

METAMORFOSIS DEL VUELO: (IM)POSIBILIDAD COGNITIVA Y MOVILIDAD SIMBÓLICA EN LA POESÍA DE RÓMULO BUSTOS AGUIRRE

*Metamorphosis of Flight: Cognitive (Im)possibility and Symbolic
Mobility in the Poetry of Rómulo Bustos Aguirre*

EMIRO RAFAEL SANTOS
UNIVERSIDAD DE CARTAGENA
Cartagena, Colombia
esaga17@gmail.com

Resumen: en este artículo presentamos una lectura de las relaciones entre poesía y conocimiento en la obra del poeta colombiano Rómulo Bustos Aguirre (Santa Catalina de Alejandría, 1954). Examinamos cómo su re-escritura de las figuras arquetípicas de Ícaro y el Ángel encarnan los límites del conocimiento conceptual y místico; y cómo la ironización de los centros tradicionales del pensamiento occidental (entre ellos la filosofía y la ciencia), construye un tipo de saber caracterizado por una conciencia metamórfica de la realidad. El discurso poético se corresponde así con un mecanismo de desentrañamiento y renovación imaginativa de la percepción que integra formas propias y alternas de conocimiento. **Palabras clave:** conocimiento, ironía, mito, bestiario, movilidad simbólica

Abstract: in the present article, I analyze the relationship between poetry and knowledge in the work of the Colombian poet Rómulo Bustos Aguirre (Santa Catalina de Alejandría, 1954). Particularly, I examine how his re-writing of the archetypical figures Icarus and the Angel embody the boundaries of conceptual and mystic knowledge. And how the ironizing of the traditional centers of western thought (among them philosophy and science), built another type of knowledge defined by a metamorphic conscience of reality. The poetic discourse, in this sense, belongs to a mechanism of unearthing and imaginative renovation of perception that forms alternative ways of knowledge.

Keywords: Knowledge, Irony, Myth, Bestiarum, Symbolic Mobility



"Encender el misterio/ de una
lámpara
ciega/ cuya luz imposible/
acaso nos haya sido prometida/
He aquí el terrible regalo de
los dioses".
—R. B., *El oscuro sello de Dios*,
1988.

En uno de sus ensayos de juventud, que lleva por título "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres", Walter Benjamin (1991) señalaba, a propósito del carácter tautológico del lenguaje: "El nombre es aquello por medio de lo cual ya nada se comunica, mientras que *en* él, el lenguaje se comunica absolutamente a sí mismo" (59). Para el filósofo alemán el lenguaje está ocupado por su propia finitud, cercado por fronteras lingüísticas y no por contenidos verbales —comporta un carácter autorreferencial que evoca las reflexiones románticas de Novalis sobre la auto-referencialidad poética—¹. La "traducción del lenguaje de las cosas al de los hombres", continuaba, "no sólo es la traducción de lo mudo a lo vocal; es la traducción de lo innombrable al nombre. Por lo tanto, se trata de la traducción de un lenguaje imperfecto a uno más perfecto en que se agrega algo: el conocimiento" (69).

Pero, ¿qué tipo de conocimiento puede ofrecer un poema cuando su ausencia de fundamento, extensivo, por lo demás, a todo discurso humano, radica en la imposibilidad de "la verdad" como contenido trascendental? ¿Qué tipo de nombramiento construye? En la lírica del poeta colombiano Rómulo Bustos Aguirre (Santa Catalina de Alejandría, 1954)² encontramos una análoga preocupación lingüística: un estremecimiento nominativo que no encuentra una respuesta, pero cuya tensión es ya expresividad misma, conciencia de su constitutiva imperfección. "No me contiene este nombre", se lee en *Sacrificiales* (2004). "Quisiera un nombre de muchas sílabas// En él no caben el ramaje sin árbol de mi fe/ ni los recuerdos que tampoco tendré mañana [...]// No me

¹ Afirma Novalis, en traducción de Calise (2001): "[...] una verdadera conversación es un mero juego de palabras. Es admirable observar el ridículo error de la gente que opina que ellos hablan a causa de las cosas. Precisamente, lo característico del lenguaje es que este se preocupa puramente por él mismo, y esto no lo sabe nadie. [...] Si tan sólo alguien hiciese comprender a la gente, que con el lenguaje sucede lo mismo que con las formas matemáticas —que se encierran en un mundo propio— que juegan entre sí, que no expresan otra cosa que su hermosa naturaleza, y justamente por eso son tan expresivas, y reflejan el juego de relaciones de la cosa".

² Bustos Aguirre nace en Santa Catalina de Alejandría (Bolívar), en 1954. Es autor de los poemarios *El oscuro sello de Dios* (1988), *Lunación del amor* (1990), *En el traspatio del cielo* (1993), *La estación de la sed* (1998), *Sacrificiales* (2007), *Muerte y levitación de la ballena* (2010) y *La pupila incesante* (2013). Su producción poética ha sido reconocida con el Premio Nacional de Poesía de la Asociación de Escritores de la Costa (1985), el Premio Nacional de Poesía Instituto Colombiano de Cultura (1993) y el Premio Blas de Otero de Poesía de la Universidad Complutense de Madrid (2009). Parte de su obra se encuentra reunida en *Oración del impuro*, publicada por la Universidad Nacional, en el 2004, y reeditada por la Biblioteca de Literatura Afrocolombiana, en el 2010; y compilada hasta la fecha en *La pupila incesante. Obra poética, 1988-2013*, publicada en 2013 por la Universidad de Cartagena y reeditada en el 2016 por el Fondo de Cultura Económica.

puedo refugiarme en su silencio" (Bustos Aguirre, 2004: 263). Este discernimiento promete una paradójica seguridad: la enunciación de la duda y de la incertidumbre como alternativas cognitivas de la poesía.

Si bien es cierto que los poemas de Bustos Aguirre están marcados por la presencia de imaginarios míticos y religiosos, por intertextualidades con diversos sistemas filosóficos y científicos tanto antiguos como modernos, no buscan por ello la certeza del lenguaje que redima el vacío o la ausencia de sentido del mundo. Bajo un insistente dinamismo de la imaginación creadora, que reactualiza y sospecha de símbolos de ascenso y derribamiento, sus poemas se mueven bajo un registro irónico: hay en ellos fabulaciones provisionales, epifanías cotidianas y lúdicas desmitificaciones. Conscientes de su textura verbal, propician un refinado canibalismo de heterogéneas mitografías como estrategia de ruptura con la legitimidad de los sistemas hegemónicos de pensamiento occidentales.

Del vuelo y el destierro solar

Todo proyecto moderno de renombramiento epistémico tropieza, no obstante, con la subsistencia de una sintaxis que propaga las sombras de la esencialidad desaparecida: el entenebrecimiento u ocaso del dios. ¿Qué "queda tras la muerte de Dios?", se pregunta Amar Díaz (2012). "Solo los edificios levantados para honrarlo, las iglesias, que dejan de ser sepulcros y monumentos para convertirse en las ruinas. El problema, es que estas mismas ruinas se convertirán en los cimientos de nuestra cultura moderna [...]" (2012: 545). Como contrapunto, recursos estéticos como la ironía, la sospecha lingüística y la metamorfosis simbólica disuelven en Bustos Aguirre la continuidad figurativa del mito judeocristiano y del *logos* demostrativo de la ciencia, afirmando las posibilidades enunciativas del silencio. Los escombros de un pasado perdido se materializan en dos de las figuras aladas más persistentes de la imaginación mediterránea, Ícaro y el Ángel, que articulan el dilema sobre los límites del conocimiento.

Consignado inicialmente por Pausanias, Diodoro y Estrabón, el mito de Ícaro ha sido cantado con diversas entonaciones en la tradición europea. Poetas como Ovidio han destacado en su historia las recompensas de la desobediencia. En las *Metamorfosis*, el romano cuenta cómo un sabio arquitecto instruye a su hijo en las artes del vuelo: "Recuerda, Ícaro, has de moverte a una altura intermedia, para que la humedad no haga pesadas las plumas si vuelas demasiado bajo, y para que el sol no las abrase si vuelas demasiado alto" (2007: VIII, 263). Padre e hijo se lanzan entonces al abismo azul y son confundidos con dioses por los pescadores de Creta (dominan el aire con sus máquinas aladas), pero Ícaro "empezó a disfrutar con el audaz vuelo, abandonó a su guía, y atraído por el cielo, se abrió a la altura". El desenlace es conocido: el "sol abrasador ablandó la cera perfumada que mantenía unidas las plumas" (264).³

³ Apolodoro cuenta con similares palabras: "Cuando Minos se enteró de la huida de Teseo y sus acompañantes, encerró en el laberinto al culpable Dédalo con su hijo Ícaro [...]. Entonces

Poetas renacentistas como Sannazaro, Tansilio y Tasso han visto en este relato "un ejemplo de la ambición humana premiada con la inmortalidad" (Turner, 1974: 88):⁴ una suerte de heroísmo artístico, incluso amatorio. Parodiado por Luis de Góngora (1854), durante el Siglo de Oro español, como "Ícaro de bayeta" o "funeral avestruz" (417),⁵ y sublimado en el Romanticismo como arquetipo del hombre idealista burlado por sus ilusiones (Elvira Barba, 2008: 412), Ícaro adquiere connotaciones escépticas en la poesía de Bustos Aguirre, que se abren con su primer poemario, *El oscuro sello de Dios* (1988). La imposibilidad del vuelo no radicará en sus versos, al menos no de manera definitiva, en una *hýbris* o pecado de altura, sino en que el lenguaje con que se nombra el vuelo parte de una sacralidad muerta, o en todo caso, desubstancializada.

Extraño exvoto
 en un templo ya vacío
 cuelgan mis dos alas abrazadas.
 (2004: 53)

Bustos Aguirre se aparta del moralismo clásico conjeturando una divinidad interior que asoma en el hombre y que no le ha pre-existido. En "Ícaro dudoso" sorprenderemos la sospecha de unas alas vestigiales: "Tal vez/ llevamos alas a la espalda/ Y no sabemos" (25). Pero, por alguna razón, Ícaro no las recuerda; tal vez nunca han existido o siempre han estado allí. El hablante lírico no duda así tanto de las promesas o amenazas celestes como de la naturaleza y mecanismo del vuelo: la duda trasciende el puro silogismo para convertirse en debate existencial, en olvido y autodesconocimiento.

Hay alguien que yo sé morándome
 Arrastra sus alas de ángel sonámbulo
 como quien busca una puerta
 entre largos corredores [...]
 Quizás me existiera desde siempre
 ¿De qué ancho cielo habrá venido
 este huésped que no conozco? (28)

Tanto para Ícaro como para este enigmático hombre-ángel, las alas se han

Dédalo fabricó alas para él y su hijo, y advirtió a éste en el momento de levantar el vuelo, que no volara muy alto para que no se soltasen las alas al derretirse la cola por el sol, ni cerca del mar para que no se desprendiesen por la humedad. Pero Ícaro, entusiasmado, desoyendo los consejos de su padre, voló cada vez más alto, hasta que, fundida la cola, cayó al mar [...]" (*Biblioteca*, Ep. 1, v. 12-3).

⁴ Para un estudio de la recepción del mito de Ícaro en las letras españolas, véase Turner (1977). Una revisión del mito en el Renacimiento y en el Siglo de Oro, está en Fucilla (1960). Vivier (1962) ha escrito en francés un libro sobre la hermandad de Ícaro y Faetón. Morabito (2002), por su parte, ha desarrollado el tema de la caída de ambos jóvenes en dos obras del Siglo de Oro español: los *Diálogos familiares de la agricultura cristiana* (1589), de Juan de Pineda, y la *Comedia nueva de Ícaro y Dédalo* (1684), de Melchor Fernández de León.

⁵ "Cíclope no, tamaño como el rollo/ ¿Volar quieres con alas de pollo/ estando en cuatro pies a lo pollino?" (Góngora, 1854: 417).

convertido en un pesado lastre que hace de la apoteosis un puro enigma. El hablante lírico de "Hay alguien que yo sé morándome" avanzará así a tientas, "triste de sí", "sonámbulo", como quien persigue el *despertar* o un *alumbramiento*, en sintonía con las soteriologías órficas que hablan del olvido y de la posibilidad de una restauración cognitiva del alma. Por lo demás, es bastante significativo que el autor reúna diversos sustratos paganos y judeocristianos, pero desprovistos de monolitismos doctrinales. La yuxtaposición de los mitos no se resuelve en la seguridad de una ortodoxia personal —el cristianismo como profesión de fe del autor o como exaltación pagana del poema⁶—, sino desde una destemporalización de la imaginación cultural dominante: la necesidad de fundar nuevos lenguajes o reescribir los anteriores más allá de la lógica sintética en la que $A + B$ es igual a C . El poeta de *El oscuro sello de Dios* retoma no sólo figuras y geografías míticas contrapuestas o sincréticas, sino que apunta al problema simbólico mismo de la "ignorancia" de los orígenes. ¿Cuál ha sido el error de Ícaro o de este hombre-ángel? ¿Cómo purgarlo para recuperar la verdad? El hablante de "Ícaro abrasado" desea curarse de sí mismo ofrendando (o expiando) sus alas quemadas, chorreantes de cera, como un "extraño exvoto"; mientras que en los versos de "Hay alguien que yo sé morándome" se apela al anhelo de una reminiscencia cósmica —una suerte de *anamnesis*— que compruebe no sólo el origen humano, sino la realidad celeste. Mientras el segundo poema conjetura una relación analógica equivalente al encuentro entre el *adentro* y el *afuera*, el exvoto de "Ícaro abrasado" opera como metonimia y duplicación del sujeto. "En el caso de los exvotos de cera, se trata de crear, por medio de la semejanza, una imagen que ejerza a modo de 'doble' de aquella parte física que se encuentra afectada y se desea sanar, o en su defecto, que ya ha sido sanada y se desea agradecer con su ofrenda a una determinada divinidad por su intercesión" (Revista *Sans soleil*, 2013).⁷

Pero, ¿a cambio de qué ha entregado Ícaro el vuelo y su humanidad? Hay en estos versos un milagro imperfecto: las alas están quemadas. También una ofrenda ciega: no hay dioses reunidos. El hombre de los primeros poemas de Bustos Aguirre está enfermo de hombre: súplica por el vuelo, pero renuncia a la elevación. No puede ser el suyo más que el testimonio de una solipsista y pervertida metafísica que borra las certezas del mundo al concebirlo como una "vasta ilusión" (29). El intelecto de Ícaro no puede trascenderse a sí mismo; la racionalidad conceptual no resulta suficiente como camino a una comprensión absoluta del cosmos. "El lenguaje no sólo significa comunicación de lo comunicable", afirmaría Benjamin, "sino que constituye a la vez el símbolo de

⁶ Por ejemplo, ante las lecturas de Guillermo Valencia como un poeta escindido entre el paganismo y el cristianismo, Jaramillo Zuluaga (1991: 223-4) recuerda la confesada ortodoxia católica del autor.

⁷ "De manera fenomenológica se puede describir como todo objeto que sirve específicamente para manifestar el agradecimiento por un don o bienestar concedido por parte de un agente poderoso de orden metasocial, hacia actores (individuales y/o colectivos) intramundanos" (González, 1986: 42). Una reflexión sobre los exvotos, la imagen, el cuerpo y el tiempo se encuentra en Didi-Huberman (2006).

lo incomunicable" (1991: 74). Como sostendrá el hablante lírico de otro poema, al hombre apenas le es permitido "escuchar ecos/ del eterno banquete de los dioses":

En la ciega aventura que a todos corresponde
 cada día golpeamos el báculo contra el muro
 y el corazón cree descifrar en el eco
 la música de las esferas.
 (2004: 71)

El mito de Ícaro expresa así, en palabras de Paul Diel, "sus dos significados: el deseo exaltado de elevación y la insuficiencia de los medios empleados" (1991: 45). A la ambición de desentrañar el mundo, se opone en Bustos Aguirre la impenetrabilidad, la nada que amenaza y constituye los seres: "Lleva el alma de regreso a casa, aconseja/ el sabio tibetano/ Y si el alma extravía los pasos en el camino/ Y si no hay camino/ Y si no hay casa/ Y si no hay alma que llevar de regreso a casa" (2004: 264). Poemarios como *Lunación del amor* (1990), con sus exuberantes ángeles, y *En el traspasado del cielo*, con sus niños-pájaros, ciegos y manchados de frutos, problematizan los límites del saber, especialmente en dos dimensiones simbólicas: la angélica y la humana.⁸

Como cazadores encendidos o curiosos visitantes, los ángeles de Bustos Aguirre se derraman sobre la brevedad humana, inaprensibles y suntuosos, deteniéndose en el alma con "argumentos del aire" (90). El poeta los muestra caminando sobre el alba, en un enigmático lujo de luz. Aparecen como el reverso de la limitación gnoseológica humana: sus alas naturales, a diferencia de las de Ícaro, que han sido construidas por la industria, surcan los cielos sin temor a la caída, a menos que así lo deseen. Y si bien en *Sacrificiales*, el poeta revisará la contradictoria levitación del ángel —el mal que sostiene la pureza de su angélico vuelo (v. "El Arcángel", pp. 289-291) —, en sus primeros trabajos los límites son mucho más fuertes, y aunque dialécticos, abismales. Profundizan una diferencia ontológica y un deseo de unión erótica.

Massimo Cacciari, siguiendo al neoplatónico Jámblico, ha escrito que "mientras que el conocimiento 'es distinto de su objeto por alteridad' [...] el Ángel conduce a una visión en la que sujeto y objeto llegan a ser una 'mónada'" (1989: 15).⁹ Puros, atroces y ciegos, los ángeles de la tradición mística

⁸ En términos análogos, Lucien Blaga (2008) se ha referido al "conocimiento paradisiaco" y al "conocimiento luciferino" como la distancia que existe entre una inteligencia que confía en los objetos como dados y otra que reconoce en los signos tanto su mostración como su ocultamiento. Una distancia semejante se abre entre las formas de conocimiento de Ícaro y el Ángel. En *La imaginación simbólica* (1968: 9), Durand sostiene que existen dos formas por medio de las cuales la conciencia se representa el mundo: una "directa", que implica la mostración de la cosa misma en la mente, como ocurre con la percepción y la sensación; y una "indirecta", que deviene de la imposibilidad de la cosa de representarse "en carne y hueso", como, por ejemplo, los recuerdos infantiles o la vida después de la muerte. En el caso de la representación indirecta, la ausencia del objeto llega a nosotros por medio de una "imagen".

⁹ Esta identidad, no obstante, es objetada por Tomás de Aquino: "[...] la misma naturaleza angélica es como un espejo que reproduce la imagen de Dios. Por el hecho de que el entendimiento y la esencia del ángel estén a una distancia infinita de Dios, se sigue que no pueden comprenderle ni ver, por su naturaleza, la esencia divina; pero no se sigue que no

testimonian la existencia de Dios, pero también su silencio. Anuncian su No-Nombre en una mañana que de tan luminosa se convierte en profunda noche. "Si alguien dijese que el propio Dios se ha aparecido a un Santo, sin intermediarios", declara el Pseudo-Dionisio, "que sepa claramente por las Escrituras, que la naturaleza secreta de Dios, cualquiera que sea, nadie la ha visto y nadie la verá jamás" (*De Caelesti hierarchia*, IV, 180).

El conocimiento negado de la Divinidad se confunde con el universo, desperdigado en sus criaturas; apenas intuido por los orbes angélicos, sin ser totalmente accesible a ellos. De ahí que un poema como "El no-rostro", incluido en *Muerte y levitación de la ballena* (2010), evoque a un Moisés bíblico que ruega por ver la gloria divina y sólo consigue vislumbrar "la infinita gloria de su espalda":

Esta epifanía del No-rostro
encierra el límite y la posibilidad de toda mística
Misericordia de la divinidad que se niega al elegido
Su indecible esplendor lo devastaría.
(2010: 42)

Ícaro, no obstante, imagina un cielo en el que toda epifanía es posible.¹⁰ Aspira a un principio luminoso que, como el sol, con "toda la violencia de su resplendor, se sustrae a la mirada, y por esta razón su luz es el velo de su luz" (Avicena, *El relato de Hayy ibn Yaqzân*, XXIII).¹¹ La precipitación en Bustos Aguirre responde a una vivencia del límite metaforizada como abismo y encarnación.¹² El llamado solar y el desprendimiento se desarrollan en una

puedan tener conocimiento alguno de Dios. Lo que sucede es que, así como Dios está a una distancia infinita del ángel, así también el conocimiento que Dios tiene de sí mismo dista infinitamente del que el ángel tiene de Dios" (*Summa Theologiae.*, 1, q.56, art.3).

¹⁰ Cielo también imaginado por figuras como Sémele o Faetón. De Faetón conocemos su horrible precipitación, fulminado por el rayo de Zeus, tras intentar conducir los caballos del sol (Ovidio, *Metamorfosis*, I, v. 749-778). De Sémele, madre de Dionisos, tenemos una de las más tristes historias de imprudencia amorosa de la Antigüedad, equiparable —pero sin su final feliz— a la del Eros y la Psique del escritor romano Apuleyo. Relata Ovidio que la joven princesa tebana, instada por los celos de Hera y la curiosidad, pidió a Zeus que se le mostrara en todo su esplendor y sus insignias, como lo hacía al abrazar a Hera. "El cuerpo mortal de Sémele no pudo soportar la tumultuosa presencia de los elementos celestes y pereció abrasada por la ofrenda conyugal" (III, v. 308-9).

¹¹ Al estudiar, en especial, el caso de Zeus, Vernant señala: "Zeus se manifiesta a través del cielo, pero al mismo tiempo es ocultado por él: una potencia sólo se ve a través de aquello que la potencia manifiesta ante los ojos de los hombres, pero, al mismo tiempo, desborda siempre todas sus manifestaciones: no se confunde con ninguna de ellas" (2003: 90).

¹² No estamos por ello de acuerdo con la lectura de Diel (1991), cuando asegura que Ícaro alegoriza la vanidad y la imaginación perversa como patología psíquica. En *La simbología de los mitos griegos*, el psicólogo francés propone la traducción de varios de los mitos más importantes de la mitología griega a la vida psíquica: la figura de Ícaro, en esta arquitectura interpretativa, representaría el "sentido velado de todos los mitos", la "inagotable ampliación de un tema único que, [...], sigue siendo, a pesar de la diversidad de las imágenes variables, el problema crucial de la vida: el conflicto esencial del alma humana, el combate entre espiritualización y perversión" (49).

dimensión propia de la imaginación que no puede más que realizarse en su agonía lingüística: el intento por alcanzar una dimensión absoluta apenas conjeturable. ¿Cómo se reordenan las posibilidades del conocimiento bajo esta fractura? ¿Qué caminos se deben recorrer cuando han fallado los grandes referentes? En la poesía de Bustos Aguirre queda como orilla el mundo material, orgánico, terreno, ensimismado en densidad de carne, resultado del vaciamiento de la trascendencia y de una terrenalización de la divinidad.

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.
 (215)

La impureza de la carne, que desvirtúa la trascendencia espiritualista al circunscribirla al mundo de los límites —como antes la misma pureza solar ha impedido el triunfo de la técnica humana del vuelo—, trastoca la perfección de un conocimiento paradisiaco. Este ocaso del dios es relatado con prosaísmo por el hablante lírico: "Los curiosos observan la pesca monstruosa/ Algunos separan una porción y la llevan para sus casas/ Otros se preguntan si será conveniente/ comer de un alimento que ha estado tanto tiempo expuesto a la intemperie" (215). Renuentes a la sorpresa teológica, algunos de los pescadores se detienen en una pregunta doméstica, que simplificará la teología como problema alimenticio: ¿comer o no comer? El conocimiento sagrado dará paso así a una sabiduría diaria, sin prestigio doctrinal, empática e intuitiva, que con *El oscuro sello de Dios* encuentra una prefiguración en la imagen terrestre, no-alada y femenina de la palenquera:

Mujeres grandes que llevan
 tesoros blancos en los dientes
 Sentadas parlotando en lengua extraña
 como enormes diosas ya olvidadas
 Acaso mejor que el sabio
 conozcan sus cabezas
 el peso exacto de las cosas del mundo.
 ("Palenqueras", 2004: 58)¹³

Si bien esta "divinización" no pasa de la conjetura, fortalece el camino para una reconfiguración epistémica del poema y del papel de lo divino-celeste.

¹³ En el *Teeteto*, Platón apunta que el ridículo se mostró ya en un filósofo como Tales de Mileto, quien, por llevar la mirada clavada en el cielo y no en la tierra, cayó en un pozo. "Una moza del lugar", narra al respecto Eduardo Nicol, "expresó el buen sentido de la humanidad limitada cuando, burlándose de él, observó que más le valiera advertir lo que tenía a los pies, que andar investigando lo que pasa en las alturas" (1990: 152). Así mismo, en el *Teeteto*, se habla del ridículo perdonable en el poeta: éste nunca tropieza, porque camina en las nubes.

Oponiéndose al conocimiento acumulativo de la abstracción pura de la teología y de la ciencia, que pretende apresar el objeto, esta sabiduría se hace arte de los sentidos y ética del cuerpo. El saber proviene paulatinamente de un no-saber; de haber recorrido muchos caminos y vagado para tomar conciencia de la displicencia metafísica. "Imaginar que ha mirado todos los horizontes/ bebido de toda agua/ Habrá entendido ya que hay tanto de trampa/ en esta vida" ("Título": 60). El hombre acepta que apenas puede rozar el misterio; pero esto no le duele tanto: la rutina de la vida sofoca la nostalgia de infinito. La figura del sabio y la conquista de la sabiduría surgen en esta poética como parte de una verdad mundana, pesada en tanto conciencia terrestre, que deja de mirar con abatimiento el firmamento de Ícaro e intenta redescubrir en la pluralidad del mundo la vida como devenir.

Al replantear el problema del conocimiento —la imposibilidad humana de escapar de las fronteras del verbo y alcanzar un centro numinoso—, tanto el destierro solar de Ícaro como el enigma del hombre-ángel se resemantizan: la imperfección del lenguaje humano no es la consecuencia histórica de un exilio paradisiaco. Este cuestionamiento se hace extensivo a la desmesura de cualquier lenguaje que pretenda apropiarse de la "cosa", ya sea en nombre de la mística o de la técnica, y del que las palenqueras y el hombre contemplativo son sólo una metamorfosis específica. Arribamos con ello a una ironización de las epistemologías tradicionales: del saber místico y órfico, que descubre la ilusión, abandonándose a la muerte; del conocimiento filosófico y científico, que se hace impostura; de la seguridad geométrica, que olvida el carácter artificial de sus formas. "Las formas plurales del conocimiento tienen una misma raíz", defiende Bustos Aguirre, en una entrevista con Gaviria Echavarría (2016: 156): "la necesidad humana de transfigurar en sentido la perplejidad de estar en el mundo. Mientras la religión, la teología y la filosofía constituyen, podríamos decir, formas violentas que derivan en dogmas o asfixiantes sistemas cerrados, la imaginación poética es lo abierto que se abre a lo abierto. No intenta reducir la realidad: busca seguirla en su paso de baile".

"De la levedad" y "De los sólidos platónicos", incluidos en *Sacrificiales*, resultan especialmente reveladores como parte de este vuelco cognitivo, parodiando desde su mismo título la paratextualidad con los tratados filosóficos y científicos europeos. En el primero nos encontramos con una figura paradigmática escogida de otro sistema figurativo, que no es grecolatino ni judeocristiano, sino científico moderno. Los versos relatan la inevitable precipitación hacia arriba de un alma que desafía las "leyes" de la gravedad. Si en "Ícaro abrasado" y en "Ícaro dudoso", el hablante lírico caía hacia abajo, en "De la levedad" el alma lo hará hacia arriba, sin poder evitarlo —como si lo verdaderamente imposible fuera el descenso—. El Guardián de la Puerta del Cielo, urgido por el peligro de que el alma alcance el Abismo y el Vértice de la Nada, le recomienda que pronuncie palabras pesadas y ominosas: "Y el alma leve dijo: cedro, argamasa, potala, escarpate" (279). Pero continuó elevándose.

Y el Guardián de la Puerta le sugirió que probara con malas palabras
Y el alma leve dijo palabras crapulosas

que la censura celeste me impide repetir

Pero siguió levitando

El Guardián de la Puerta, que era "en realidad sir Isaac Newton en apariencia de Guardián de la Puerta", no podrá evitar que el alma desaparezca en la profundidad celeste, puesto que, *per saecula saeculorum*, nunca sabría nada acerca del "libre vuelo o caída de las almas en el espacio angélico" (280). Hay en este Newton de Bustos Aguirre una confianza en las entidades pre-metafóricas: una identidad de la palabra con la "cosa" nombrada; una seguridad en el desenciptamiento del mundo que, al universalizar su conocimiento como "ley", construye una cárcel similar a las certidumbres trascendentalistas que abandona.¹⁴ Newton padece sin saberlo —el hablante lírico es enfático en ello—, su propia condena creada por las reglas de la mecánica clásica, que, abstraída como universalidad teórica, excluye otro tipo de saberes, entre ellos la potencialidad del azar.

"De los sólidos platónicos", por su parte, continúa el derribamiento lúdico de las convenciones científicas y filosóficas, esgrimiendo una reflexión sardónica y antipositivista sobre el universalismo epistémico:

Un amigo me obsequió
los sólidos platónicos hechos en frágil cartulina

Tan irónico mi amigo

Me los dejó en una pequeña caja sobre el escritorio de mi oficina
acompañado de una nota:

Esta cajita contiene el alfabeto del mundo
con ellos están contruidos la piedra, la geometría inversa
del cangrejo, los movimientos de un atleta
y hasta los sueños

(285).

Estos poliedros convexos, denominados por la tradición mediterránea como "cuerpos cósmicos" o "sólidos perfectos", puesto que implican regularidad y constancia en sus ángulos, evocan en el hablante lírico formas astrales, animales y frutas: una serie de sutiles correspondencias con un sentido macrocósmico, analógico, que hace pensar en una feliz correspondencia del mundo con sus abstracciones geométricas: "La esfera, en verdad, es francamente luminosa/ El icosaedro, con sus veinte rostros, tiene algo de araña, de flor monstruosa/ Y qué decir de la enigmática elementalidad de la pirámide" (285-286). Pero al no contar con un manual de instrucciones, y con una significación práctica para la vida diaria, el poeta decide dejarlos en un frutero, como híbrida conjunción del universo incorporado en una parte del mismo universo. Pronto desaparecerán,

¹⁴ Alexander Pope escribió sobre el físico inglés: "La naturaleza y sus leyes yacían ocultas en la noche. Dios dijo: 'Sea Newton', y todo fue luz". "¡Afortunado Newton", exclama Einstein (citado por Strathern, 1999): "feliz infancia de la ciencia [...] Para él la naturaleza era un libro abierto, cuyas palabras podía leer sin esfuerzo alguno" (96).

arrojados a la basura por "la señora que me hace los oficios", más diestra en los menesteres cotidianos.

En tanto figuraciones abstractas, los sólidos platónicos complican el peligro de la idolatría gnoseológica, ya que estos no son "los" sólidos. Operan sólo como representaciones de representaciones; como metáforas de lo innombrable que, al ser nombrado, devienen en límite, endurecimiento simbólico, peligrosa hipóstasis. Así, pues, no sólo contra las representaciones dramáticas del mito griego y judeocristiano de la caída, sino también contra la tentativa científica, prometeica, de instrumentalizar el espacio como conquista humana, Bustos Aguirre construye una cognición estética irónica, metamórfica, en la que los símbolos son puestos a prueba con toda su carga histórica y cultural para renovar la materialidad lingüística de la que hacen parte. Puesto que los símbolos y los conceptos inmóviles niegan el dinamismo del mundo, el poema tendrá que convertirse en el acontecimiento que permita renombrar los nombres. ¿Cómo confiarse, no obstante, a esta tentativa nominal sin incurrir en la hipóstasis o en la restauración trascendentalista?

Del ojo y del bestiario inalcanzable: hacia la movilidad simbólica de la imaginación poética

En *Diálogo sobre la poesía* (1800), Friedrich von Schlegel se lamentaba de la falta de "soporte", de "cielo" y "centro" de la poesía moderna. Proponía como salida la fundación de una nueva mitología, que, sin embargo, era ya impracticable en tanto paliativo para una sociedad donde el arte y el artista habían pasado a un segundo plano (Gutiérrez Girardot, 2004: 85). A partir de esta preocupación romántica, Bustos Aguirre cuestiona los presupuestos del fundacionalismo cognitivo occidental. Pero no para instaurar un nuevo código de representación de la realidad o una nueva mítica, sino para alimentar la expansión imaginativa que esté más allá de la rehabilitación metafísica del lenguaje. Este dilema se encarna bastante bien en el breve poema "Tinaja", reunido en *En el traspasio del cielo* (1993), que evoca epigramáticamente las ceremonias verbales del *zen*. El hablante lírico remarca el carácter cinético de lo líquido, contrastándolo con lo cerrado del recipiente en que se encuentra:

En la forma de la arcilla
se abrazan
las preguntas del agua.
(2004: 170)

Dependiendo del círculo de barro cocido, las "preguntas del agua" tomarán forma, se dejarán moldear por su concavidad —el agua ilimitada, siempre cambiante y reveladora—. Pero el acto de quebrantar el círculo y convertirlo en elipse acaso es, con suerte, el acontecimiento poético. De ahí que debamos indagar sobre la singular cognición poética de Bustos Aguirre si queremos comprender el dinamismo de una poesía que afirma el nombramiento "en

medio" del cataclismo, "después" de él; "más allá" de él. Si estamos de acuerdo con que el ascenso y la caída de Ícaro en *El oscuro sello de Dios* testimonian la destrucción de un orden dinámico de la realidad, donde el mundo deja de aparecer como devenir y se encierra en una mitografía de castigo, es necesaria una unificación no sincrética de los opuestos, del "arriba" y el "abajo", del "saber" y el "no-saber", que juegue en la misma lógica del movimiento, sin traicionarlo.

El poema, en otras palabras, más allá de renunciar a la construcción fabulada, se retirará de la pretensión de fijación eidética, puesto que, como sostiene Bachelard, una imagen acabada corta las alas de la imaginación, y la imaginación es un tipo especial de "movilidad espiritual" (1997: 10). El mundo de los objetos no aparecerá más para el poeta como inmediatez categórica; ni siquiera como realidad "objetiva", sino como presencia ausente. La imaginación se muestra así en Bustos Aguirre como el "azaroso", pero "firme tejido que sostiene lo real por ti soñado" ("Evocando a G. Bateson": 2010: 65). Los objetos no sugerirán más conceptos trascendentales, sino que han de afincarse en un psiquismo creativo donde el universo surge de un provisional nombramiento; no de la traducción de lo innombrable que devalúa el conocimiento. En definitiva, la imaginación y lo imaginario comprendidos como medio y fin en sí mismos.

De lo anterior se puede entender que Bustos Aguirre se interese por readecuar el sistema de percepción lírico, ajustando los mecanismos sensoriales del poema y delineando una erótica del ver, una sensualidad de la visión, que acaso tenga una de sus más poderosas formulaciones en *La estación de la sed* (1998). En este poemario el hablante lírico resemantiza las propiedades medievales y espirituales del ojo como metáfora del conocimiento, no respondiendo más al sol de la trascendencia que ha derribado a Ícaro y del que se alimentan los ángeles:

El ojo se deja habitar por la luz
La luz entra en él como en su casa
y allí se aposenta y edifica
el juego de sombras del mundo.
("El ojo", 2004: 207)

Tal ruptura del causalismo racionalista —la luz como constructora de sombras y el conocimiento de la realidad como arquitectura imaginaria— fundamenta en Bustos Aguirre el problema dialéctico del ver:¹⁵ la mirada como una "lámpara ciega" que defiende la necesidad del no-ver para "ver". El sentido de

¹⁵ Los anteriores versos recuerdan a un poeta como Roberto Juarroz, con quien el colombiano comparte una similar concepción metapoética y autorreflexiva del poema. En *Poesía vertical VIII*, el argentino sostiene un análogo "juego de sombras" sobre el ver: "[...] la mirada que escribe y borra al mismo tiempo/[...] que desvincula y une/ simplemente mirando./ La mirada que no es diferente/ afuera y adentro del sueño./ La mirada sin zonas intermedias./ La mirada que se crea a sí misma al mirar". (2001: "La escritura invisible", 82). Después de esto, ¿en qué lugar se encuentra la certeza de la enunciación?

la vista, "noble" por excelencia en las teologías escolásticas sobre la contemplación de lo divino, rompe su comunión con el vértice solar en tanto fuente de verdad. El arriba de la trascendencia no cuenta con su espejo en la mirada del hombre o del ángel, implicando el rebajamiento secular de los procesos intelectivos de la mística o el éxtasis. Este vaciamiento ocular se insinúa tempranamente en *En el traspasio del cielo*, con un poema como "La visita", donde un ángel-niño baja al traspasio como si "hubiera caído a la tierra/ el más suntuoso de los astros" (131). El descenso es aquí todavía glorioso, pero ya herido por la impureza de la materia terrestre. Y si incluso Dios cae a la tierra como "animal impuro", que está expuesto a la intemperie, si es un "raro animal de dos cabezas" de cuya "palabra siamesa/ brota el vértigo del mundo" ("De la forma de Dios", 250), entonces la visión como conocimiento trascendente debe cambiar.

El "ver" se fragmenta, se hace múltiple y orgánico. El Dios y el Ángel se convierten en animales de tierra o de medio vuelo. Es así que en "De la dificultad para atrapar una mosca" encontramos algunas de las implicaciones de la poesía comprendida bajo un código zoomorfo:

La dificultad para atrapar una mosca
radica en la compleja composición de su ojo
Es el más parecido al ojo de Dios
A través de una red de ocelos diminutos
puede observarte desde todos los ángulos
siempre dispuesta al vuelo
Parece ser que el gran ojo de la mosca
no distingue entre los colores
Probablemente tampoco distinga entre tú que intentas atraparla
y los restos descompuestos en que se posa.
("De la dificultad para atrapar una mosca", 219)

La constante persecución de las analogías entre lo divino y lo sagrado, y la materialización de lo invisible y la espiritualización de lo material, hacen que en Bustos Aguirre el problema del ver se concrete como un tipo de animalidad que no justifica su inquietante y voraz corporeidad con el panteísmo o con la tradicional alegoresis bajo la cual lo divino es susceptible de transparentarse en emblemas zoomorfos. La voluntad del poeta va más allá de la herejía antropomorfa, que, al humanizar la divinidad, la conduce a la imperfección. Bustos Aguirre encuentra en el código de representación de lo animal la cinética misma, el puro movimiento, el pulular de la percepción como forma. Moscas, mariapalitos, cenizales, mandriles, zaínos, garcetas, ballenas, medusas y mantarrayas aparecen en tanto concreciones del movimiento inaprensible de lo real. "¿Pueden trasladarse estos especímenes a la noosfera?", se pregunta Gómez-Casseres (2002: 94). "[...] Y de ser así, ¿qué valor adquieren una vez incorporados? [...] ¿Cómo es que a partir de ellos se realiza un des-ocultamiento? ¿Des-ocultamiento de qué? Y una vez aparecido lo oculto, ¿cómo es que dicha aparición no es la simple denotación de un objeto o una idea, sino

el "*fulgurar de un aspecto*"? (94. Las cursivas son del autor).

Si bien es cierto que los bestiarios medievales, en palabras de Hernández Mercedes, no son ajenos a la "idea, conocida en literatura didáctico-moral, de que la observación de la naturaleza y, específicamente de los animales, posibilita un acercamiento a la realidad concreta de abstracciones teológicas" (1993: 474), Bustos Aguirre se desentiende de su especularidad moralizante. La animalística de sus versos no se centra en la tradicional taxonomía bíblica que, al partir de la división entre animales "puros" e "impuros", postula una codificación de los límites de la experiencia del pecado, sino que la hace motivo de íntima, personal especulación. Bustos Aguirre es, en este sentido, un heredero lúdico de las zoologías fantásticas y realistas latinoamericanas — pensamos en Jorge Luis Borges y en Julio Cortázar, pero también en Antonio Di Benedetto, con su *Mundo animal* (1953), o en Nicolás Guillén, con *El gran zoo* (1967)¹⁶ —, desprendiéndose del parnasianismo valenciano que, a finales del siglo XIX y principios del XX, redujo la experiencia zoomorfa de la poesía colombiana a una serie de emblemas dualísticos y moralizantes.¹⁷ A diferencia de los animales medievales o renacentistas, que habitan los confines del mundo más allá de la ecúmene —en las "tinieblas exteriores"—, la animalística de Bustos Aguirre es vernácula:

No hay gacelas por estas tierras
 Pero existe el zaíno
 La carne del zaíno –dicen–
 sabe tan bien como la de la gacela
 Es verdad que no tiene prestigio literario
 pero ambas hacen igual a la garra del tigre.
 ("Cinegética", 2004: 281)

Estos animales se ubican en un "más acá", en una geografía americana que, no contando con una prestigiosa tradición poética —salvo los antecedentes de los cronistas de Indias—, puede experimentar libremente con insospechadas analogías, con metaforizaciones que no diluyen la singularidad orgánica del animal (casi siempre indiferente al observador o al "vidente" que le contempla), sino que lo transforma en punto de partida para la imaginación del hablante, para una moral de lo incierto: "El ciempiés en el piso del retrete/ tratando de escalar la pared/ O braceando/ en la pequeña vorágine de la taza// Las lisas, inexpugnables paredes/ Las cien patas de tu alma" ("Ciempiés", 193). Lo

¹⁶ En "*Los animales prodigiosos: último eslabón de la evolución del bestiario medieval*", Luesakul anota: "Según López Parada, en Hispanoamérica el bestiario recupera su vigencia y popularidad a partir de los años 50, hecho confirmado por la lista de libros publicados que pertenecen a esta tradición: *Bestiario* de Julio Cortázar (1951), *Mundo animal* de Antonio Di Benedetto (1953), *Manual de zoología fantástica* de Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero (1957), 'Bestiario' en *Estravagario* de Pablo Neruda (1958), *Punta de plata* de Juan José Arreola (1959), *Historia natural das Laranjeiras* de Alfonso Reyes (1959), *Nuevo diario de Noé* de Germán Arciniegas (1963), 'Parque de diversiones' de José Emilio Pacheco (1963), 'Bestiario' de Enrique Anderson Imbert (1965) y *El gran zoo* de Nicolás Guillén (1967), entre otros" (2008: 146).

¹⁷ Véanse, por ejemplo, composiciones como "Dijo la lechuza", "Esfinge", "Moisés", "San Antonio y el Centauro" o "Las dos cabezas", de Guillermo Valencia (1984).

misterioso de la representación del animal radicaré en la pasmosa naturalidad con que aparece, o en su tono de intimidación conversacional que, en el caso de "Poema con pez y garcetas", recuerda, por ejemplo, los diálogos íntimos del alma en las *Confesiones* de San Agustín:

Las garcetas blancas rizan con sus patas la superficie del lago
 [...]

En realidad, con esas periódicas caricias al agua, las garcetas
 buscan atraer los peces
 que literalmente vienen a morir a sus pies, bajo sus eficaces picos [...]

No hay gratuidad en ese bello gesto como quisieras, alma mía

Ni tan sólo belleza alguna en ese bello gesto

Sólo tú y el iluso pez se confunden

El resto es literatura –te dices conclusiva. (270-271)

El registro sentencioso, aparentemente didáctico, contamina no sólo la fauna de sus poemas, sino que se extiende también a su flora, como si toda la naturaleza fuera una resonancia del vacío. En "Tropismos", el hablante lírico señala: "Dicen/ que el girasol es una flor que ora/ porque vuelve siempre su rostro hacia/ el esplendor// Gigante oración de numerosos pétalos" ("Tropismos", 44). ¿Hay en estos versos una certeza del movimiento como "excentricidad?" ¿Podemos hablar de la confirmación de un centro oculto y cerrado más accesible? Aunque la analogía botánica es perfecta, formalmente hablando, y las correspondencias son en apariencia "naturales", el poeta no se detiene en la seguridad circular y vertical de la alegoría —que iría de B a A—, sino que da un nuevo paso, un giro, y compara el alma humana con el girasol. Ésta, según se dice en algunas tradiciones, "cegada por su propia luz", se vuelve a sí misma, en ofuscación y mismidad, girando en torno a la sombra que la agita: "Girasol... girasombra... girasol...// La una está arriba, la otra está abajo/ [...] / Las dos son reales, las dos son irreales/ Las dos son la nada, las dos son el infinito" (45).

No existe un referente final que valide alguno de los dos términos propuestos, o que afirme en qué lugar del abismo reside el eje del conocimiento o el vértice de la ignorancia; sólo la integración del todo como simultaneidad. El poema no acaba con la certeza del descubrimiento: termina con un infinito centro que recuerda la ensoñación materialista de Bachelard a la que tanto debe el poeta bolivarense: "Misteriosa es la flora del espíritu/ Extraños los tropismos de la imaginación" (45). El poema fulgura como un entramado de signos cuya paradójica y opaca cognición funda formas alternas de des-conocimiento en las que se crea tanto el mundo como el "yo" en el mundo, y el mundo en él. Una suerte de "génesis recíproca" que busca superar la sobredeterminación de la imagen, para encontrar las dinámicas de la vivencia imaginaria no devaluada por racionalizaciones materiales o referenciales.¹⁸

¹⁸ El estructuralismo figurativo durandiano, por ejemplo, propone una epistemología que restaure la integralidad humana convertida en dicotomía —donde el sujeto se ha separado del objeto, olvidando los puentes del sueño y la imaginación—; una destrucción del causalismo

El resultado de esta "aproximación entre la realidad y la interioridad humana", apunta Salazar Quintana (2007), a propósito de una lectura de Bachelard:

no es otra cosa que el símbolo, una vivencia simbólica. Es esta imaginación simbólica la que rige no solo el total de las creencias y pasiones humanas, sino sus ideales de conocimiento, estos que el arte, la filosofía y la ciencia han intentado encontrar cada uno por vías aparentemente distintas, pero que, en el fondo, hablan de un mismo principio: el de la ensoñación de la materia.

El carácter insistentemente no dogmático de los poemas de Bustos Aguirre nutre así un bestiario muy especial, inalcanzable, vuelto contra la tradicional concepción alegórica del emblema de otro decir, invariable y foráneo. Esto se evidencia en "Cenzontle", un poema donde el silencio se hace fuerza epistémica máxima; potencialidad pura:

Pájaro numeroso el Cenzontle
 [...]
 De cuatrocientos cantos habla la etimología náhuatl
 Pero a veces pareciera cansarse de ser tantos pájaros
 y ensaya un misterioso silencio
 [...]
 como si se escuchara a sí mismo callando
 [...]
 Es, quizás, entonces, más cenzontle el cenzontle.
 ("Cenzontle", 51)

El mundo natural deviene en tautogoría. No puede ser el espejo de exterioridad objetiva alguna o de la intimidad solipsista del poeta. Bustos Aguirre baraja un apócrifo e irónico "tratado", una colección discontinua de animales, plantas y ángeles a la que no interesa otra cosa que evitar la trabazón narrativa, para que cada poema germine en el esplendor del instante. Esto complica, retóricamente, el afinamiento de la paradoja, del simbolismo equívoco y de la autorreferencialidad como mecanismos de una particular vivencia que transforma la morfología del mundo conocido y que permite, por ejemplo, que un pájaro no sea sólo un pájaro, sino una "hoja suelta/ que no acaba de caer/ dulcemente prendida de las ramas del cielo" ("Pájaro", 173); o que un arcoíris devenga en el rastro "que dejan en su huida/ los nueve pájaros del corazón del cielo" ("Arcoíris", 175); o que una palenquera sea un profundo árbol al que los "niños miran los pies descalzos/ sobre la tierra/ buscando las raíces de este árbol/ en cuya copa maduran todos los frutos" ("Palenquera", 171). O que un caballo, por un "mínimo" instante —el instante en que sus cuatro patas vuelan—, sea un pájaro sobre la rosa de los vientos ("Ilímites", 2010: 66-7).

El dinamismo del lenguaje poético cuestiona la posibilidad de la narrativa lineal o de un *legendarium*, que corresponden a proyectos de

lógico y un principio de no-dualidad lógica, dinámico, móvil, relacional, diverso (cf. Franzone, 2005).

sistematización sucesiva, lineal y condenatoria del mundo. El poeta persigue una suerte de "imagen-movimiento" en la que los conceptos desaparecen, vueltos materia, organicidad provisoria, monadología. El animal y la planta de sus poemas —la "figura": diremos, en términos deleuzianos— acontecen apagando la continuidad, evitando que el mito se convierta en historia. "Aislar" la figura, afirma Deleuze, en *Lógica de la sensación*, "es el medio más sencillo, necesario aunque no suficiente, para romper con la representación, cascar la narración, impedir la ilustración, liberar la Figura: atenerse al hecho" (2002: 14).¹⁹ Estas irónicas metamorfosis permiten la transformación imaginaria de la materia, la especulación sobre los opuestos complementarios o aparentemente antitéticos, el uso de recursos que mudan el carácter estático de la contemplación y de lo contemplado. Una decidida pretensión de la palabra por no alcanzarse, por contradecirse.

Así, una vez iluminado o enturbiado, el lenguaje del poema no podrá utilizarse nuevamente. Tendrá que arrojarse y transformarse tantas veces como sea necesario. Combatir en el límite. Deshacerse de la densidad referencial. Bustos Aguirre ha escogido para ello un proceso irónico, conjurador, "[...] en tanto que toma a cada instante consciencia de que el objeto no tiene realidad alguna [...]" e "impugna la realidad de cada fenómeno a fin de salvarse a sí mismo en la *negativa independencia* con respecto a todo" (Kierkegaard, 2000: 284). De este modo, como ironía del signo, los poemas no sólo se deslindan de la secuencia mítica de la "caída", sino que plantean el problema del conocimiento humano en relación con los propios insumos semiológicos del "conocer". Metapoéticamente hablando, el poema proporciona las condiciones para que sea posible la formulación metafórica que interpreta la realidad. El poema se despliega como ruido y silencio. Como escasez y abundancia. Como latencia y contención.

BIBLIOGRAFÍA

AMAR DÍAZ, Mauricio (2012), "La gramática como Dios. Reflexiones en torno al lenguaje en Nietzsche y Benjamin", en *Revista Bajo palabra*, nº 7, pp. 543-553.

APOLODORO (1996), *Biblioteca*. Madrid, Planeta-DeAgostini.

BACHELARD, Gaston (1997), *El aire y los sueños*. México, Fondo de Cultura Económica.

_____ (1978), *El agua y los sueños*. México, Fondo de Cultura Económica.

¹⁹ Como complemento, la visión contemplativa de algunos de sus pequeños poemas, así como el tono meditativo en los de mayor extensión, remiten a un registro sapiencial que encontramos en algunas vertientes del budismo zen: una búsqueda de liberación del pensamiento. "Al dejar pasar los pensamientos y al dejar de elegir y rechazar, se manifiesta la conciencia *hishiryō*. [...]", comenta Bouay *et. al.* (1998): "Dejar pasar los pensamientos no reduce el campo de la conciencia, sino que hace realidad la condición ideal del psiquismo humano. El pasado y el presente se trascienden" (1998: 68).

- BENJAMIN, Walter (1991), "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos". En *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones, IV*. Madrid: Taurus. pp. 59-74.
- BERISTÁIN, Helena (1997), *Análisis e interpretación del poema lírico*. México, UNAM.
- BLAGA, Lucian (2008), "El conocimiento luciferino", en *Revista A Parte Rei*, nº 55: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2729909> (Consultado el 20 de julio de 2013).
- BOUAY, Michel; Kaltenbach, Laurent & Smedt, Evelyn de (1998). *Zen*. Barcelona, Kairós.
- BUSTOS AGUIRRE, Rómulo (2016), *La pupila incesante*. Bogotá, Fondo de Cultura Económica.
- _____ (2010), *Muerte y levitación de la ballena*. Madrid, Universidad Complutense.
- _____ (2004), *Oración del impuro*. Bogotá, Universidad Nacional.
- _____ (1988), *El oscuro sello de Dios*. Cartagena, Ediciones En Tono Menor.
- CABAÑAS, Pablo, (1952), "La mitología latina en la novela pastoril. Ícaro o el atrevimiento", en *Revista de Literatura I*, pp. 453-460.
- CACCIARI, Massimo (1989), *El ángel necesario*. Madrid, Visor.
- CALISE, Santiago Gabriel (2011), "El problema del lenguaje en la filosofía de Walter Benjamin", en *Revista A Parte Rei*, vol. 73: <http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei/calise73.pdf> (Consultado en enero de 2017).
- CAÑAS QUIRÓS, Roberto (1998), "La poesía en Platón (II Parte)", en *Revista de filosofía de la Universidad de Costa Rica*, nº 88/89, pp. 331-340.
- DELEUZE, Gilles (2002), *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid, Arena Libros.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2006), *Ex-voto: image, organe, temps*. París, Bayard.
- DIEL, Paul, (1991) *El simbolismo en la mitología griega*. Barcelona, Labor.
- DURAND, Gilbert (1968), *La imaginación simbólica*. Buenos Aires, Amorrortu.
- _____ (1982), *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid, Taurus.
- ELVIRA BARBA, Miguel Ángel (2008), *Arte y mito: manual de iconografía clásica*. Madrid, Silex Ediciones.
- ESPINOZA, Diana Alejandra (2006), "El sujeto enunciador lírico: aproximaciones a su problemática", en *Escritos*, nº 33, pp. 65-77.
- FRANZONE, Mabel (2005), "Para pensar lo imaginario: una breve lectura de Gilbert Durand", en *Alpha*, nº 21, pp. 121-137.
- FRIEDRICH, HUGO (1958), *Estructura de la lírica moderna: de Baudelaire hasta nuestros días*. Barcelona, Seix-Barral .
- FUCILLA, Joseph (1960), "Etapas en el desarrollo del mito de Ícaro en el Renacimiento y en el siglo de Oro", en *Hispanófila*, nº 8, pp. 1-34.
- GADAMER, Hans-Georg. (1991), "Platón y los poetas", en *Revista Estudios de filosofía*, nº 3, pp. 87-108.
- GAVIRIA, María Isabel (2016), "Rómulo Bustos en sus propias palabras", en *Revista Estudios de literatura colombiana*, nº 39 (Julio-Diciembre),

- Universidad de Antioquia, pp. 155-160.
- GÓMEZ-CASSERES, Raymundo (2012), "Una poética de lo inefable", en *Cuaderno de Coloquio*, Universidad de Cartagena, pp. 91-123.
- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de (1854), "CLXXII. Al túmulo que la ciudad de Córdoba hizo á las honras de la reina nuestra señora doña Margarita de Austria", en *Poetas líricos desde los siglos XVI y XVII*. Madrid, M. Rivadeneyra, p. 439.
- GONZÁLEZ, Jorge (1986), *Cultura(s)*. México, Universidad de Colima-Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Xochimilco .
- GUTIÉRREZ, Girardot, Rafael (2004), *Modernismo: supuestos históricos y culturales*. México, Fondo de Cultura Económica.
- HERNÁNDEZ MERCEDES, María del Pilar (1993), "El bestiario alegórico en el *Dilucidario del verdadero espíritu* de Jerónimo Gracián de la Madre de Dios". En García Martín, Manuel. (Coord.). *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, vol. I, pp. 473-480.
- JARAMILLO ZULUAGA, Jaime (1991), "Guillermo Valencia (1873-1943)". En *Historia de la poesía colombiana*. Bogotá, Ediciones Casa Silva, pp. 222-236.
- JUARROZ, Roberto (2001), *Poesía vertical: antología esencial*. Buenos Aires, Emecé.
- KIERKEGAARD, Søren (2000), "Sobre el concepto de ironía en constante referencia a Sócrates". En *Escritos*. Madrid, Trotta, vol. I.
- LÓPEZ, Luis Carlos (1984), *Obra poética*. Bogotá, Círculo de Lectores.
- LUESAKUL, Pasuree (2008), "Los animales prodigiosos: último eslabón de la evolución del bestiario medieval", en Revista *Taller de letras*, n° 42, pp. 143-158.
- MORABITO, Maria Teresa (2002), "El tema de la caída en el Siglo de Oro", en *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, vol. II, Burgos-La Rioja, 15-19 de julio, pp. 1355-1366.
- NICOL, Eduardo (1990), *Formas de hablar sublimes: poesía y filosofía*. México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- OVIDIO (2007), *Metamorfosis*. Madrid, Espasa-Calpe.
- PATIÑO ROMERO, Frank. (2002). "Entre libros y árboles (entrevista a Rómulo Bustos Aguirre)": <http://papelessecundarios.wordpress.com/2010/07/15/romulo-bustos/> (Consultado en diciembre de 2012).
- PLATÓN (1968), *Diálogos*. Madrid, Ediciones Ibéricas y L.C.L.
- REVISTA *Sans soleil*. "El poder de las imágenes. Exvotos, ofrendas y otras prácticas votivas": <http://revista-sanssoleil.com/wp-content/uploads/2012/07/Especial-exvotos-5-2.pdf> (Consultado en diciembre de 2013).
- SALAZAR QUINTANA, Luis Carlos (2007), "La fenomenología de la imaginación y la ensoñación creante en Gastón Bachelard", en *Synthesis*, n°

- 41, pp. 41-52:
http://www.uach.mx/extension_y_difusion/synthesis/2008/03/17/synthesis_no_41/ (Consultado en agosto de 2013).
- SILVA, José Asunción (1984), *Poesía y prosa*. Bogotá, Círculo de Lectores.
- STRATHERN, Paul (1999), *Newton y la gravedad*. Madrid, Siglo XXI.
- TURNER, John (1974), "Góngora y un mito clásico", en Revista *Nueva revista de filología hispánica*, n° 1. pp. 88-100.
- VALENCIA, Guillermo (1984), *Obra poética*. Bogotá, Círculo de Lectores.
- VERNANT, Jean-Pierre (2003), *Mito y sociedad en la Grecia Antigua*. Madrid, Siglo XXI.
- VIVIER, Robert (1962), *Frères du ciel, quelques aventures poétiques d'Icaro et de Phaéton*, Bruselas, S/E.
- VON DER WALDE, Giselle (2010), *Poesía y mentira*. Bogotá, Universidad de los Andes.