

Piedad Bonnett

| en la poesía
colombiana

Piedad Bonnett

| in Colombian poetry

Adriana Rodríguez Peña*

Universidad Central

DOI: <http://dx.doi.org/10.15648/cl.27.2018.7>

* Docente investigadora de la Universidad Central, Bogotá (Colombia). Actualmente es la coordinadora académica de los posgrados en Creación Literaria. Cursa el doctorado en Literatura de la Universidad de Antioquia. Licenciada en Lingüística y Literatura de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas y Magíster en Literatura Latinoamericana de la Pontificia Universidad Javeriana. Correo electrónico: Correo electrónico: walapo68@yahoo.com



Recibido: noviembre 15 de 2017 * Aprobado: diciembre 15 de 2017

¿Cómo citar este artículo?

Ordóñez Muñoz, J. (2018). Piedad Bonnet en la poesía colombiana. *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, (27), (109-123). Doi: <http://dx.doi.org/10.15648/cl.27.2018.7>

Resumen

Este artículo propone una visión comparativa de la poesía para ubicar la propuesta estética de Piedad Bonnett en la poesía colombiana, así como las características y representantes de su generación.

Palabras clave:

Individualidad, pluralidad estética, desencanto, humor e ironía, concisión.

Abstract

This article proposes a comparative vision of poetry to locate the aesthetic proposal of Piedad Bonnett in Colombian poetry, as well as the characteristics and representatives of his generation.

Key words:

Individuality, aesthetic plurality, disenchantment, humor and irony, conciseness.

De los mil usos posibles del poema

Se ha convenido ya- todo el mundo así opina-
 en que es enteramente inútil el poema.
 Y sin embargo, hay momentos en que aun sin saberlo
 el poema se llena de amor es esa carta
 de reconciliación que nunca escribiremos.
 O es ese puente de ventana a ventana que pasamos
 con el alma encogida, deseando el vacío.
 Manopla, salvavidas, aeroplano
 que nos permite contemplar olímpicos
 el trasegar sin fin de tantas gentes
 tristes de haber nacido y tristes de ir muriendo.
 (A veces, desde arriba nos miramos
 pasar alucinados y sombríos).
 El poema es también tirabuzón,
 anzuelo que se tira en viejas aguas.
 Máquina de hacer pompas de jabón.
 Es vendaje, es compresa, es sanguijuela
 que extrae los venenos de la sangre.
 Juguete de latón. Consolador de viudas.
 Monstruo de mil cabezas, matita que sembramos
 en medio del jardín, conjuro mágico,
 bisturí, cuerda floja, cobertizo.
 Estos apenas son algunos de los muchos,
 los incontables usos del poema,
 ese extraño artefacto que circula
 en forma clandestina y peligrosa
 en nuestros territorios.

Esté alerta

Piedad Bonnett, *El hilo de los días*

La Nueva Poesía Colombiana¹

En los estudios literarios contemporáneos resulta problemático el uso de la noción de “generación”. Algunos teóricos han resuelto el asunto a través de una forma de clasificación –aunque toda clasificación es de por sí reduccionista– que sea lo suficientemente general para relacionar

¹ Este artículo es un avance parcial de la investigación del proyecto de Doctorado en Literatura de la Universidad de Antioquia: “Los creadores como críticos: la configuración teórica de la praxis creadora en Piedad Bonnett y Juan Manuel Roca”.

las posiciones más disímiles. Por ejemplo, Pierre Bourdieu introduce el concepto de “campo” para establecer el estado de un género, en determinada región, bajo circunstancias específicas (verbi gracia, el campo de la novela francesa en la época de Flaubert). Es importante resaltar que, aunque hacer un análisis en términos de generación implica un riesgo, también es contraproducente estudiar a un autor y su obra aislados del momento específico en que se constituyen tanto en el campo de lo social como en de lo estético. Tal vez por ello lo más apropiado sea hablar de las tendencias poéticas de una época.

En este sentido, para poder movernos desde distintas perspectivas y sin el freno que representa el uso de un método de análisis particular, en el presente trabajo se actualiza el concepto de generación como instrumento que sirve de llave de acceso a la poética de un escritor. Esto implica considerar que un autor no sólo responde a un momento concreto, aislado, de su creación, sino que hay entre las líneas de su obra una herencia cultural y literaria que dialoga con su tiempo. Bajo esta perspectiva, el escritor es al mismo tiempo generador y generado por el campo artístico en el que se mueve: trae consigo una concepción de la literatura, de los clásicos, los consagrados, los olvidados, las tendencias que comparte y a las que se enfrenta, aunque no necesariamente de manera abierta. Todos estos rasgos definen su poética y son, por tanto, indispensables a la hora de emprender este estudio.

Al entrar al análisis del caso colombiano, puede verse que durante la primera mitad del siglo XX se agrupó a los poetas bajo denominaciones que obedecían, por lo general, a la pertenencia a una revista, una publicación o un periódico literario: los Piedracielistas, la generación de Mito, los Cuadernícolas. En la segunda mitad de la década del 50, el *Primer Manifiesto Nadaísta* marca el nacimiento del movimiento que llevaría su nombre y la bifurcación de las tendencias en la creación literaria.

A partir de la década del setenta, hablar de generaciones o movimientos literarios en los términos en que se conocían se hace difícil: las características a partir de las cuales se articulaban tales clasificaciones son peligrosas, ya que sitúan a los escritores en grupos o movimientos cuya tendencia no siempre responde a una sola clasificación. Tampoco visibilizan la gran diversidad de los planteamientos poéticos individuales.

En la historia de la nueva poesía colombiana pueden señalarse algunas razones que nos permiten explicar tal fenómeno: el desplazamiento de las revistas por las editoriales en el nombramiento y difusión de los escritores, cuando no la autogestión, autoedición, autodistribución y autopromoción;

las exploraciones cada vez más individuales, ya sin la coerción y la unidad que podría señalar el vínculo que este tipo de publicaciones exigía, o el diálogo constante con otros artistas. El poeta se encuentra con mayor libertad para explorar, pero también supremamente apartado de los otros. Entonces, las posiciones se multiplican y la pluralidad impide la clasificación por grandes grupos. Se relativiza el uso de generación, prefiriéndose el concepto de “tendencias” o “nombres claves” –que entrarían a representarlas– dentro de una época específica.

Tal es el caso de los poetas que empiezan a publicar en la década de los 70, cuyas nominaciones varían (Generación Sin Nombre, Desencantada, del Frente Nacional, Posnadaista o de Golpe de Dados²) y en cierta forma designan uno de sus rasgos –si se quiere accidentales–; pero no obedecen a un principio transversal de unidad, sino más bien a la necesidad de etiquetar a individuos creadores bajo unas tendencias que faciliten el estudio académico, ante la imposibilidad de encontrar elementos de cohesión. Estos intentos ordenadores dan inicio a una nueva mirada sobre el canon.

Generación de los Ochenta

Intentaremos delimitar lo que puede ser un nuevo momento dentro de la poesía colombiana. Para ello, tendremos en cuenta, fundamentalmente, los estudios que han hecho dos poetas nacionales: Henry Luque Muñoz y Fernando Rendón³.

A la Generación de los Ochenta pertenecen los poetas nacidos en los años 50 y 60, cuyas obras empiezan a ser publicadas desde los 80 hasta los primeros años de la década de los 90, teniendo en cuenta que “las comunes preferencias estéticas, salvo matices, las coincidencias en la actitud ante el lenguaje, nos inducen a dejar la puerta abierta por un lapso que hasta hoy cumple los quince años que señalaba Ortega y Gasset para una generación” (Luque Muñoz, 1996, pp. 40-41).

Es con este grupo de escritores con los que Piedad Bonnett entra en un diálogo relativo, pues en su obra hay unas cualidades que la relacionan y distinguen de los autores de su tiempo, y otras que podrían vincularla a la generación inmediatamente anterior.

² Es la forma como James Alstrum sugiere rebautizar a este grupo de poetas dado que, desde el primer número de la revista Golpe de Dados (1973), algunos integraron el comité de dirección, y con el tiempo, otros hicieron parte de la misma o publicaron ahí su obra.

³ De Henry Luque Muñoz, véanse el prólogo de *Tambor en la sombra* (1996) y *Tendencias en la nueva poesía colombiana: una carta navegación* (1996); de Fernando Rendón, *Poetas en el último cuarto de hora del milenio* (1991).

En *Los últimos veinte años de la poesía colombiana*, Samuel Jaramillo (1993, pp. 6-7) menciona al menos tres aspectos esenciales dentro de la nueva poesía nacional. Primero, tres tendencias: neorromántica, antipoesía, poetas de la imagen; segundo, poetas que por la fecha de nacimiento no pertenecen al grupo, aunque sí sus publicaciones; tercero, los soportes paraliterarios como la Casa de Poesía Silva y los encuentros internacionales organizados por las revistas *Prometeo* y *Ulrika*, de Medellín y Bogotá, respectivamente.

Por su parte, Piedad Bonnett⁴ señala cuatro tendencias:

una antipoesía; poetas que trabajan lo prosaico, el humor; una tendencia más lírica que proviene de Arturo y pasa por Quessep, García Maffla, José Manuel Arango, y otra que es la de Juan Manuel Roca, la de un imaginario que se acerca al surrealismo. (Miranda, 2002, pp. 72-75)

Sea cual fuere la voz frente a la nueva poesía colombiana, las distintas posturas apuntan a señalar como característica esencial la imposibilidad de una tendencia extensible a todos. Por el contrario, lo que prima es la individualidad y, por ende, la disparidad de voces, la pluralidad de propuestas poéticas: “Los poetas nacidos después del medio siglo en nuestro país han hecho de la poesía, lejos de un alarde erudito, el placer solitario o el gesto cortesano que inaugura la sospechosa vía del confort, una forma de estar en el mundo” (Rendón, 1991, p. 122).

Luque Muñoz advierte en estos escritores un visible y prolongado idilio con el lenguaje “presente en una intención de brevedad” (1996, p. 43). Rasgo evidente en poetas como Jorge Cadavid, Javier Huérfano y Gustavo Adolfo Garcés que, en su poema *País*, expresa: “Este es un país de rumores confusos / todos impugnan y refutan / todos tienen pruebas y argumentos / ay país país país” (Garcés, 1992, p. 17). Por otro lado, es posible encontrar una tendencia hacia la prosa poética en las obras de Rómulo Bustos (*En el traspasio del cielo*, 1993); Joaquín Mattos (*De esta vida nuestra*, 1998); Víctor Gaviria (*Los días del olvidadizo*, 1998); William Ospina (*La luna del Dragón*, 1993); Santiago Mutis (*Falso diario*, 1992); Samuel Jaramillo (*Casa que respira*, 1994).

4 En una entrevista publicada por la revista Unión de la Habana, Piedad Bonnett señala algunos nombres y tendencias dentro de la poesía colombiana “Hay como una veta de una poesía muy transparente, muy contenida, más bien de poemas breves, que tiene su mejor exponente en José Manuel Arango. Y hay otra poesía más llena de imágenes, de cierta tendencia social, de la que yo diría que es exponente Juan Manuel Roca. Hay también una poesía muy importante de raigambre española que se aproximaría más a la poesía de José Manuel Arango, pero donde hay unas voces muy propias y muy particulares, como la de Giovanni Quessep y la de García Maffla (...) Hay también una poesía de lo cotidiano, con mucho prosaísmo, casi lo que se ha llamado “antipoesía” aunque no sé cual sea la validez de ese término, en la que encontramos voces como la de Mario Rivero. (1997, pp. 81-83)

Además, es importante mencionar la exploración de muchos autores de esta generación en el campo narrativo: cuento, novela, ensayo. Entre ellos se encuentran Piedad Bonnett, Santiago Mutis, Luz Mary Giraldo, Víctor López Rache, William Ospina, Philip Potdevin.

Ante la multitud de voces personales, la actitud general es de “desconfianza hacia las propuestas políticas convencionales, su renuncia es a no comprometerse en militancias ante el descrédito y el deterioro de la institución política en el país” (Luque, 1996, p. 53).

La diversidad de temas, relieves y matices se evidencia, por ejemplo, en elaboraciones de registro erótico; en la representación poética de recuerdos, escenas de la infancia y deseos; en *la preferencia por reflexionar o aludir a la creación desde el poema* y en la necesidad de “reflexionar desde el terreno mismo de la creación, sobre su oficio de poeta” (Luque, 1996, p. 43).

Emanada de la anterior y acentuada por la inhumana realidad del país, la poesía colombiana asume un tono grave, según lo señala Luque Muñoz, “abandonando el humor, la burla, que había caracterizado la poesía de la generación inmediatamente anterior”. Asume un carácter reflexivo, irónico, producto de la inconformidad, como puede verse en el poema de Gabriel Jaime Franco (1993, p. 33):

¿Con qué armas asistir a esta guerra?
 No es suficiente odiar,
 amar,
 poseer esperanzas,
 vestir nuestros corazones con airones de cuchillos.
 Ni son suficientes las palabras,
 ni la ira del hermano
 que en la noche
 añade un eslabón a las venganzas,
 ni el murmullo de la madre
 que susurra la oración
 de una guerra más antigua.
 Todos asistimos a esta guerra
 con armas solitarias,
 entre baldíos de sangre y voces apagadas.

Sin opciones políticas y ante un país que se desangra torpemente, “la palabra poética no es sino la explicación de la voz del pueblo” en tanto que

ambas (palabra y voz del pueblo) se proponen y se definen, como lo dice Heidegger, (Heidegger, 1989, pp. 76-77) “por ser explicación de la voz del pueblo y se justifican en los límites en que interpretan los deseos, anhelos, veleidades, pasiones, ideales del pueblo”.

Por eso, en las voces individuales de esta época, la desesperanza, la ira y el dolor ante la guerra del país se representan de formas disímiles. Samuel Jaramillo, Gabriel Jaime Franco, Alberto Vélez, Gustavo Adolfo Garcés, Armando Rodríguez Ballesteros, Fernando Linero, Robinson Quintero, entre otros, declaran en variados tonos y énfasis la realidad del país. Un ejemplo de ello se advierte en el poema “Condiciones”, de Andrés Nanclares:

Si un hilo de agua venciera esta llamarada de odio que arde
en mi país./ Si un hilo de humo dijera de la huida de este
sol azul que vacía su luz/ Siniestra sobre las calles y los
hombres./ Si una brisa arrancara al aire su miedo [...] (1998,
p. 198)

Como parte de esta proliferación de voces y búsquedas, cabe destacar el auge de las escritoras, especialmente si se tiene en cuenta que, en la historia de la poesía colombiana, son pocas las mujeres que han alcanzado cierto grado de reconocimiento, debido, en parte, a las condiciones y disposiciones sociales, a las estructuras simbólicas y materiales del campo de la poesía nacional.

En este sentido, es indispensable referirse a los nombres de Dora Castellanos, Meira del Mar y María Mercedes Carranza. Sin embargo, en las últimas décadas, figuras como Mónica Gontovick, Eugenia Sánchez Nieto, Orietta Lozano, Mery Yolanda Sánchez, Luz Mary Giraldo, Monserrat Ordóñez, Renata Durán, Liana Mejía, Luz Helena Cordero, Yirama Castaño, María Cecilia Sánchez, Gloria María Posada y Piedad Bonnett han ido tomando relevancia como representantes incuestionables de la nueva generación de poetas en Colombia. En sus obras se hace visible, según Luque Muñoz, un rasgo común de dicción femenina: “anhelo de cuestionar la realidad, el deseo de afirmar su condición con rango de universalidad y sin eludir la autocrítica” (1996, p. 42).

Igualmente, es importante resaltar las condiciones paraliterarias planteadas por Samuel Jaramillo, por cuanto han contribuido con la difusión “transformando el sitio que ocupa la poesía entre nosotros” (1993, p. 7); así mismo, los encuentros de poesía establecidos desde

hace aproximadamente diez años, como Presencia Viva de la Poesía, Encuentro de Poetas Hispanoamericanos, Festival Internacional de Poesía de Medellín, Encuentro de Mujeres Poetas de Roldadillo (Valle), Alzados en Almas. En estos eventos, se ha ido cultivando un público heterogéneo, pero amante de la poesía.

Cabe mencionar, también, el nacimiento y la extensión de revistas dedicadas al género poético, como *Golpe de Dados*, cuya publicación tiene ya 30 años, y revistas de menor edad que se han mantenido en circulación por un tiempo considerable: *Puesto de Combate*, *Ophelia*, *Luna Nueva*, *Prometeo*, *Ulrika*, *Casa de Poesía Silva*. Sin olvidar la no muy amplia pero sí extensiva oferta de talleres de apreciación poética liderados, entre otros, por la Casa de Poesía Silva, algunas instituciones universitarias y poetas de la época.

Tientos y diferencias: el autor, su obra, la generación

Como hemos señalado arriba, los autores nacidos en los años 50 y cuya obra empieza a ser publicada en los 80, no solo no son clasificables, sino que son de difícil agrupación, si es que esto es posible. Teniendo en cuenta lo anterior, en este apartado intentaremos determinar los modos en que la obra de Piedad Bonnett se aproxima y distancia de otras producciones estéticas enmarcadas en la generación mencionada o en generaciones previas.

Piedad Bonnett publica su primer libro de poesía *De círculo y ceniza* en 1989. Se le ha llamado poeta tardía, porque en ese momento muchos de los autores jóvenes, nacidos entre los 50 y los 60, ya habían publicado su primer libro y, en ocasiones, el segundo, como Orietta Lozano (*Fuego secreto*, 1980); Armando Rodríguez (*Presagios y migraciones*, 1986); Fernando Linero (*Sonata de sonámbulo*, 1980); Joaquín Mattos Omar (*Noticia de un hombre*, 1988); Luz Mary Giraldo (*El tiempo se volvió poema*, 1974); Mónica Gontovick (*Ojos de ternera*, 1979); Víctor Gaviria (*La luna y la ducha fría*, 1979); Renata Durán (*Muñeca rota*, 1981), entre otros.

A pesar de que la publicación de Bonnett resulte tardía, el proceso compositivo revela otras dinámicas temporales. La autora señala en algunas entrevistas que su primer libro de poesía contiene poemas escritos a lo largo de diez años. Vale la pena indicar que, aunque su primera obra poética fue publicada en 1989, había obtenido menciones en concursos de

cuento y ensayo mucho antes⁵. Esta indagación permanente en el campo de la narrativa ha sido una constante en su ejercicio de creación, de allí que no sorprenda la exploración en el campo de la novela:

Hacer un libro es siempre saldar una cuenta. Un libro es algo que uno necesita hacer, que no puede dejar de hacer. Yo había escrito cinco libros de poesía y estaba saturada, el último libro lo escribí con una intensidad horrible, en tan sólo cuatro meses, de día y de noche, y quedé exhausta. Además tuve la sensación de que mi lenguaje poético se había agotado, de que ya no permitía renovación en un término muy corto. Tenía, pues que haber un respiro con la poesía pues debía reflexionar para no repetir fórmulas y para que cada uno de mis libros planteara una cosa distinta, un lenguaje ligeramente diferente. (Miranda, 2002, p. 74)

Con respecto a su trabajo literario, se ha señalado la dificultad de vincularlo a una generación en particular, pues en algunos de sus libros se evidencian rasgos de dos generaciones de la poesía colombiana:

A Piedad Bonnett podemos situarla entre dos extremos posnadaístas: la llamada Generación de Golpe de Dados, y la más reciente, que apenas comienza a dilucidarse. Tiene de la primera lo que, refiriéndose a la Generación Desencantada, subraya Antonio Caballero como: desilusión, desencanto, o mejor desengaño [...] y de la segunda tiene aquello que justamente la diferencia de la anterior, eso es su falta de avenencias, o su abierta despreocupación con los estereotipos extranjeros y con las denominadas “técnicas universales” (Linero, 1997, p. 92).

El tono de desencanto de la generación de Golpe de Dados está presente en la obra de Piedad Bonnett. En sus dos primeros libros, *De círculo y ceniza* (1989) y *Nadie en casa* (1994), los sentimientos de tristeza y soledad son expresados sin queja, sin lamento: “Como un niño obstinado / que persiste en salir del laberinto / deambulas noche a noche por mis sueños. / Con el alma encogida yo te sigo / Sabiendo que más tarde o más temprano / Tú encontrarás la puerta y yo el olvido” (“Cadenas”, 1994, p. 21).

⁵ Algunos de los premios obtenidos en el campo narrativo son: Concurso Nacional de Cuento Jorge Gaitán Durán, 1975; Concurso Nacional de Cuento; Universidad Surcolombiana del Huila, 1976; Primer concurso Nacional de Cuento del Quindío, 1979; Concurso Nacional de Ensayo, *Magazín Dominical*, *El Espectador*, publicado el 24 de enero de 1971.

En *Todos los amantes son guerreros* (1997), la soledad figura como una constante ante las vicisitudes del amor y la existencia: “[...] porque tu ausencia/ es una aguja ciega / que cose a mi garganta las palabras/ lo demás es silencio y reinan los fantasmas”(“The rest is silence”, p. 43). Ahora bien, como ya se dijo, la relación entre la obra de Bonnet y la de sus coetáneos no implica una estricta semejanza. La clara intención de criticar lo poético, que es otra de las características de la generación de Golpe de Dados, aparece atenuada en la poesía de la escritora, tal como sugiere Guillermo Linero, “pues no busca en ninguna medida redefinir conceptos, preconcebir experimentaciones o lo que sería más grave (por lo contradictorio), negar la posibilidad de la poesía” (1997, p. 92). Esta dimensión puede leerse en “Miserias de la palabra”: “Y sin embargo, / para llamar la luna, / para hablar del deseo, / para llorar a Dios, como una vieja meretriz desnuda/ impúdica se ofrece la palabra” (1994, p. 8).

Por otra parte, su escritura comparte rasgos con la que hemos dado en llamar Generación de los Ochenta: la concisión presente en la economía verbal y la intención de mostrar estados de ánimo; la variedad de temas y de tonos en donde se distingue la aventura íntima con las cosas cotidianas, que puede expresarse a través de lo prosaico, pero también de lo lírico. En efecto, la exploración central de su poesía apunta a describir el amor, la infancia, el cuerpo, la soledad, el yo, la casa, entre otros tópicos.

Bonnett acoge de su generación otro de los rasgos especificados anteriormente: el humor, la ironía “*en dosis como antídoto contra el trascendentalismo*”: “A qué llorar, me digo: / sería / inoportuno con la muchedumbre / que ríe afuera con su risa de siglos”. (“En consideración de la alegría”, 1994, p. 67).

En relación con las filiaciones estéticas, nos interesa ampliar la afirmación hecha por Antonio Caballero, citada por Linero, sobre la “despreocupación con los estereotipos extranjeros y con las denominadas ‘técnicas universales’” (1997, p. 92). La enunciación de Caballero se torna problemática, pues en la escritura de Piedad Bonnett se vislumbran al menos dos aspectos que comentaremos a continuación.

En primera instancia, las posibles desavenencias que la autora tiene con la tradición y las formas artísticas “universales” pueden discutirse directa e inocentemente con el reconocimiento que ella misma hace de la herencia literaria en su obra. Allí cohabitan autores de diversa ubicación geográfica y estética: de la tradición europea y norteamericana, Raymond Carver, Truman Capote, Thomas Mann, entre otros; de Hispanoamérica,

Juan Gelman, Blanca Varela, Eliseo Diego, Antonio Machado, Jorge Luis Borges, por citar unos ejemplos; del ámbito nacional, Aurelio Arturo, José Manuel Arango, Giovanni Quessep, Darío Jaramillo, Juan Manuel Roca, León de Greiff, José Asunción Silva.

Basta decir que todo ello puede ser objeto de imprecisión academicista si tenemos en cuenta lo dicho por T. S. Eliot: “No creo que la buena poesía pueda producirse en una especie de intento político por derrocar alguna forma existente. Creo que lo existente simplemente queda superado” (citado en Bonnett, 2000, p. 53).

En segunda instancia, y a manera de cierre, tendremos en cuenta otro de los rasgos posibles de esta generación: la resistencia a pertenecer a cualquier tipo de agrupación política o ideológica de manera decisiva. En cambio, puede afirmarse un compromiso indiscutible con la palabra en todas estas propuestas literarias.

Lo anterior es visible en todos los escritores de esta generación, pues es a través del compromiso con la palabra que el poeta mantiene viva su curiosidad, sus sentimientos, sus credos, sus ideologías, el deseo de nombrar la esencia de las cosas, la esencia del hombre en un tiempo y lugar específicos; en definitiva, el deseo de nombrar la realidad: “el artista moderno, sin desconocer el ayer, esencialmente está comprometido con el hoy” (Bonnett, 2000, p. 52), precisamente cuando su labor está dada por “la relación con la tradición pero negándola a partir de su propia invención” (p. 53), a partir de la contradicción como “la forma única en que su conciencia penetra el complejo mundo en el que se mueve”(p. 52). Esta labor del poeta, que consiste en desvelar por medio de la palabra, encuentra su forma en la configuración del sujeto contemporáneo, enunciada por Cruz Kronfly para el individuo en América Latina. Bajo esta perspectiva, puede afirmarse que Piedad Bonnett erige su estética como la forma única en que su conciencia penetra el complejo mundo en el que se mueve.

Hacia la configuración poética del individuo en la cotidianidad

¿Qué es el individuo contemporáneo? En América Latina, especialmente, conviven las tres formas culturales de occidente: premoderna, moderna y postmoderna. Nuestras sociedades han sido construidas sobre la base de un sistema de valores de carácter tradicional, si se quiere comunal, y revelan una mentalidad que ha sido denominada como premoderna. Estas sociedades han asumido la modernidad técnico instrumental sin pasar

por la modernidad cultural, que implica la asimilación del ideal ilustrado. Bien entrado el siglo XX, se presenta en las sociedades industrializadas la crisis de dicho ideal y la caída del proyecto moderno. El individuo contemporáneo latinoamericano recoge de esa crisis sólo el afán por la novedad, la búsqueda de la actualidad, el consumismo y un viejo misticismo revestido de espiritualidad.

La propuesta estética de Bonnett, en cierta forma existencialista, está encaminada al cuestionamiento de cada uno de esos valores que se truncan, entrelazan y constituyen al ser humano en sociedades como la nuestra, en las que perviven los valores de la premodernidad, de la mano de la modernidad instrumental y la pérdida de todo fundamento de la postmodernidad⁶.

Piedad Bonnett ahonda en la crisis aguda de lo moderno, se adentra en la desesperanza, escudriña en el sinsentido de las cosas, se asoma en el abismo del vacío y contempla el horror de la condición humana (la llamada crisis de la modernidad tardía), para darle forma, para comprender y alcanzar una suerte de educación sentimental, emocional, mental. El sujeto contemporáneo que contempla a través de su obra indaga en las imágenes del pasado, la infancia, la familia, la violencia; pregunta por el presente de un ser que se ve enfrentado al desencantamiento del mundo, a la pérdida de los dioses, de la seguridad existencial; confronta los cimientos de los grandes relatos, el amor, la poesía, los demonios interiores, para redimir al ser humano y proponer un proceso consciente de autoconstrucción que lleve a la invención diaria del ser en lo cotidiano:

El arte contemporáneo nace del movimiento, no del reposo; su origen natural está en el conflicto; del que se nutre y al que necesariamente revierte. Al lado de un país que no termina de quitarse las amarras, las anquilosadas estructuras de un tiempo señorial, hierva un país diverso, múltiple desgarrado entre numerosas contradicciones. La belleza moderna es capaz de incubar tanto en la vida esplendorosa como en el dolor, en la sordidez en la miseria. (1994, p. 21)

⁶ Como afirma Cruz Kronfly "Pensar por nosotros mismos, separados de la guía de los dioses, he ahí la consigna: el hombre solitario enfrentado a su propio destino, el hombre siendo por fin obra de sí. Pero son bien pocos quienes asumen enfrentar al vacío, el horror ante la ausencia y crisis de los fundamentos, el horror al desvanecimiento de las ideologías y de los grandes relatos otorgadores de sentido. Entonces, una de dos. O se asume el vacío, desesperanza y la ausencia de sentido postmodernos, con la misma entereza con que se asumió en su momento la pérdida de lo sagrado por causa de la secularización de la cultura, que es lo que podría proponerse como una auténtica ética postmoderna, a la que adhiero, o se corre el riesgo, como lo estamos viendo, de caer colectivamente de bruces en una especie de nueva edad media que se autodenomina <nueva era>, caracterizada por los denominados neo-misticismos, que de nuevos no tienen nada sino apenas su forma y su revestimiento tecnológico, garantizados por el olvido del pasado" (1998, p. 42).

Piedad Bonnett cree en la responsabilidad de lo que significa ser moderno y pregunta por el compromiso ético de una sociedad que contempla perpleja y angustiada su autodestrucción. De allí que uno de los horizontes al que deba asestar el poeta contemporáneo sea su presente: “su acontecer, sus ideologías, sus sueños, las poéticas de su tiempo” (2000, p. 54) para “abolir los prejuicios, saber escuchar y saber envejecer. Y desde su subjetividad más plena, hablar por todos los que respiran el aire de su tiempo” (p. 55). De esta manera, el poeta podrá mostrar a la poesía como origen, juego, delirio, salvación, alimento maldito, magia, experiencia religiosa, diálogo, música:

Frente a los ríos de sangre, a la dignidad atropellada, al miedo, es explicable que se trate de encontrar lo poético que hay en la vida. Que se lo busque en un niño, a quien la escuela haya dejado todavía un rastro de imaginación que le permita crear fantasías. En el indigente que, como aquel pobre Tomasín de Lear, lleno de gracia y sabiduría, puede hacer de su marginalidad un reducto de libertad. (p. 52)

Ahora bien, la comprensión de la obra de Piedad Bonnett, a la luz de las relaciones con sus contemporáneos, de sus coordenadas, coincidencias y negaciones, nos remite al ámbito de la sociología de la literatura que, desde Bajtin, ha propuesto la necesidad de estudiar la obra artística en el contexto en el que se produce, puesto que “la obra literaria es parte de un medio literario, entendido como la totalidad de las obras literarias socialmente influyentes durante una época y para un grupo social dado” (Bajtin, 1994, p. 73), sin dejar de lado que “al descubrir y definir la fisonomía literaria de una obra dada, hallamos al mismo tiempo su fisonomía ideológica general” (p. 74).

Agnes Heller afirma que “No hay vida cotidiana sin arte” (García, 1997, p. 135) en tanto que el arte es una forma de autoconciencia de la humanidad. De ahí que la vida cotidiana sea para muchos artistas el mejor lugar desde el cual se pueda mirar y cuestionar lo real, lo humano universal. La estética de Bonnett surge en la belleza de lo ordinario, en la misteriosa belleza de la vida humana que Baudelaire llamó “belleza de las circunstancias”, para mostrar los grandes dramas de la vida social y personal, el día a día del hombre contemporáneo, la heroicidad de los seres más comunes y corrientes; todo ello con la intención de comunicar la realidad, de poetizar la vida.

Referencias bibliográficas

- Bajtín, M. (1994). *El método formal en los estudios literarios: introducción crítica a una poética sociológica*. Madrid: Alianza.
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Bonnett, P. (2003). *Imaginación y oficio. Conversaciones con seis poetas colombianos*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Bonnett, P. (1997). *Todos los amantes son guerreros*. Bogotá: Editorial Norma.
- Bonnett, P. (1996). *Ese animal triste*. Bogotá: Editorial Norma.
- Bonnett, P. (1995). *El hilo de los días. Premios nacionales de Colcultura*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- Bonnett, P. (1994). *Nadie en casa*. Colección Literaria 45. Bogotá: Fundación Simón y Lola Guberek.
- Bonnett, P. (1989). *De círculo y ceniza*. Bogotá: Ediciones Uniandes.
- Bonnett, P. (1980). *La sangre tira. 17 cuentos colombianos*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Bourdieu, P. y Wacquant, L. (1995). *Respuestas. Por una antropología reflexiva*. México: Grijalbo.
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, P. (1990). *Sociología y cultura*. México: Grijalbo.
- Cruz Kronfly, F. (1998). *La tierra que atardece*. Bogotá: Ariel.
- Cruz Kronfly, F. (1994). *La sombrilla planetaria*. Bogotá: Planeta.
- Franco, G. (1993). *La tierra de la sal*. Colección de Poesía Prometeo, serie Hipnos.
- Heidegger, M. (1989). *Holderlin o la esencia de la poesía*. Edición traducción y prólogo de Juan David García Bacca. Barcelona: Anthropos.
- Jaramillo, S. (1993). Los últimos veinte años en la poesía colombiana. *Magazín Dominical, El Espectador* (Bogotá), (552).
- Linero, G. (1997). El círculo de poesía de Piedad Bonnett. *Revista Número*, (15).
- Linero, G. (1998). [Reseña del libro *Nadie en casa*]. *Revista Ulrika*, (22), 38.
- Luque Muñoz, H. (1996). *Tambor en la sombra*. Bogotá: Verdelago.
- Luque Muñoz, H. (1997). Premios de poesía. *Gaceta, COLCULTURA*, (38-39).
- Miranda, W. (2002). La fuerza del poeta está dentro de sí mismo. *Noventaynueve*, (3).

