

nero. Cuando abastecen su depósito, los visos azulosos del combustible diésel hacen pensar en la delgada miel de caña que se les da a los animales]  
[El tractor, pág. 54]

Aunque Santana es una casa en el campo que parece sostenerse en pie sólo por el esplendor de sus días pasados y por cierta alcurnia que aún no llega del todo a su fin, la poesía en este libro, mediante un prosaísmo que vislumbra fácil el oficio de la escritura, le devuelve lo suyo. El lector entra a sus más recónditas intimidades de la mano del poeta y reanima, con delicadeza y con lucidez, momentos del pasado, pero también los instantes del presente como si se tratara de un entrañable familiar que nos dio durante largo tiempo toda su generosidad y que ahora, en su vejez, aun nos prodiga su bondad.



Arreola dice así en otro aparte del artículo citado antes aquí mismo:

[...] Pound representa, en la lengua inglesa, la voluntad de decir: no es posible la poesía, aunque la hayan intentado tantos, la poesía está más allá de la meta de la perfección, pero aquí están lo coloquial y lo brutal, incluso lo escatológico, lo cotidiano y lo prosaico, entonces hace la terrible demostración de prosaísmo, con el cual a veces va más allá que quienes pretendieron lo sublime, como Arnaut Daniel y su discípulo Dante. [...]

Unas pocas palabras para buenos entendedores.

LUIS GERMÁN SIERRA J.

## Pequeña teoría de lo visible

### Colección privada

Ramón Cote Baraibar  
Visor, Madrid, 2003, 97 págs.

### Trazos

Pablo Montoya  
Universidad de Antioquia, Medellín,  
2007, 55 págs.

*La lengua es un ojo.*  
Wallace Stevens

### I

En el décimo libro de *La República*, Platón entreteje una deslumbrante dialéctica: primero, entre las Ideas eternas e inmutables; segundo, en los reflejos (mundo de los sentidos); y, tercero, que a la vez refleja al segundo, comprende cosas tales como: las sombras (phantasmas), las imágenes en el agua, los espejos, la poesía y las Bellas Artes.

Discutiendo la naturaleza del arte, Sócrates deja sentado que hay tres camas: la Idea que “es la esencia de la cama” y ha sido hecha por Dios, la cama hecha por el carpintero y la cama que se encuentra en una pintura. ¿Cómo llamaremos al pintor de esa tercera cama?

Plutarco, por su parte, popularizó el dicho de Simónides de que: “La pintura es poesía muda y la poesía pintura que habla”. La obra deja de mirarse primariamente como un reflejo de la naturaleza, real o mejorada; el espejo puesto frente a la naturaleza se vuelve transparente y permite al lector-espectador penetrar en la mente y el corazón del poeta-pintor.

Platón, que propuso la teoría *mimética*, lo hizo al parecer con la finalidad de establecer que el valor

del arte es ambiguo. Al considerar los objetos materiales ordinarios como objetos *miméticos* en sí mismos, imitaciones de formas o estructuras trascendentes, aun la mejor pintura de una cama sería sólo una “imitación de una imitación”, *mimesis* en segundo grado.

### II

La afinidad de la pintura con la poesía es antigua. La concepción misma de la escritura como un problema pictórico fue planteada en Inglaterra por Ezra Pound en 1912 y fue denominada como Imaginismo: “Presentar el poema como imagen (fanopea). No somos pintores, pero creemos que la poesía debe rendir culto a la escritura como un acto predominantemente plástico (imagist form)”.

William Carlos Williams, sostiene Kenneth Rexroth: “Pertenece a la tradición cubista: el imaginismo, el objetivismo, el exteriorismo, la disociación y reagrupamiento de los elementos de la realidad concreta (estatus ontológico)”. Los pintores tienen lugar especial en la poesía de Williams, pero Brueghel es una devoción. Su último libro, que ganó el Premio Pulitzer de Poesía en 1962, se titula *Cuadros de Brueghel*. Auden escribió su *Museo de Bellas Artes*. Proyectos similares son los de André Malraux, quien escribió *El museo imaginario* y el del español Rafael Alberti, titulado *A la pintura*. Para el caso colombiano, cuatro libros continúan esta tradición: *Cuadros de una exposición*, de Guillermo Linero, *Surgidos de la luz*, de Nelson Romero, *Trazos*, de Pablo Montoya y *Colección privada*, de Ramón Cote.

### III

El poeta que pinta con palabras, que pone en palabras lo que está en imágenes, juega en recrear los cuadros famosos en una *Colección privada* de cinco formas:

1. La pintura es una excusa “anecdótica” para hacer un homenaje. La pintura es sólo un estímulo.

2. Los cuadros verbales son simulacros, recreaciones de los cuadros famosos (continuaciones anecdóticas del original). La imagen como testigo.
3. El poeta imaginista (objetivista) jamás pierde de vista la presencia de la pintura, y deja que el cuadro hable. Poesía: pintura que habla.
4. El poeta encarna la proposición de que el artista no inventa nada, de que simplemente usa, manipula, desplaza, elige, reposiciona lo que la historia del arte le ofrece.
5. Lo que el poeta ve (visión verbal) o lo que el poeta "encuentra" es tan creativo como lo que el pintor "hace".

Ramón Cote, como historiador de arte, lo tiene claro: representar no es, pues, remitir desde un lenguaje a un referente o cosa, sino desde un código a otro. El realismo (exteriorismo), por tanto, no consiste en copiar lo real, sino en copiar una copia (representada) de lo real. El hiperrealismo copia, en un proceso de mimesis secundaria, una copia preexistente, hasta el límite de lo real.

Los poemas de *Colección privada* no necesitan ir acompañados de una reproducción del cuadro ya que son objetos autónomos, formas que no necesitan del referente visual porque el referente está como una huella en la memoria del espectador, quien llega a él a través de la lectura.

### EXPULSIÓN DEL PARAÍSO Masaccio

Para Renato Sandoval

*Ni siquiera las lágrimas  
espesas como el mercurio*

*ni el yunque ardiente  
que les quemaba muy adentro*

*ni los kilómetros de zarzas  
que hicieron sangrar sus  
[tobillos]*

*ni la prolongada llovizna  
que los recibió de pie en la  
[intemperie].*

*Nada, nada de eso, ni las  
[semanas ni las arenas  
ni las sucesivas generaciones*

*han podido borrar de nuestros  
[cuerpos  
ese aroma a jazmín que un día  
[muy lejano*

*trajeron del Paraíso.*



Para reconstruir el vacío o el silencio del cuadro, el poeta lo "interviene" restituyendo la carencia como nostalgia de lo visto en el Paraíso. Recordar es condensar la huella luminosa en la memoria. Es la imagen como ausencia la que nos presenta Ramón Cote en su *Colección privada*, recordándonos *Los privilegios de la vista* de Octavio Paz (su museo imaginario).

Los poemas de Ramón Cote intentan restaurar el silencio del cuadro. Su palabra no impide que el silencio del lienzo hable. Piensa en el blanco como si fuera silencioso. En *Tres confesiones de Giorgio Morandi*, el poeta cita a Giuseppe Ungaretti: "Es la niebla que nos borra". Y, en el primer verso, sentencia: "Necesito dudar para ver".

#### IV

En los poemas de *Colección privada* el texto verbal se hace autónomo, sin olvidar nunca al texto visual que le da origen. O, como afirma el poeta objetivista Fabio Morábito: "Ramón Cote jamás pierde de vista

la presencia de la pintura y deja que el cuadro hable".

Todos los poemas de Ramón Cote han sido construidos a partir de cuadros específicos. "Un lenguaje dentro de un lenguaje", diría Paul Valéry. Son ocho salas con treinta y ocho cuadros. En cada cuadro hay un poema, "una ceremonia de restitución, apropiación y revelación". El libro es un desfile de personajes al óleo y también una historia desde la figuración a la abstracción, desde el Renacimiento a las vanguardias, desde un arte sacro a un arte profano.

El poeta se pregunta por la procedencia de la luz, la epifanía de una mirada, la función de un testigo está presente en la figura del observador: una *vista que visita*.

### NIGHT WINDOWS Edward Hopper

*A medianoche,  
una luz encendida en lo alto*

*de un edificio  
es un imperio.*

*La orfandad de ese involuntario  
faro*

*es una solitaria prueba de la  
[vida].*

Cada poema tiene dos planos: por un lado, la imagen; por el otro, la constancia de haber ido a su encuentro. Walter Benjamin se valió del concepto de "aura" para distinguir las formas tradicionales de producción artística, de las nuevas formas de producción determinadas por la tecnología (la fotografía y el cine): el contraste entre el original sin copia (recuerdo de la visita al museo) y copia sin original (a la que el historiador de arte recurre). Benjamin definió el "aura" como "la manifestación irreplicable de una lejanía (por cercana que pueda estar)".

Así como el "aura" es la proximidad de una lejanía, el viaje estético de Ramón Cote opera sobre la distancia como un acto de apropiación, por el cual lo extraño se vuelve familiar.

UN PERRO  
Goya

Para Alicia Baraibar

*El miedo tiene  
orejas cortas,  
echadas hacia atrás  
pero el hocico  
extremadamente  
puntiagudo.*



La percepción aurática de *Colección privada* resulta ser, paradójicamente, el espacio familiar donde esos mitos fueron construidos.

VIRGEN DE LA  
ANUNCIACIÓN  
Antonello de Messina

I  
*Deja  
suspendida  
por un momento  
más  
tu mano  
en el aire  
ahora que siento  
en mi pecho  
—igual que tú—  
batir  
desde el fondo  
una paloma.*

En algunos poemas la relación con las imágenes se invierte y Ramón Cote es visitado por el cuadro. Todo comienza con la piel, la carne, la superficie del cuerpo, el revestimiento del alma. Lo que importa es que el poeta-pintor haya cruzado o no esa frontera imaginaria.

¿Y lo infinito? Lo infinito en las pinturas abandona el espacio y en-

tra en el reino del tiempo a fin de intentar vencerlo. Lo infinito busca un signo, un emblema; se vincula a un nombre que pertenece a un poema y que, a diferencia del cuerpo, es perdurable. Las pinturas son estáticas. La singularidad de la experiencia de mirar repetidamente un cuadro —durante un periodo de días o de años— es que, en medio de esa corriente, la imagen permanece intacta. Eso es lo infinito.

V

Todo arte es, en su esencia, poema. Los poetas son imitadores de imagen. Homero los cataloga como “hacedores de imágenes, artesanos de imágenes”. Los poemas en prosa de Pablo Montoya sobre obras de arte, podemos leerlos como un “juego de espejos”, no sólo entre cielo y tierra, sino también entre divinidad y ser humano. Es un juego entre la gravedad y el aire. Mirar, para Montoya, no es recibir sino una manera de ordenar lo visible.

La palabra en los *Trazos* de Pablo Montoya permite ser mirada o ser leída. El poeta ve con el ojo de la mente. Antonio Machado lo expresó así: “El ojo que ves no es / ojo porque tú lo veas: / es ojo porque te ve”. El problema no es lo que se ve, sino el ver mismo. La mirada, no el ojo. José Ángel Valente, el poeta metafísico español, clama por la “Antepupila. El no color. No ver. La transparencia”.

Para Montoya, una forma activa de imagen no se piensa, se percibe. Estar ante una imagen es estar siempre en movimiento. Por eso en los *Trazos* lo que es visible puede contener lo invisible: visualización de lo irreal, de la utopía.

TEBAS

*[...] He pintado el nacimiento y el viaje a la muerte que dura siglos. Eso, el paso del tiempo, también lo he pintado. No tengo nombre. Tal vez lo tuve. Y si tengo uno, ahora es impronunciable. Pero, si lo quieres oír, desciende los peldaños. Atraviesa los pasillos y las puertas. Entra en las*

*tumbas. Enciende la antorcha. Mira las paredes.*

El poeta ha de poner los ojos en ese espejo del mundo que es la obra de arte. Todo cuadro es un espejo, un espejo abierto. El poeta es un espejo del cuadro, al que dota de sensibilidad y sentido. El maestro Eckhart escribió, a finales del siglo XVIII: “El ojo con el que veo a Dios, es el mismo ojo con el que Dios me ve”. Al poeta sólo lo conmueve lo invisible que está en la pintura.

VELÁZQUEZ

*El filósofo dice: “Adonde quiera que vuelvo la mirada, descubro indicios de mi vejez”. Yo debería decir: adonde dirijo mis ojos, descubro los de Velázquez. Imperturbables. Devoradores de todo lo visible. [...]*

Sin duda, los colores en la naturaleza existen para ser vistos. Para el ojo del poeta, todo lo visible tiene un color. Aun un pintor como Morandi va tras el color de lo blanco. Es probable que incluso los ciegos de nacimiento sueñen un color.

VERMEER

*Verte ensimismada frente a la ventana. Ver tus manos crear el ámbito de la pieza. Verte abrir la carta donde yo digo que verte es sentir el agua, el viento, la luz. Verte en las tardes de Delft y creer que no existen otras tardes. Ver crecer la vida en ti, lenta y ardorosa, como si fueras la primavera. Ver la música de tu noche que cae y acaricia al mundo. Ver cómo la felicidad es este instante.*

Los colores no son superficiales, son profundos. No son artificiales, vienen de la naturaleza: plantas y tierras. No son inertes, se mueven en la paleta, tienen vida propia. Cuando un color adquiere sustancia, se convierte en forma, deja de ser un color. El azul deja de ser un color y se convierte en una posibilidad. Por conveniencia, llamaremos “tono” a aquello en lo que se convierten los colores. Un tono nunca se

prestará para convertirse en un adjetivo como: rojo ardiente, amarillo fulgente o silencio verde.

Matisse señaló una vez que un centímetro cuadrado de azul no es lo mismo que un metro cuadrado del mismo azul. El tamaño de la superficie cambia el tono. El círculo azul no es lo mismo que un azul cuadrado. El contorno también cambia el tono. La pintura, la imagen transforma el espacio. A veces hasta las cosas se vencen y retroceden en el marco silencioso de un cuadro. El primer habitante del espacio tuvo que ser la luz.

#### MONET

[...] *Pintarte hasta que el azul, el amarillo, el gris te envuelvan en la plena confirmación de la ausencia. Y el color negro ponga mi nombre en la tela. Y pueda saber que soy yo el que ve la muerte. Ése que te ama, desolado, frente a ella.*

Te detienes y te retiras unos pasos de la pintura y ésta cambia. Infinitas variables en la tarea de eliminar colores y crear cuerpos. El momento de gracia, si llega, para el pintor y para el poeta, es cuando se asombra al descubrir que el pincel no añade un color, ni siquiera un tono, sino que crea un cuerpo. Cosa inexplicable hecha de colores que las mismas palabras no pueden expresar. Es lo inefable. Lo que los místicos llaman la dádiva. Dios es el aire, el espacio entre las cosas de un cuadro. El espacio invisible es el que siempre —pintores y poetas— están intentando pintar.

#### VAN GOGH

[...] *La simetría que sueña el caos. La levitación que se sabe caída. Soy una imagen turbia consumiéndose en su reflejo más transparente. Un vacío dirigido a las nubes. Un hambre devorándose a sí misma. [...] Sin embargo, yo tengo el color. Lo tengo como redención y condena. El color que es Dios como una palabra escapándose de la boca. Tengo el color cuya voz son las flo-*

*res, las estrellas y este freno-comio. El color, uno y múltiple [...]*

La tinta se abre al pincel. El pincel se abre a la mano. La mano se abre al corazón. No puede decirse que la luz, como el poema, tiene un único centro (como una pera o un sol) porque un cuadro tiene innumerables centros, pensemos en la jarra de agua en torno de la cual giran desordenadamente los visitantes de una exposición.

JORGE H. CADAVID

## Para otros es el cielo

### Los privilegios del olvido.

#### Antología personal

Piedad Bonnett

Fondo de Cultura Económica,  
Bogotá, 2008, 183 págs.

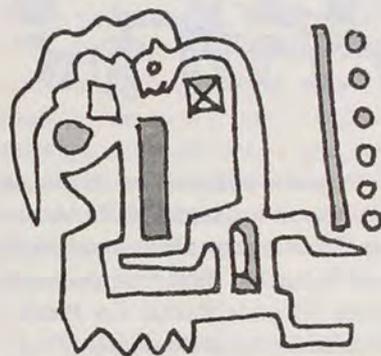
Constituido por un lenguaje común y alejado de la clásica composición solemne, el poema de Piedad Bonnett transgrede los modelos decimonónicos establecidos en la poesía colombiana. La configuración de este lenguaje se va tornando cada vez más descentrada e irónica. Lucha contra un lenguaje analógico y alegórico. Clara muestra de una actitud *secular* en la que el arte pierde “el aura”, mas no el milagro.

*Humilde vuelvo a ti con el alma  
[desnuda  
a buscar el reflejo de mi rostro,  
mi verdadero rostro  
entre tus aguas.*

Según Nietzsche: “El arte no es una imitación de la naturaleza, sino su complemento metafísico, alzado junto a ella para poder superarla”. Piedad Bonnett supera el ejercicio mimético en un arte que Peter Bürger llamará posaurático. El poeta pierde la aureola, se hace humano, cansado y solitario. El creador

*trans nombra* a través del ejercicio inverso del *desnombamiento*: deconstruyendo, minando, fisurando la realidad y el lenguaje a la manera derridiana. Su espejo se rompe: muerte de narciso.

*Y tú buscas el niño de ayer, y no  
[lo encuentras.  
En el espejo, en cambio, se  
[amotinan  
los que fueron un día, tan  
[idéntico a éste.  
Los que pugnan por ser entre tu  
[sangre.*



Piedad Bonnett quiere socavar el discurso legitimador del arte de elite (arte burgués). Acabar con esa bastardía cultural en la que nos instaló el pensamiento eurocéntrico. El poeta ya no es el *Aristos* (el elegido), ni el profeta, ni el redentor, mucho menos el mártir. El arte sacro es desplazado hacia una “cultura popular” como desafío al “arte culto”. En el fondo se plantea el problema teórico que propone la dualidad entre renovación y recuperación: la tradición y la ruptura radical del sistema. Octavio Paz intentó solucionarlo a través de la paradoja: *tradición de la ruptura*.

Este juego de oposiciones es llevado más allá por Piedad Bonnett estableciendo puentes entre erotismo y poesía, a tal punto que podemos decir, sin afectación, que el primero es una poética corporal y la segunda una erótica verbal. El erotismo en esta poética es sexualidad transfigurada en metáfora. Susan Sontag pide una erótica del arte como ejercicio de relectura (el