poco a poco los personajes de sus poemas –principalmente el ángel- experimentara una evolución interesante. El ángel, como autodestructor de una figura tradicional del arte, irrumpe hacia la estética de lo impuro, asumiendo el humor, la ironía, la parodia, los juegos intertextuales y el efecto de la risa burlona. Esta estética se vincula a “la muerte de Dios”, que en este artículo se explica a través del concepto de “lo sublime destruido”, tomado del romántico J. P. Richter.

En general, la poesía de Rómulo Bustos Aguirre –tal como el autor lo reconoce-, tiene su origen en una línea mítica, que logra entrelazar paganismo con cristianismo, así como la cultura ancestral propia del Caribe colombiano. Este último elemento contiene su mayor identidad poética.

Referencias bibliográficas

- Bajtín, Mijail (2003). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. España: Alianza Editorial.
- Beltrán, Luis (2002). *La imaginación literaria. La seriedad y la risa en la literatura occidental*. España: Montesinos.
- Bustos Aguirre, Rómulo (2016). *La pupila incesante. Obra poética: 1988 – 2013*. Colombia: Fondo de Cultura Económica.
- Casa de Poesía Silva (2009). *Historia de la poesía colombiana seguida de un panorama de las tres últimas décadas*. Colombia: Casa de Poesía Silva.
- Cortázar, Julio (2013). *Clases de literatura*. Colombia: Alfaguara.
- Gaviria Echavarría, María Isabel. Rómulo Bustos en sus propias palabras. *En Estudios de literatura colombiana* 39, julio-diciembre 2016, pp. 155-160.
- Ricoeur, Paul (2003). *El conflicto de las interpretaciones*. Fondo de cultura Económica: Argentina.
- Ritcher, Jean Paul (1991). *Introducción a la estética*. Editor digital: Titivillus ePub base r1.2

