

¡Construimos la universidad que soñamos!

Nelson Romero Guzmán

Profesor de planta en el IDEAD de la Universidad del Tolima. Integrante del Grupo de Investigación en Literatura del Tolima (Categoría B de Minciencias). Director de las revistas *Ergoletrías*, *Ideales* y *Entrelíneas*. Licenciado en Filosofía y Letras de la Universidad Santo Tomás y magíster en Literatura de la Universidad Tecnológica de Pereira. En Colombia obtuvo los siguientes galardones: Premio Nacional de Poesía Fernando Mejía Mejía (1992); Concurso Nacional Universitario de Poesía Euclides Jaramillo (1998); Beca de Creación del Fondo Mixto de Cultura del Tolima (1999); Premio Nacional de Poesía Universidad de Antioquia (1999); Premio Nacional de Literatura –modalidad poesía- del Instituto Distrital de Cultura y Turismo de la Alcaldía de Bogotá (2007); Premio Nacional de Poesía del Ministerio de Cultura (2015). A nivel internacional su poemario *Bajo el brillo de la luna* ganó, mediante fallo unánime, el Premio Casa de las Américas 2015.

Jorge Ladino Gaitán Bayona

Profesor asociado de planta de la Universidad del Tolima, institución donde realizó su Licenciatura en Lenguas Modernas. Doctor en Literatura de la Universidad Católica de Chile. Integrante del Grupo de Investigación en Literatura del Tolima. Premio de Poesía Juan Lozano y Lozano en 2012 y 2015. Publicó los libros de poemas: *Manicomio Rock* (2009); *Baladas para el ausente* (2013); *Cenizas del bufón* (2014); *Claroscuro* (2015); *Nuevas lecciones de anatomía* (2019); *Palabras bajo la lluvia* (2020); *Columbus circo* (2021); y *Lily Parr y otros poemas de fútbol* (2022). Como investigador es coautor de libros, ponencias y artículos

Literatura y artes visuales

Un acercamiento a la poesía del Tolima del siglo XXI

Nelson Romero Guzmán
Jorge Ladino Gaitán Bayona
Leonardo Monroy Zuluaga



¡Construimos la universidad que soñamos!

2023

Romero Guzmán, Nelson

Literatura y artes visuales : un acercamiento a la poesía del Tolima del siglo XXI / Nelson Romero Guzmán, Jorge Ladino Gaitán Bayona, Leonardo Monroy Zuluaga. -- 1ª. Ed.

-- Ibagué : Sello Editorial Universidad del Tolima, 2023.

97 p.

Contenido: La belleza de lo grotesco: Carnavales y proverbios, de Nelson Romero Guzmán -- Del cine a la literatura: el Joker. Una reflexión a partir de la lectura del libro de poemas Cenizas del bufón (2014) -- Los cuadros de Remedios Varo en los poemas de Omar Alejandro González Villamarín.

ISBN: 978-628-7537-37-8

1. Literatura colombiana 2. Escritores tolimenses 3. Cine
4. Poesía I. Título II. Gaitán Bayona, Jorge Ladino III.
Monroy Zuluaga, Leonardo

Co-809.1

R763L

© Universidad del Tolima / Sello Editorial Universidad del Tolima, 2023.

© Nelson Romero Guzmán, Jorge Ladino Gaitán Bayona, Leonardo Monroy Zuluaga.

Literatura y artes visuales: un acercamiento a la poesía del Tolima del siglo XXI.

Primera edición.

ISBN versión electrónica: 978-628-7537-37-8

Número de páginas: 97

Ibagué - Tolima – Colombia

Grupo de Investigación en Literatura del Tolima

Facultad de Ciencias de la Educación

Instituto de Educación a Distancia

Universidad del Tolima

publicaciones@ut.edu.co

nelsonrg@ut.edu.co

Corrección de estilo, diseño, diagramación: Colors Editores S.A.S.

Ibagué, Tolima – Colombia.

Portada: “La mesa de los pecados capitales”. El Bosco.

Todos los derechos reservados. Prohibida su reproducción total o parcial por cualquier medio, sin permiso expreso del autor.

“El objeto del arte es quitar el polvo de la vida diaria de nuestras almas”
Pablo Picasso

Tabla de contenido

Presentación	7
La belleza de lo grotesco: <i>Carnavales y proverbios</i> , de Nelson Romero Guzmán	9
Del cine a la literatura: el Joker. Una reflexión a partir de la lectura del libro de poemas <i>Cenizas del bufón</i> (2014)	33
Los cuadros de Remedios Varo en los poemas de Omar Alejandro González Villamarín	69
Los autores	95

Presentación

Desde hace un par de décadas, los estudios sobre literaturas regionales vienen acentuándose, especialmente porque se consideran esenciales para la reconstrucción del campo literario con la integración de un corpus de obras que en muchas ocasiones no están en la óptica de los críticos con impacto editorial. La dificultad de rastrear, en toda su dimensión, las expresiones que en diversos géneros literarios circulan en zonas diferentes a los centros de producción y difusión de productos simbólicos, plantea retos a la investigación, que regularmente se enfrenta con vacíos. Ellos van desde incompletos rastreos bibliográficos, hasta acercamientos críticos poco numerosos.

En esta senda de recuperación de voces para la literatura colombiana, el Grupo de Investigación en Literatura del Tolima ha venido trabajando en el análisis del fenómeno literario en el departamento del Tolima. Se debe aclarar que durante todo este tiempo el concepto de “literatura regional” del que se ha valido el grupo no se reduce al estudio de las obras que se refieran al departamento, y aunque no se descarta el valor cultural que estas expresiones puedan tener, el énfasis ha sido indagar, más allá del costumbrismo, aquellas construidas desde el propio territorio con o sin pretensiones universales.

De igual manera, en todas las producciones del grupo los integrantes han operado sobre una actitud moderna, en constante intercambio de ideas con lo elaborado desde otras latitudes. Ha imperado una mirada que no rehúye la participación de marcos teóricos y dominios estéticos desarrollados por fuera del Tolima. Se pretende ubicar la literatura del departamento en el marco de los procesos culturales de Occidente. En ese sentido, no nos asiste una actitud que cierra las fronteras, sino una necesidad de ampliar el panorama de la literatura del Tolima en el ámbito nacional, latinoamericano y, si se quiere, mundial.

Con los anteriores fines, el grupo de investigación, integrado por profesores de la Universidad del Tolima, pensionados, estudiantes de pregrado y postgrado, han publicado ocho libros colectivos que cubren el espectro de apreciación de la novela, el cuento y la poesía. Ellos son: *La novela del Tolima 1905-2005. Bibliografía y reseñas críticas* (2008); *Cien años de novela en el Tolima 1905-2005* (2011); *Cuentos del Tolima. Antología crítica* (2011); *Aproximación crítica al cuento de Ibagué y del Tolima. Tomo I* (2016); *Aproximación crítica al cuento de Ibagué y del Tolima. Tomo II* (2018); *Cinco aproximaciones críticas a la novela colombiana del siglo XXI* (2019); *La santidad del ocio. La poesía del Tolima, siglos XX y XXI* (2020); *Algo camina en puntos suspensivos, poesía del Tolima, siglos XX y XXI* (2022). Varias de estas producciones se encuentran en el repositorio de la Universidad del Tolima o en plataformas académicas de consulta abierta.

Sumado a ellos, y de forma individual, algunos de los integrantes del grupo han publicado libros que recogen parcial o totalmente los hallazgos de las investigaciones realizadas, amén de varios artículos en revistas especializadas. Así mismo, se han presentado ponencias en diversos eventos de carácter nacional e internacional, acompañadas de direcciones de trabajos de grado en nivel de pregrado y posgrado. En general, se ha puesto en la órbita de la comunidad, especialmente la académica, el estudio de autores del departamento. Como dato adicional, se debe apuntar que los hallazgos de las investigaciones tienen una relación directa con la Cátedra de Literatura del Tolima de la Universidad del Tolima, en donde se comparten y dialogan las reflexiones desarrolladas en el trabajo crítico.

Como se colige de esta presentación panorámica, en sus etapas anteriores el grupo se ha centrado en la exploración de los géneros literarios clásicos, esto es, la novela, el cuento y la poesía. Pese a que, como se anticipó en líneas anteriores, esos trabajos no han prescindido de la posibilidad de explorar múltiples redes de sentido, no ha existido un proyecto que se concentre en diálogos intertextuales entre obras del Tolima del siglo XXI y piezas literarias latinoamericanas y universales que remitan a las artes visuales.

Este libro es parte de ese proceso, que ha tomado como punto de partida los cruces entre literatura, cine y pintura, con el objetivo de explicitar, tal vez con mayor certeza, el lugar de algunas producciones del departamento en relación con diferentes tradiciones literarias y con voces que encarnan múltiples visiones de mundo. Aunado a ello, son importantes las posibilidades de contrastar la literatura y la cultura del Tolima con obras diseñadas en otros países, y mostrar cómo, en ese contraste, se puede comprender mejor al ser humano en su trasegar por diferentes esferas.

Para desarrollar tal propósito, se ha partido de la lectura atenta de algunas obras literarias de la literatura del Tolima que invitan a establecer cruces con las artes visuales: en las plumas de Omar Alejandro González, Nelson Romero Guzmán, Jorge Ladino Gaitán Bayona, desfilan pintoras(es), cuadros y personajes del cine que llevan al lector(a) a ubicarse en una esfera diferente a la de la palabra estética, en un movimiento propio de la literatura que convida a la lectura de la cultura en general.

En el capítulo “La belleza de lo grotesco: *Carnavales y proverbios*, de Nelson Romero Guzmán”, se analiza el poemario más reciente de Romero Guzmán, publicado por la Universidad de Ibagué en 2021. *Carnavales y proverbios* refigura y trasgrede la obra visual de Peter Brueghel “el Viejo”, artista flamenco cuya irreverencia y forma de auscultar la condición humana abrió nuevas posibilidades para la belleza durante el Renacimiento.

El mundo pictórico de Brueghel es la excusa perfecta para cuestionar el mundo presente: desaparecidos, lisiados y hambrientos que dejan las ruinas de la

historia. Para el análisis estético e ideológico se recurre a planteamientos del teórico ruso Mijail Bajtín en *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Igualmente, se toma en consideración postulados de Wolfgang Kayser, Martin Heidegger, Michael Riffaterre, entre otros. El libro del autor tolimense se explora intertextualmente con obras de poetas que retomaron grabados y pinturas del pintor flamenco del siglo XVI: *Cuadros de Brueghel*, de William Carlos Williams; “Los dos monos de Brueghel”, de Wislawa Szymborska; y “Ejercicios con Brueghel”, de Alberto Girri.

En el capítulo titulado “Del cine a la literatura: el Joker. Una reflexión a partir de la lectura del libro de poemas *Cenizas del bufón* (2014)”, se indaga acerca de las posibilidades que tienen los diferentes cruces entre la literatura y el cine (y viceversa) que han propiciado marcos epistemológicos que ofrecen caminos para su desarrollo. Precisamente en el inicio de este capítulo se condensa una búsqueda de las huellas del Joker en diferentes expresiones (cómic, música, cine, literatura) para, después, establecer relaciones entre estas dos últimas. Luego de este punto de partida se aclaran algunas de las rutas de análisis que se han instituido en los múltiples intercambios entre literatura y cine.

Toda vez que el Joker es foco de atención de filmes y poemas, se hace un repaso a los múltiples rostros que deja ver en películas como *Batman* (1989) de Tim Burton, *The Dark Knight* (2008) de Christopher Nolan y *Joker* (2019) de Todd Phillips, y el libro de poesía titulado *Cenizas del bufón* (2014) de Jorge Ladino Gaitán. En el interregno está el diálogo directo con otras expresiones poéticas como *Llorar en el cine* (2018) de Beatriz Vanegas y *La vida es bella, antología poética de cine* (2019) a cargo de Eduardo Bechara. El texto en su totalidad refleja, en una sala de variados espejos, la imagen de quien es un hito de la cultura contemporánea: el Joker.

En el capítulo “Los cuadros de Remedios Varo en los poemas de Omar Alejandro González Villamarín”, se plantea el ejercicio poético como un juego de representaciones. Partiendo de la lectura de la imagen de la pintura de Remedios Varo, llena de mundos surreales, misterios, enigmas, juegos absurdos con la razón, atmósferas pictóricas terroríficas, crítica al psicoanálisis, parodia a las narraciones medievales, cuerpos humanos mecanizados, artificios y escenografías circenses, el poeta Omar González crea nuevas interpretaciones en su libro *Los marcos de Varo*, que al mismo tiempo remiten a juegos de sentido diversos.

De esta forma, desde la hermandad entre ambos sistemas semióticos -poema y cuadros- se desenvuelve una lectura que acude a los modos ecfrásticos (la indiferencia, la esperanza y el miedo) que, de la mano con los planteamientos de Mitchell, son las maneras como una pieza poética puede recuperar la expresión pictórica. Desde allí, los poemas de *Los marcos de Varo* explotan en significaciones, que surgen de una suerte de entrada a un museo hecho de palabras.

Finalmente, en los rastreos hechos dentro de la búsqueda de antecedentes y bibliográfica, el tema de las relaciones entre la literatura y las artes visuales, como fundamento para un ejercicio de crítica literaria alrededor de una literatura nacional o departamental, no se encuentra en el espectro de las indagaciones. Existen, por un lado, trabajos que encaran, en forma de artículos o ensayos individuales, las relaciones entre películas o producciones pictóricas y la literatura. Así mismo, se presentan aplicaciones en el plano de la educación que recalcan en estrategias didácticas para combinar literatura y artes visuales. Sin embargo, no hay trabajos orgánicos que convoquen la literatura de un país o un departamento en su relación intertextual con el cine y la pintura.

Consideramos que este libro es importante en tanto sus hallazgos amplían el espectro de la reflexión sobre diferentes sistemas semióticos, al tiempo que puede trazar un camino para futuros productos, en los que se ponga en primer plano el diálogo entre textos. La novedad de este libro es entonces el ejercicio de lectura de un corpus inexplorado, pero a la vez el trazo de un posible camino que se abra en la materia abordada.

La belleza de lo grotesco: *Carnavales y proverbios*, de Nelson Romero Guzmán

Jorge Ladino Gaitán Bayona

Preludio: del carnaval a Nelson Romero

La risa, lo grotesco y la incorporación de la cultura popular en ámbitos estéticos han brindado nuevos matices a la belleza. Los artistas tuercen el pescuezo a la solemnidad para poner el mundo al revés o dar rienda suelta a visiones críticas del mundo: los cuadros de El Bosco y de Peter Brueghel “el Viejo”; los poemas satíricos contra la Iglesia católica de los goliardos o clérigos vagantes durante la Edad Media; los cuentos picarescos de *El Decamerón*, donde el miedo a la peste negra da paso a la poética del cuerpo y del deseo; las mofas de un gigante hacia la Escolástica, La Sorbona y sus doctores en *Gargantúa y Pantagruel*; el hiperbólico pene de José Arcadio extendido sobre la mesa y la rifa de un encuentro sexual entre las sorprendidas mujeres de un burdel en *Cien años de soledad*; la orina de un ebrio que bebió cuarenta cervezas y viaja entre cielo y tierra para volverse universal (la canción “Mi agüita amarilla”, de Toreros muertos). ¿Cuántas obras en la historia de la humanidad donde escritores, músicos y pintores carnavalizaron su oficio?

En lugar de cuaresmas estéticas -tradiciones rígidas, moldes, preceptivas y normas- muchos optan por elegir la libertad profunda del carnaval para nutrirse del juego, la irreverencia y la búsqueda de nuevas formas de expresión. Desde un lenguaje que valora el arte popular -refranes, imaginarios y fiestas- es viable alcanzar la visión carnavalesca, es decir, “una visión del mundo, del hombre y de las relaciones humanas totalmente diferente, deliberadamente no oficial, exterior a la Iglesia y al Estado” (Bajtín, 2003, p. 8). La carnavalización se entiende como “resistencia a ajustarse a los cánones y reglas del arte literario” (p. 6). Otorga licencias a escritores para reírse de sí mismos, desacralizar la imagen de demiurgo y reinventarse para evitar la camisa de fuerza de un estilo repetido libro tras libro. Uno de ellos es Nelson Romero Guzmán con su poemario *Carnavales y proverbios* (2021).

Carnavales y proverbios se analizará a continuación a partir de planteamientos del teórico ruso Mijail Bajtín en *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Del mismo modo, se toma en consideración postulados de Wolfgang Kayser en *Lo grotesco, su configuración en pintura y literatura*. La exploración de creaciones literarias basadas en artes visuales (écfrasis) se efectúa a través de conceptos de Michael Riffaterre y Martín Heidegger. En tanto el libro de Nelson Romero refigura la obra de un artista universal como Peter Brueghel “el Viejo”, es fundamental trazar intertextualidades con obras de poetas que retomaron grabados y pinturas del pintor flamenco del siglo XVI: *Cuadros de Brueghel*, de William Carlos Williams; “Los dos monos de Brueghel”, de Wislawa Szymborska; y “Ejercicios con Brueghel”, de Alberto Girri.

Nelson Romero Guzmán: el desafío de reinventarse

Nelson Romero Guzmán nació en 1962 (Ataco, Tolima). Egresado de la Universidad Santo Tomás de Aquino como licenciado en Filosofía y Letras. Magíster en Literatura de la Universidad Tecnológica de Pereira. Profesor de pregrado y postgrado de la Universidad del Tolima. Ha dirigido revistas literarias y culturales como *Ergoletrías*, *Entre líneas*, *Aquelarre*, entre otras. A nivel de investigación en literatura ha publicado diversos artículos, ensayos y libros en coautoría, entre los cuales sobresalen: *La poética y narrativa tolimese* (2000); *Aproximación crítica al cuento de Ibagué y del Tolima. Tomo II* (2018); *La santidad del ocio, poesía del Tolima, siglos XX y XXI* (2020); *Algo camina en puntos suspensivos, poesía del Tolima, siglos XX y XXI* (2022).

Nelson Romero ocupa un lugar protagónico en la lírica colombiana contemporánea. Traducido a varios idiomas e incluido en antologías. Entre sus reconocimientos más importantes figuran: Premio Internacional de Poesía Casa de las Américas (La Habana, Cuba, 2015); Premio Nacional de Poesía del Ministerio de Cultura (2015); Premio Nacional de Poesía del Instituto Distrital de Cultura y Turismo de Bogotá (2007); Premio Nacional de Poesía de la Universidad de Antioquia (1999); Premio Nacional de Poesía Fernando Mejía Mejía (1992).

En el poema “Animal de oscuros apetitos” dice Nelson Romero: “he vivido con una fiera adentro. La escritura se me transforma según la voracidad de sus apetitos, convirtiéndome en el dictado de sus deseos” (2014, p. 12). Subvierte la imagen del escritor como “pequeño dios” (Huidobro, 1945, p. 176) que ordena el mundo y la página en blanco. No es él quien controla la poesía, sino ella quien le ordena sus imágenes. Ningún duende habita su sangre (como lo imaginaran Goethe o Lorca), sino algo mucho más monstruoso que se alimenta de su carne y lo obliga a mutar todo el tiempo: “se me transforma según la voracidad de sus apetitos” (p. 52). La poesía, como animal de oscuros apetitos, lo obliga a reinventar la voz poética, a no quedarse en la comodidad de un estilo y una

sola manera de construir las metáforas y los ritmos poéticos. Nelson Romero fue el ojo de dios en *Rumbos* (1993). Habitó el corazón de la piedra en *Obras de mampostería* (2007). Se hizo hormiga, mariposa, mosca y otros en *Grafías del insecto* (2005). En *Música lenta* (2014) se metió en la piel del Conde de Lautréamont y Jean Genet para alucinar extraños poemas; allí despertó a la difunta Silvia Plath (1933-1963) para que le hiciera el prólogo: “triste que tu poesía no le abra a la realidad sus puertas invisibles, triste que solo te salgan al encuentro la polilla y el pájaro carroñero [...] Nelson, te lo pido, no escribas más, nunca te leerán. Déjame descansar en paz” (Romero, 2014, p. 10).

De las constantes transformaciones de Nelson Romero hay una tetralogía donde el poeta da la voz a pintores y figuras de oleos, grabados y dibujos: Van Gogh, sus cuadros y *Cartas a Theo* en *Surgidos de la luz* (2000); las brujas, reyes y criaturas oscuras de Francisco de Goya en *La quinta del sordo* (2006); el personaje desgarrado de “El Grito” y los personajes de Edvard Munch en *Bajo el brillo de la luna* (2015); y Peter Brueghel “el Viejo”, con sus aldeas, campesinos y mundo al revés en *Carnavales y proverbios* (2021).

Si bien la tetralogía tiene como hilo articulador la creación lírica a partir de las artes visuales, *Carnavales y proverbios* es muy distinto a los tres poemarios previos de Nelson Romero Guzmán, en su lenguaje, ritmo y propuesta estética. Las metáforas, imágenes y alusiones en *Surgidos de la luz*, *La quinta del sordo* y *Bajo el brillo de la luna* exigen relecturas y un lector avezado en la oscuridad de la poesía para la construcción del sentido. *Carnavales y proverbios*, como anuncia el nombre del libro, busca que la poesía no sea botín exclusivo de intelectuales o minorías cultas, sino que, más bien, descienda de su pedestal y sea degustada por mayorías. Quizás por ello el poeta suplica a Brueghel que lo deje ser uno más de los habitantes humildes de su aldea imaginaria: “solo te pido, Viejo barbudo, que me hagas parte de tu reino / y me firmes como una más de tus obras” (Romero, 2021, p. 55). La escritura se alimenta ahora de la cultura popular, se quita la angustia de los géneros literarios para permitirse cantar desde la sencillez, los refranes y el uso de algunas categorías de lo grotesco. Indistintamente del lenguaje asumido por Nelson Romero en su último libro de la tetralogía o en los tres primeros, no puede dudarse de la madurez de su oficio y de un compromiso ético y estético con la belleza, entendida esta no como unidad, sino desde su multiplicidad, como una criatura mitológica de diferentes cabezas¹.

¹ En torno a *Surgidos de la luz*, *La quinta del sordo* y *Bajo el brillo de la luna* puede encontrarse un ensayo de mi autoría, titulado “Trilogía de pinceles: van Gogh, Goya y Munch en la poesía de Nelson Romero Guzmán”. Aparece en el libro *La santidad del ocio* (2020), libro digital de la Universidad del Tolima, disponible gratuitamente en plataformas, repositorio institucional y *ResearchGate*. El libro aborda poesía del Tolima en siglos XX y XXI.

La écfrasis

“El origen de la obra de arte es el arte” (Heidegger, 2005, p. 68). La literatura puede nacer de variadas fuentes estéticas y en Latinoamérica hay diversos ejemplos: la misma literatura, sea para suscitar parodias o hipertextos. Piénsese, por ejemplo, en *El Quijote*, la obra teatral del colombiano Santiago García; películas (poemas basados en largometrajes como *Llorar en el cine*, de Beatriz Vanegas Athías); la música (la impronta de la canción “Construcción”, de Chico Buarque en la nouvelle *Los fantasmas del masajista*, de Mario Bellatín); la pintura (*Un violín para Chagall*, del poeta Juan Manuel Roca). En el caso específico de la pintura, lo fundamental es que el escritor vea más allá del cuadro. Lo representado en el color, el óleo o grabado debe estimular los sentidos del escritor y disparar el vuelo de la imaginación. El propio Heidegger, como filósofo que diserta la esencia de la poesía, ante el óleo sobre tela “Zapatos viejos” de Van Gogh, fue capaz de fabular el ser y el mundo contenidos en el objeto o útil. Al respecto, el fragmento de su ensayo “El origen de la obra de arte” funcionaría como poema en prosa:

En la oscura boca del gastado interior bosteza la fatiga de los pasos laboriosos. En la ruda pesantez del zapato está representada la tenacidad de la lenta marcha a través de los lagos y monótonos surcos de la tierra labrada, sobre la que sopla un ronco viento. En el cuero está todo lo que tiene de húmedo y graso el suelo. Bajo las suelas se desliza la soledad del camino que va a través de la tarde que cae. En el zapato vibra la tácita llamada de la tierra, su reposado ofrendar el trigo que madura y su enigmático rehusarse en el yermo campo en baldío del invierno. Por este útil cruza el mudo temer por la seguridad del pan, la callada alegría de volver a salir de la miseria, el palpar ante la llegada del hijo y el temblar ante la inminencia de la muerte. (Heidegger, 2005, pp. 59-60)

En “Zapatos viejos” no está representada directamente la figura humana, pero el escritor puede intuir, soñar y proponer el mundo alrededor. Un poeta es capaz de lograr que “algo suceda en la parte oculta de la tela” (Romero, 2000, p. 21). Héctor Rojas Herazo en “Una lección de inocencia” sugiere que el cuadro “La silla”, de Van Gogh, es un retrato del mundo:

Allí estaba todo:
las flores que se abren
y las puertas que se cierran,
los días del llanto
y los días de oro,
los senderos y los sueños,
los ramajes y las palomas.
También un niño mirando dos amantes
y también la hora del nacimiento
y la muerte de cada hombre. (1995, p. 70)

Ante una representación visual con impronta en la historia del arte universal cada escritor da rienda suelta a su creatividad. Muchas veces basta un color o un objeto en un cuadro o una escena de cine para que el lenguaje verbal se pueble de estímulos y se vuelva ritmo, sinestesia y ocasión para la belleza. A través de un zapato o una silla puede vislumbrarse un mundo completo, como si fuera “El Aleph”, de Borges. La écfrasis como posibilidad de que el poeta vea lo que otros ojos no contemplan. El poeta como visionario, el sueño de Rimbaud.

De acuerdo con Michael Riffaterre, la écfrasis es una mimesis doble, es decir: “una representación literaria de una representación visual” (2000, p. 161). La “representación de una representación” (p. 162) en su juego de construcción de la “ilusión referencial” (p. 162) admite niveles de relación entre la sensibilidad estética del escritor y la pintura, escultura o película que posibilita la écfrasis: la descripción lírica; la interpretación; y la recreación. En cada uno de estos niveles el arte visual (hipotexto) se convierte en un pretexto del arte literario (hipertexto).

La écfrasis es una forma de la intertextualidad en la cual se dan la resignificación, transformación y reinención. En ella subyace un homenaje de un escritor a un artista visual; de ahí la existencia de “un efecto de elogio o, si se prefiere, un discurso laudatorio” (Riffaterre, 2000, p. 166). Obviamente, ese elogio o discurso laudatorio tiene que expresarse de manera distinta a como lo haría un historiador del arte. No puede sonar a concepto abstracto, a comentario o reseña despojada de elaboración estética. Es un elogio camuflado entre los silencios e intersticios de la belleza. Incluso, como el mejor homenaje a un maestro es el parricidio, el escritor puede ser irreverente ante la figura del pintor o cineasta, alabarlos y reírse a la vez, inventarle cosas que nunca dijo y poner en boca de los personajes de un óleo o largometraje palabras e historias que hacen parte de las obsesiones del poeta.

Carnavales y proverbios de Nelson Romero y Brueghel en la poesía

Carnavales y proverbios es un poemario de 96 páginas. Fue publicado por Ediciones Universidad de Ibagué en mayo de 2021. Es un libro digital con una edición cuidadosa, visualmente atrapa al lector por el colorido y los tipos de letra empleados. Las páginas incorporan grabados, oleos y pinturas de Peter Brueghel “el Viejo”. Tras cada imagen del artista flamenco, correspondiente a una obra completa o un fragmento escogido por el poeta, viene la página escrita por el autor tolimense. Está dividido en dos partes.

La primera parte se titula “Carnavales”. Corresponde a un solo poema de largo aliento que se teje a partir de grabados. Un poema al que su autor denomina relato en el prefacio. “Cada poeta nos debe su invitación al viaje” (Bachelard, 1998, p. 10) y, en este caso, el trayecto comienza cuando un hombre se hastía de su realidad dolorosa y se adentra en otra, posible en el arte y la belleza:

Esta mañana me asomé al mundo.
Solo vi espinas y cardos y todo estaba
desordenado y vacío.
Entonces partí a otro mundo, al de los cuadros
del señor Peter Brueghel el Viejo, a comer de su arte,
ese mundo donde todo es preciso, en punto,
su sabor es perfecto, la carne no se quema
y la lengua del cabrito se eleva al cielo. (Romero, 2021, p. 15)

El poeta refiere bailes, comidas, situaciones en mercados y la plaza pública. Además, aprende de personas humildes pintadas por Brueghel. Ellas saben cómo es la vida del escritor en su contexto y le dan consejos. ¿Una suerte de Dante extraviado? En esta comedia postmoderna el paraíso está carnavalizado y el infierno no está en el más allá, sino en la tierra. ¿Y la tierra prometida del poeta? Al final del viaje -en las últimas páginas de la primera parte del libro- él confiesa que en ella no hay rezos, ni miedos al pecado, mucho menos templos o guerras en nombre de dioses. Se llama “País de Jauja”, como el óleo sobre madera hecha en 1566 por el artista flamenco. También llamado “Tierra de la Glotonería” (p. 51). Allí él descubre que el santo grial es vino, se embriaga a la salud de Brueghel (su dios tutelar) y le solicita vivir eternamente.

La segunda parte del libro de Nelson Romero se titula “Proverbios”. Tal como reconoce Nelson Romero en el prefacio, los poemas “fueron escritos a partir del cuadro *Los proverbios flamencos*, fechado en 1559” (2021, p. 11). El óleo sobre tabla de roble es llamado en varias historias de arte como “Mundo al revés”. Dicho mundo recrea acciones cotidianas y locas de habitantes de una aldea. Se constituye en una representación visual mediante múltiples proverbios flamencos. En la época renacentista era frecuente este tipo de prácticas. La diferencia es que “Brueghel comprendió intuitivamente que ese pueblo no había entendido las alegorías eruditas que pintaban los artistas italianizantes en torno suyo” (Westheim, 1985, p. 68) y optó por diluir fronteras entre la alta y la baja cultura, sea desde el cuadro referido o mediante “dibujos en volantes, pliegos sueltos de tipo didáctico, destinados con sus sentencias y refranes populares al pie, a hablarle al pueblo en un lenguaje llano” (p. 68).

Curioso juego el de la intertextualidad, como si fuera un bumerán en su vuelta al origen o acaso una rueda de la fortuna. El lenguaje verbal -proverbios- dio vida a una representación icónica en el siglo XVI y ahora, en el siglo XXI, una pintura vuelve al lenguaje verbal, gracias a Nelson Romero Guzmán. Obviamente, la ékfrasis en los poemas de Nelson Romero no se queda en la descripción de lo existente en el óleo, sino que trasciende a lo representado. Hay fabulación y un repensar el mundo a través de una propuesta estética donde interactúan armónicamente las imágenes poéticas con el lenguaje coloquial y grotesco. Los

proverbios, desde la carnavalización, ya no son solamente signos sagrados, sino, fundamentalmente, signos históricos: “lo bíblico sirve de pretexto para describir sucesos de la actualidad” (Westheim, 1985, p. 71). Sobre el proceso creativo del libro el autor tolimense indica:

Quiero aclarar que este no es un libro sobre Brueghel, el famoso pintor flamenco del Renacimiento. Más bien se encuentra inspirado en la humilde aldea imaginada por él en sus obras, en las que el pintor mismo pasa a ser personaje ficticio de mi relato poético. Por tanto, los contenidos de los poemas prescinden de datos eruditos o enciclopédicos y se atienen de manera espontánea a la lectura del mundo de los cuadros del pintor flamenco que provocaron mi imaginación. (Romero, 2021, pp. 9-10)

La aclaración permite al lector entrar al libro con la tranquilidad de disfrutar una obra sin la angustia por sus saberes previos frente a la historia de las artes visuales, en este caso, el Renacimiento y la figura de Peter Brueghel “el Viejo”. Lo fundamental no es la biografía o los “datos eruditos o enciclopédicos” (p. 9), sino el goce y placer estéticos de crear belleza a partir de lo que provocan sensorialmente las obras visuales del pintor flamenco, las mismas que se ofrecen al lector en las páginas del libro para que no tenga que salirse del pacto ficcional e ir a buscar grabados o pinturas en historias del arte o páginas web. En la poesía, como un buen cuento, se puede alcanzar el “secuestro momentáneo del lector” (Cortázar, 1971, p. 411), no dejarlo escapar y hacerle disfrutar la experiencia -la única variable hermosa del Síndrome de Estocolmo- desde páginas que fluyan con encanto, de “manera espontánea” (p. 10). Y nada más difícil en el arte que alcanzar la belleza desde la sencillez, el talento de equilibrar “la gravedad del mundo” (Calvino, 2012, p. 24) con la levedad como cualidad artística, “hacer del lenguaje un elemento sin peso que flota sobre las cosas como una nube, o mejor, como un polvillo sutil, o mejor aún, como un campo de impulsos magnéticos” (p. 25).

Esa levedad, sencillez o “manera espontánea” de poetizar el mundo por parte de Nelson Romero, se sustenta en su admiración por el pintor flamenco. Menester es recordar que en la écfrasis reside el homenaje de un escritor a un artista visual. ¿Por qué el autor colombiano se identifica metafóricamente con un pintor del Renacimiento al que muchos contertulios de la época llamaron “el Rústico”? El poeta anhela, como su querido pintor, un lenguaje libre de etiquetas, afirmado en la risa como patrimonio del pueblo, rico en refranes e imaginarios. Nelson Romero procura algo similar a lo hecho en el siglo XVI por Brueghel:

En su obra hay aspectos nuevos, especialmente en los ámbitos de la composición y del color, que sólo se pueden atribuir a la capacidad y a la calidad del artista, una gran figura que escapa a las clasificaciones [...] El conjunto de su obra se presenta como una reflexión crítica del mundo, de su entorno social y natural,

y es el producto de una síntesis personal que va más allá de las adscripciones estilísticas y que juega con un tipo de profundidad y reflexión distinto al de sus colegas contemporáneos. (Cubeles y Massip, 2000, p. 1511)

El pintor y grabador holandés, ligado formativamente a la escuela flamenca, era ecléctico en su obra. Le gustaba El Bosco y la obra de quienes buscaban la belleza en la fealdad. Pero, no solo retomó “el universo fantástico y crítico del Bosco” (Cubeles y Massip, 2000, p. 1511), sus bases se sitúan igualmente en “la capacidad de recoger la vida cotidiana -también de manera crítica- de Metsys, y el ojo panorámico de Patinir ante la naturaleza” (p. 1506). Por no ajustarse a cánones de la belleza armónica renacentista, sus colegas alemanes lo llamaban “El Rústico” y los franceses “El Gracioso”. ¿Acaso lo grotesco y el humor no son posibilidades valiosas del arte? ¿Es necesario ser solemne siempre para expresar verdades profundas sobre una época y la condición humana? ¿No es la risa el mejor antídoto contra el miedo para que el lenguaje confronte poderes políticos o religiosos?

El realismo grotesco tiene su encanto y complejidad, una belleza rara y necesaria, en siglos pasados, presentes o futuros. Dentro del mismo existen variantes: “el grotesco fantástico con sus mundos oníricos y el grotesco radicalmente satírico con su alboroto de máscaras” (Kayser, 1964, p. 227). La obra de Bruegel “el Viejo” es una excusa perfecta para una fiesta del lenguaje, para el “alboroto de máscaras”, para que el poeta sea uno y muchos a la vez:

Viejo Brueghel, dame el privilegio de vivir en tu aldea,
ser Ícaro cayendo con el cielo enredado en sus alas,
estar en la tumultuosa Fiesta de San Martín
ayudando a verter en las jarras de los divertidos
el vino del tonel abrazado a mis piernas
para que todos beban del panzudo a tu nombre.

Por eso me encuentro a tus puertas,
sentado sobre uno de tus toneles,
ensayando en el rudo instrumento de mi alma
sonidos que te alegren, porque tú llegas, ¿verdad?
Porque has de llegar, Viejo Tosco, brabanzón.

Esperamos tu segunda venida,
fue poco vivir entre 1525 y 1569
y aún sentir que estas entre nosotros.
Tu llegada vestirá la tierra de colores nuevos,
vendrás con tu paleta a expulsarnos la oscuridad.
Solo te pido, Viejo barbudo, que me hagas parte de tu reino
y me firmes como una más de tus obras.
Llegó el momento de brindar a tu salud
y a la salud del Reino de este mundo. (Romero, 2021, pp. 53-55)

Cuando el mundo agobia con sus guerras, exilios y miserias es necesario buscar una morada espiritual, la catarsis o sublimación a través de libros, canciones o cuadros. En estos últimos se refugia el poeta y asume como figura tutelar, su dios, a Peter Brueghel. Su súplica –“solo te pido, Viejo barbudo, que me hagas parte de tu reino” (p. 55)- es anhelo de abundancia: el vino, la comida y la fiesta, aspectos fundamentales de la obra visual del artista flamenco, pero también de todo carnaval. En este poema, como en el resto del libro, imperan “imágenes del cuerpo, de la bebida, de la satisfacción de las necesidades naturales y la vida sexual” (Bajtín, 2003, p. 21). La estética de la carne y del bajo vientre insinúa un humanismo profundo, el deseo de bienestar para todos por parte de quien siente dolor por su contexto real:

Si no fuera por tus trabajos, hubiera enloquecido
en este mundo que, en una balanza, pesa menos
que uno de tus guisantes.
Quiero que me digas, Tosco, por qué
hay tanta fiesta en tu aldea,
por qué la gente baila más en tu mundo que en el mío,
por qué en mis hambrientas alacenas hay poca comida
y las tuyas están repletas. (Romero, 2021, p. 17)

Adentro de la obra de Brueghel, como si fuera una criatura más de sus cuadros, el poeta se siente a salvo. Afuera el arte pasa a un segundo plano, la locura no es carnavalesca -excéntrica y lúcida para cuestionar el *statu quo*- sino patología despojada de genialidad. Las paranoias y miedos obligan a llenar de cámaras las casas, conjuntos y calles, porque lo extraño se mira en condición de amenaza: el desplazado forzoso, el vendedor en un semáforo, quien protesta reclamando sus derechos. Entre líneas, en los silencios estratégicamente provocados en varios poemas, caben estos tiempos globalizados, donde las interacciones reales se tornan frágiles en medio de virtualidades, angustias por tener el celular de última generación y el afán de probarlo todo sin comprometerse con nada. En el mundo real que agobia al poeta, todo es susceptible de ser desechado, hasta los seres humanos.

En “tiempos líquidos” - como caracteriza el presente en sociólogo Zygmunt Bauman en sus libros- las personas “viven en una sociedad de valores volátiles, despreocupadas ante el futuro, egoístas y hedonistas” (Jacques Attali, citado por Bauman, 2006, p. 12). Esa volatilización, ligereza y superficialidad de quienes se obsesionan por *likes* en redes sociales, en lugar de sentir la angustia del prójimo, llevan al poeta a confesar a su pintor admirado: “hubiera enloquecido / en este mundo que, en una balanza, pesa menos / que uno de tus guisantes” (Romero, 2021, p. 17). Los personajes pintados por Brueghel conversan con el poeta y le expresan su pesar:

También me dice uno los sirvientes que carga los platos:
 ¿No es acaso tu mundo el de los peores servicios,
 donde la fama crece según lo que se dice
 que con frecuencia un hombre es servido
 en el plato de otro hombre?
 Pídele a Brueghel, nuestro Creador, que te deje llevar
 uno de estos platos, para que no siga siendo
 miserable tu cena.
 Así que no solo el pintor me habla,
 sino también sus retratados. (p. 37)

Entre frutas, cerdos y platos diversos el poeta Romero Guzmán deja en la mesa del lector imágenes y sentencias sobre la condición humana. No guarda silencio frente a la manera como la sociedad torna en celebridades a quienes tienen responsabilidades directas o indirectas en masacres y hechos violentos: “un hombre es servido / en el plato de otro hombre” (p. 37) y, sin embargo, “la fama crece según lo que se dice” (p. 37). En el verso podrían contenerse tantas situaciones vergonzosas: sicarios devenidos en *Youtubers*; mafiosos que ordenaron innumerables bombas explosivas en aviones, edificios y parques, tras morir sus tumbas son las más visitadas y sus imágenes se venden como estampas religiosas; políticos perpetuados en el poder y en la ciega admiración de sus adeptos que incendian países con la manipulación del odio, porque el mejor botín es la guerra; pastores violadores y pedófilos con discursos xenófobos u homofóbicos y si terminan judicializados fungen de mártires bajo la cínica idea de que sus “buenas obras” son atacadas por el demonio.

La comida abundante en la lírica de Nelson Romero no es solo juego del lenguaje o alusión a la fiesta y el alma popular, donde el gusto por la vida se expresa en placeres dionisiacos mediante abundancia de tragos y platos. Las imágenes del carnaval tienen siempre ambigüedad y polisemia. Son una cosa, pero también la otra; afirman la vida, pero también la muerte. La estética gastronómica es también una ética en Nelson Romero. Esta cuestión no solo atañe al libro reciente, sino también a algunos poemas de su obra anterior. Mediante una extraña lección culinaria es posible insertar, entre líneas, una lección histórica, como en estos versos de “Gourmet”:

Hay cosas que a veces me obligan a desaparecer.
 Por ejemplo, el deseo de comer gente
 Hace que me meta hasta el centro de las multitudes
 Y al rato la multitud
 Casi que ha desaparecido por completo.
 Sólo dejo por fuera algunas personas de mal sabor
 No aptas para una buena culinaria

Y en completo desprestigio para el paladar
 De un buen cocinero
 Que desaparece de sus asuntos personales
 Para lanzarse a la calle con su cuchillo
 Y entrar a la multitud,
 Como lo viene haciendo hace años
 Cuando descubrió en su oficio
 Que la carne de cerdo ya no es tan grata a los paladares
 Como otros cortes superiores.
 Por estos días han desaparecido muchas personas
 Y los restaurantes están repletos.
 Esta fama me ha convertido en un hombre virtuoso,
 En el cocinero perfecto,
 Experto en una carne superior al cerdo.
 Sobre los desaparecidos se dice poco,
 Están bajo una capa de silencio casi obligado.
 Mi traje blanco de cocinero no delata sospechas
 Entre los comensales, y a la hora de preparar las carnes
 Soy más ángel que asesino.
 No despierto ninguna sospecha
 Entre los miembros del cuerpo de seguridad del Estado
 Que en las horas más lúgubres llenan el restaurante. (Romero, 2016, p. 21)

Las imágenes del banquete muchas veces están asociadas a la “festiva verdad” (Bajtín, 2003, p. 228). Una escena donde intervienen lo extraño y lo aparentemente loco -un cocinero devorador de gente- contiene dardos críticos hacia las verdades oficiales. Si un hombre “traga, engulle y desgarrar el mundo” (p. 228) es porque quiere tomar posición crítica ante la historia. En el país aludido por el poeta “sobre los desaparecidos se dice poco” (Romero, 2016, p. 21) porque “están bajo una capa de silencio casi obligado” (p. 21).

La desaparición forzada, ese espantoso delito de lesa humanidad, tan frecuente en Colombia y Latinoamérica, es nombrada en un poema donde lo excéntrico y carnalesco no es ajeno a la memoria colectiva. Memoria colectiva de tantas madres -las de Plaza de Mayo o las de Soacha- que desafían amenazas y censuras de estados para portar las fotografías en blanco de sus hijos ausentes y exigir justicia. Los culpables frecuentemente portan uniforme (no tan blanco como el cocinero del poema). Aquellos “miembros del cuerpo de seguridad del Estado” (p. 21) son los mismos que “en las horas más lúgubres llenan el restaurante” (p. 21). El restaurante podría ser una metáfora del país o del continente. Las horas lúgubres atañen a la melancolía de quienes al no encontrar los restos de sus seres queridos son devorados por la tristeza. Un escenario de comidas puede aludir a

escenarios de guerra (la carne de cañón, al fin de cuentas). Se trata del “carnaval grotesco, que convierte el combate en cocina y banquete, las armas y los cascos en utensilios de cocina y los tazones de afeitarse y la sangre en vino” (Bajtín, 2003, p. 22).

Sin ser explícito, entre intersticios de banquetes y carnavales, Nelson Romero es también un poeta social, no panfletario ni proclive a congojas lastimeras. No de forma recurrente en sus libros, sino en algunos textos líricos, su compromiso con la belleza no desdeña la mirada al contexto. Téngase en cuenta, por ejemplo, su inclusión en *Yo vengo a ofrecer mi poema, antología de resistencia* (2021), donde figuran múltiples autores latinoamericanos. En esta antología, seleccionada por Freddy Yezzed, Stefhany Rojas y Eduardo Bechara, el apartado sobre desaparición forzada incluye dos poemas de Nelson Romero: “Gourmet” (p. 109) y “La lucha entre Jacob y el ángel” (p. 111). Igualmente, en la sección “La pregunta por el país”, figura del autor tolimense “Homenaje a la música de Arturo” (p. 55).

Nelson Romero habita la aldea del artista europeo, pero también su aldea local y universal: “y todavía nuestras viejas guerras / no aprenden de los cuadros de Bruegel” (2021, p. 21). En ocasiones, su indignación por el pasado y el presente, tantas tragedias, crímenes y afectaciones de la dignidad humana, lo llevan a expresarse a través del realismo grotesco. Al respecto, en el poemario se incluye en alta definición la imagen de una escena de “Los proverbios flamencos” (1559), en la cual aparece pintado un hombre limpiando su deposición. Bajo la inscripción de “Cagarse en el mundo” es la siguiente éfrasis:

Es fácil cagarse en el mundo.
Lo difícil es limpiarlo.
Todos los días ensuciamos las Tablas de la Ley,
pero nadie quiere lavarlas.
Todos los días consumamos un crimen.
Es una desgracia el agujero humano:
cualquier ventana para ver el futuro
puede convertirla en hoyo de letrina.
Mira al hombre que pinté y decidme si no es cierto:
su culo es ventana.
Rojo, en la flor de su placer,
desde sus entrañas descarga todo su odio al mundo.
Pero hay algo misericordioso en sus ojos
desesperados: lagrimean, pagan su culpa,
porque después de la tempestad, viene la calma. (Romero, 2021, p. 79)

Lo escatológico y los orificios del cuerpo pueden ser cantados en la poesía y dar nuevos giros expresivos a la metáfora. En tanto “el poeta crea por analogía” (Paz, 1998, p. 9) es posible que el culo sea flor de placer y ventana. Como ventana desde donde se mira la realidad es viable auscultar al ser: “es fácil cagarse en el mundo. / Lo difícil es limpiarlo” (p. 79). ¿Cuántas situaciones contenidas en la brevedad? Fácil es arrojar un insulto, difícil recuperar la confianza del ofendido. Fácil el odio, difícil el perdón. Fácil presionar un botón y arrojar una bomba atómica, difícil que un pueblo levante una ciudad de nuevo. Fácil disparar en una noche a un secuestrado y volverlo N.N. en algún río o bajo tierra, difícil alcanzar el duelo una familia que necesita llorar los restos del ser querido y darle un ritual, una despedida.

El realismo grotesco en *Carnavales y proverbios* da fuerza expresiva al poeta para sublimar su malestar existencial y encontrar en el arte pictórico lo negado en la vida real. A la historia alegóricamente la contempla con “sus garras y sus colmillos” (Romero, 2021, p. 49). Es una suerte de monstruo devorador que quita la comida a los humildes y la comparte solo con poderosos: “aquí, algunos comen más que otros / pero nadie lava los platos” (p. 49). El alimento para todos, tan característico de un carnaval, es posible en los grabados de Brueghel. Al artista del Renacimiento lo mira como deidad que siembra para todas las criaturas y comparte sus panes, vinos y carnes sin distinciones sociales: “sobre las ruinas de la historia / sembraste las espigas de un mundo esplendoroso / saliendo de tus bodegas” (p. 49).

“Las ruinas de la historia” enunciadas por el poeta Nelson Romero atañen al presente (muertos y hambrientos), pero también al pasado; por ejemplo, los torturados y asesinados por la Inquisición por controvertir a la Iglesia católica. Desde un detalle específico del cuadro “Los proverbios flamencos” (1559), donde figuran unas tijeras colgadas, el poeta imagina que ellas descansan tras el horror de la dura jornada. Solo eran unas tijeras, pero la creatividad desbordada del escritor le permite inventar el juez de la audiencia, “la multitud de la plaza que oyó el decreto” (p. 77), un monje inquisidor y un grito: “Mundo, ¡Basta ya!” (p. 77).

Ante la perversa inventiva de religiosos que profanaban cuerpos bajo la acusación de demonios o brujas, el artista prefiere sentir que lo sagrado está en otras figuras: gallinas, cerdos, asnos o personas con defectos físicos. Por eso ve a Brueghel como un dios bueno, porque en sus obras departen alegremente con vino “los lisiados, los mendigos y los ciegos” (Romero, 2021, p. 21) mientras sirve extasiada una joven que sexualiza el utensilio donde lleva la bebida: “la mujer enana y deforme / que acaricia entre sus piernas el enorme jarro / como si fuera su más dulce amante” (p. 21).

Los versos anteriores cautivan por la manera como el realismo grotesco genera nuevas variables de la belleza y un humanismo profundo que defiende el derecho al placer de cualquier ser humano, indistintamente del tamaño, la edad o su defecto físico. El carnaval es para todos. En las representaciones visuales de Brueghel y en los poemas de Nelson Romero hay fiesta, comida y vino abundante para cualquiera cuyo cuerpo haya sido afrentado por una guerra, una enfermedad o una condición de nacimiento: “bailan los lisiados, los mendigos y los ciegos” (Romero, 2021, p. 21). No hay ojos que juzguen y separen el mundo entre feos y bonitos, buenos o malos, creyentes o ateos.

Brueghel “el Viejo”: impronta en poetas universales

Carnavales y proverbios (2021), de Nelson Romero, alimenta y subvierte una tradición de poetas universales que, desde sus particulares propuestas estéticas, han entrado en diálogo con la obra del famoso pintor renacentista. Existe un poemario de William Carlos Williams titulado *Cuadros de Brueghel*. La escritora Wislawa Szymborska realizó el poema “Los dos monos de Brueghel”. El autor argentino Alberto Girri escribió “Ejercicios con Brueghel”.

Wislawa Szymborska, ganadora del Premio Nobel de Literatura en 1996, en su ópera prima *Llamando al Yeti* (1957) presenta un poema breve, de tres estrofas, titulado “Los dos monos de Brueghel”, inspirado justamente en el cuadro “Los dos monos”, pintado en 1562. Dicho texto lírico figura también en su antología poética *Paisaje con grano de arena* (1997). En el óleo hay dos monos encadenados en un arco. A lo lejos se divisa, entre la niebla, un puerto. Hay restos de nuez alrededor de los animales. Uno de los monos es mangabey (de cabeza roja) y sus ojos desorbitados parecieran ver a quien pinta o contempla el cuadro. El otro mono está de espalda, agachado y luce triste. El óleo ha originado cientos de interpretaciones -muchas de ellas enigmáticas- por parte de historiadores del arte. Y como los enigmas son sustanciales a la poesía misma, Wislawa Szymborska urde los siguientes versos:

Así es mi gran sueño del examen de revalida:
dos monos atados con cadenas, sentados en la ventana,
el cielo revolotea tras los cristales
y el mar se baña.

Me examino de historia de la gente.
Tartamudeo y me atasco.

Un mono clava en mí su mirada y aguza irónico el oído,
el otro finge dormir,
y, en el silencio que sigue a la pregunta,
me sopla la respuesta
con un débil tintineo de cadenas. (1997, p. 9)

La nobel no cae en la simple descripción del cuadro a través de imágenes. Desde lo onírico y lo surreal, el cuadro confronta a la poeta. La escena luce divertida. Un(a) aprendiz o estudiante debe aprobar las pruebas para pasar al otro nivel (examen de reválida). De tanto estudiar ha perdido la cuenta de las horas y no sabe si está en el sueño o la vigilia. Es consiente de que falta aprender y estalla la inseguridad: “Tartamudeo y me atasco” (Simborska, 1997, p. 9). El salvavidas no viene de un humano o un dios al que se elevan plegarias frente a exámenes de cualquier tipo, sino del mono mangabey que con solo mover las cadenas le “sopla la respuesta” (p. 9).

Ahora bien, lo divertido quizás contenga una risa trágica, la angustia de quien intenta descifrar el sentido de la creación estética y como aprendiz -de poeta- descubre que la belleza libera, pero también condena. Por eso, de vez en cuando, conviene animalizarla, sentirla susceptible a las paradojas, a la enfermedad o al cautiverio: “la perra infecta, la sarnosa poesía / risible variedad de la neurosis, / precio que algunos hombres pagan por no saber vivir. / La dulce, eterna, luminosa poesía” (Pacheco, 1977, p. 46). Fundir la humanidad con imágenes de perras o monos tiene una larga tradición estética: “la combinación de formas humanas y animales es una manifestación típica de las más antiguas del grotesco” (Bajtín, 2003, p. 87). Grotesco que permite poner en crisis lo considerado “perfecto, permanente, acabado” (p. 87). Por eso la autora polaca metafóricamente identifica al poeta con los dos monos del cuadro de Brueghel: el que mira su contexto, filosofa y agacha la cabeza entristecida mientras piensa cómo escribir; y el que apunta con ojos bien abiertos al lector para expresar su visión de mundo tras encontrar un tono y una propuesta estética.

Acaso el poeta, similar al mono de pelo rojo de Brueghel, puede dar respuestas a otros, pero está encadenado a su propio arte, la obsesión por la palabra perfecta; encerrarse en una página o un cuarto mientras afuera pasan dolores, pero también alegrías. Lo anterior, desde luego, es apenas una entre tantas interpretaciones posibles. La lírica, como el cuadro de Brueghel, escapa a las definiciones unívocas. Es un enigma ante el cual “solo puede ofrecerse perplejidades” (Borges, 2001, p. 16).

Las posibilidades lúdicas del lenguaje en sus analogías y situar la enunciación en las esferas del sueño, hermanan el poema breve de Wislawa Szymborska con *Carnavales y proverbios*, de Nelson Romero. Si bien el autor colombiano lleva las imágenes a un nivel mayor de irreverencia y carnavalización, convirtiendo lo mundano en sagrado. No toma en cuenta el cuadro “Los monos”, de Brueghel, pero hace versos a partir de grabados y óleos del artista flamenco donde intervienen animales que son sublimados por la expresión lírica, al punto de situarlos en lo celestial y mitológico: un asno alumbra con su sabiduría al poeta y al alejarse el borrego “aletea el Ángelus de su corazón” (Romero, 2021, p. 81); una gallina ansiosa desde su corral por una oda del poeta y este la contempla

como “una musa blanca en su Olimpo” (p. 77); la rana que se sumerge en un jarro de vino “y sale limpia como una hostia” (p. 45); cabras, salmones y muchos cerdos. Estos últimos son elevados a una condición espiritual:

Cerdo, templo de toda veneración,
consuelo de los que sufren,
ofrenda de los que imploran,
enviado de carne purísima, castísima,
inmaculada, abundante, poderosa.
Cerdo, escúchanos, purifícanos
en el chorro abundante de tu corazón.
Tu carne es el mandamiento
que nos hace vivir menos precarios.
Tu boca, torre de marfil,
tu cuerpo, trono de la abundancia,
rosas del inconsciente tus orejas,
espejos de Jerusalén tus ojos,
escala de Jacob tus costillas.
Tú que le pones rabillo a nuestra fe,
te rogamos seguir procreando en la Tierra
para que no se marchite la flor en nuestro plato.
Te suplicamos, no dejes de revolcarte
en la oscura pocilga de nuestro barro,
de donde saltas dando alegres trotecitos
hacia el matadero para entregarnos
tus exquisitas bondades.
Dígnate no dejarnos extraviar
del Reino de tu abundancia.
Por los sabrosos méritos de tus obras,
por Brueghel tu Creador, a diario te imploramos
el don de tu alimento.
Amén. (Romero, 2021, pp. 31-33)

El carnaval permite juegos de permutaciones: lo bajo se eleva y lo alto se degrada; lo divino se profana y lo profano se diviniza. Como expresa Mijaíl Bajtín “se encuentran testamentos paródicos desde los siglos VII y VIII, como el Testamento de un cerdo, Testamento del asno y epitafios paródicos” (2003, p. 67). De esta tradición paródica se alimenta Nelson Romero para tornar sagrado un animal sobre el que existen connotaciones negativas e insultos en la Biblia o la cotidianidad (llamar a un hombre cerdo por sus comportamientos ruines, sucios o infieles). El cerdo, en la letanía u oración del poeta, es contemplado metafóricamente con ámbitos de alta significación en la cosmogonía católica: Jerusalén, Jacob, templo, mandamiento e incluso mesías que se unta de nuestro mundo (pocilga) para dar su vida y habitarnos luego a semejanza del pan y del

vino: “te suplicamos, no dejes de revolcarte / en la oscura pocilga de nuestro barro, / de donde saltas dando alegres trotecitos / hacia el matadero para entregarnos / tus exquisitas bondades” (Romero, 2021, p. 33). Ante la muerte y resurrección que redime a la humanidad solo queda encomendarse, en el nombre del hijo sacrificado (el cerdo) y su padre altísimo (Brueghel “el Viejo”).

La obra visual de Brueghel y las creaciones pictóricas o literarias en siglos posteriores llevan a que lectores y espectadores auscultan su memoria y la lucha entre el ser y el parecer. Como expresa el argentino Alberto Girri en su poema “Ejercicios con Brueghel”, se trata de “la visionaria caridad / de enseñarnos con desastres / a comprender lo que somos, / a librarnos de parecer lo que no somos” (2010, pp. 137-138). El poema aparece en el libro *El ojo* (1964). Está incluido, además, en su antología *En selva de inquietudes*, publicada por la Editorial Pretextos en 2010.

En la aldea del artista flamenco hay “contrapunto / entre lo que muestran sus figuras / y una pasión moral / a la que jamás se le ocurriría / condenar un acto por sí” (Girri, 2010, p. 137). Entender y representar a los otros en actos diversos, parezcan nobles o innobles, relativizando las cosas, evitando las ópticas simplistas de dividir el mundo en buenos y malos, puros e impuros, sucios o limpios en alma o cuerpo: “ninguna separación / de inocentes y culpables, / nadie / se atribuye aquí el buen o mal ejemplo” (p. 138).

Existen ciertas afinidades reflexivas entre “Ejercicios con Brueghel”, de Alberto Girri y *Carnavales y proverbios*, de Nelson Romero. No obstante, a nivel estilístico hay diferencias. El argentino usa un tono conversacional y de interrogación constante a lo largo de su extenso poema, pero la expresión es sutil, no alcanza el lenguaje grotesco, como si lo hace el autor tolímense. No era frecuente en el caso de Girri las propuestas ecfrásticas, salvo el poema mencionado con relación al grabadista y pintor flamenco.

El norteamericano William Carlos Williams sucumbió también a la tentación de escribir los primeros diez poemas de un libro en torno a la obra del pintor renacentista: *Cuadros de Brueghel y otros poemas*, publicado originalmente en 1962. El poemario puede leerse en inglés y traducido al castellano en *Obra completa*, de la Editorial Lumen. Cada poema frente a la obra visual del artista flamenco se estructura a partir de tercetos no rimados. Más allá de la validez de exaltar a un artista que dejó un valioso testimonio de época en su obra, sus versos no asumen el riesgo de ir más allá de las descripciones líricas y el elogio exacerbado. Así, por ejemplo, con relación al óleo sobre tabla “Adoración de los reyes magos”, compone un poema homónimo donde dice:

De la Navidad
que yo ya he celebrado
el Niño en brazos de su Madre

los Reyes Magos con su esplendor
opacado
y José y el criado de la

soldadesca
con rostros incrédulos
conforman una escena que parece

copiada de maestros italianos
pero con una diferencia
la maestría

de la pintura
y la mente la ingeniosa mente
que gobernó el todo

la mente alerta insatisfecha con
lo que se exige
y no se puede lograr

tomó la historia y la pintó
con los brillantes
colores del cronista

la mirada baja de la Virgen
como una obra de arte
para la veneración. (Williams, 2017, pp. 498-499)

En este y otros poemas de William Carlos Williams, basados en cuadros de Brueghel, pareciera que la pintura se convierte en una bella camisa de fuerza de la poesía. Más allá de la armonía -de los versos en inglés o traducidos al castellano- y las descripciones ágiles de escenas de un óleo o grabado, la imaginación del escritor podría trascender lo representado en lenguaje icónico. El reto de la écfrasis es que el cuadro dispare la creatividad del escritor para construir un mundo que seduzca al lector. Un poeta debe ser parricida o caníbal: devorar la influencia de un maestro del arte para que ese alimento sea parte de un cuerpo nuevo y vigoroso (una obra que abreve en la libertad de ensoñación, no en la repetición de escenas conocidas). El texto anterior no va más allá de la admiración contemplativa y repite, sin sorpresas en el lenguaje, lo dicho por

tantos historiadores del arte: Brueghel “tomó la historia / y la pintó / con los brillantes colores del cronista” (Williams, 2017, p. 498).

Frente al poemario de Williams, como antecedente de libro en torno a la obra de Brueghel, la propuesta de Nelson Romero es más arriesgada e irreverente: carnavalizar la poesía, como hiciera el mismo Brueghel con las artes visuales de su tiempo. No es la exaltación dulzona en el tono frente al artista flamenco, sino la fusión festiva de un mundo pasado (cuadros de Brueghel) y el mundo contemporáneo desde el devoramiento carnavalesco de la obra pictórica del artista flamenco mediante imágenes donde se armonizan lo sagrado y lo profano: “toda mi hambre es devoción por tus pinturas” (Romero, 2021, p. 29). No es que la enunciación del poeta esté acá y el cuadro descrito allá: el poeta entra a los cuadros y quiebra fronteras entre arte y vida. Una imagen de un grabado o de un óleo se constituye en la chispa para prender la imaginación desbocada del autor colombiano. Y no es un fuego tranquilo que se evidencia en metáforas sutiles, sino un fuego irreverente que no deja cabeza con títere (la historia oficial) o las figuras centrales de la Biblia. De allí el uso de un contrapunto entre imágenes sugestivas y expresiones grotescas.

Apuntes finales

La obra visual de Peter Brueghel “el Viejo”, el Rústico o el Gracioso “anticipa la plasticidad expresiva de Rabelais” (Westheim, 1985, p. 71). El pintor y grabadista flamenco dio licencias a artista futuros para que la belleza tenga matices. Importante para la historia del arte la solemnidad o clásica proporción de las formas, pero también lo hiperbólico, lo grotesco y lo risible. Desde la carnavalización se puede configurar una “plasticidad expresiva” (p. 71) que llegue a la sensibilidad de lectores y espectadores diversos, no solo minorías cultas, rompiendo las distancias entre alta y baja cultura, lo sagrado y lo profano. La creación de un espacio o país festivo -Theleme en *Gargantúa y Pantagruel* o Jauja, la tierra de la glotonería en *Carnavales y proverbios*- dirige su conciencia crítica a un contexto histórico real. Todo como una tragicomedia, porque en medio de la fiesta, el banquete y el vino pueden emerger verdades duras sobre este mundo, en el cual los “lisiados van por el XXI” (p. 35), abundan las desapariciones y no los alimentos. Un presente en el cual es frecuente que un hombre “sea servido en el plato de otro hombre” (Romero, 2021, p. 37) y quienes aspiran a la protección de su propio Estado solo reciben “espinas y cardos” (p. 15).

La éfrasis -creación literaria a partir de las artes visuales- ha permitido que poetas como William Carlos Williams, Wislawa Szymborska y Alberti Girri retomen los dibujos, grabados y óleos del artista flamenco. Ayer, hoy y mañana existirán muchos otros escritores que seguirán los senderos de la intertextualidad. En lugar de “la angustia de las influencias” (Bloom, 1991, p. 34) lo primordial es que un poeta las canibalice, las digiera a su antojo y las incorpore a su propuesta estética. El punto de partida para la invención puede ser una obra visual, pero en

el trayecto de la escritura el poeta puede transgredir el cuadro, proponer nuevas situaciones, personajes y colores que atienden a su propia imaginación. Ese es, justamente, el valor estético de *Carnavales y proverbios* (2021), de Nelson Romero Guzmán.

El autor tolimense escapa a la sombra de su admirado Brueghel. Es parricida con su maestro, pues pone patas arriba su aldea imaginaria para inventarle historias y diálogos a campesinos, burros, taberneros y hasta gallinas. Un parricidio carnavalesco donde la representación se nutre de la refrenaría popular, la risa y lo grotesco para que el artista, como el loco o borracho de un pueblo, de rienda suelta a su inventiva, a imágenes sorprendentes en el lenguaje y visiones extrañas en las cuales subyacen cuestionamientos a la historia.

El poeta Nelson Romero es un cazador de imágenes sugestivas desde el lenguaje metafórico o conversacional. Como experimentado cazador ha atravesado diversas selvas o mundos de la representación visual: el universo de Van Gogh (*Surgidos de la luz*), el de Goya (*La quinta del sordo*), el de Munch (*Bajo el brillo de la luna*) y el de Brueghel “el Viejo” (*Carnavales y proverbios*). La variedad de estilos en su tetralogía da cuenta de un poeta que juega con las voces poéticas y que de uno al otro libro ofrece nuevas posibilidades de representación literaria. Los poemarios mencionados enriquecen, a su vez, una de las tendencias de la poesía colombiana contemporánea donde los autores abrevan en el universo de la pintura: *Del huerto de Van Gogh* (1990), de León Gil; *Las úlceras de Adán* (1995), de Héctor Rojas Herazo; *Un violín para Chagall*, de Juan Manuel Roca; *La casa amarilla* (2011), de Jorge Eliécer Ordoñez; *Los marcos de Varo* (2018), de Omar Alejandro González Villamarín; y *Raíces* (2013), del pintor y escritor Pastor Polanía.

Raíces, publicado en 2013, alude en algunas páginas a la obra de Van Gogh, Goya, Munch y Chagall, pero, más que el arte visual, las intertextualidades son con la misma literatura. De hecho, luego de la portada, la página de la dedicatoria reconoce su deuda: “Realizado con la lectura de las obras escritas por Nelson Romero Guzmán, a quien dedico estos poemas” (p. 5). En definitiva, el autor de una importante tetralogía poética en torno a la pintura es parte del sueño borgiano de la literatura como palimpsesto, porque su obra, bellamente profana frente a creaciones artísticas del pasado, es ahora una poderosa seducción para otras voces de la literatura colombiana.

Referencias

- Bachelard, G. (1998). *La poética de la ensoñación*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, M. (2003). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.
- Bauman, Z. (2006). *Vida líquida*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Bauman, Z. (2007). *Tiempos líquidos*. México: Tusquets Editores.
- Borges, J. L. (2001). El enigma de la poesía. En *Arte poética*. Barcelona: Editorial Crítica. pp. 15-35.
- Calvino, I. (2012). *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Cortázar, J. (1971). Algunos aspectos del cuento. *Cuadernos hispanoamericanos, revista mensual de cultura hispánica*, No. 255, marzo de 1971, Madrid, pp. 403- 416.
- Cubeles-Bonet, A. y Massip-Bonet, C. (2000). *Renacimiento y manierismo. II. Historia del Arte*, tomo 8. Madrid: Grupo Editorial Océano.
- Girri, A. (2010). Ejercicios con Brueghel. *En selva de inquietudes (antología poética)*. Madrid: Editorial Pretextos, pp. 113-139.
- Kayser, W. (1964). *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*. Buenos Aires: Editorial Nova.
- Heidegger, M. (2005). *Arte y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Huidobro, V. (1945). *Antología*. Santiago de Chile: Editora Zig Zag.
- Pacheco, J. E. (1977). *No me preguntes cómo pasa el tiempo*. México: Editorial Joaquín Mortis.
- Paz, O. (1998). *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Polanía, P. (2013). *Raíces*. Neiva: Altazor Editores.

- Riffaterre, M. (2000). La ilusión de la écfrasis. *Literatura y pintura*. Antonio Monegal (comp.). Madrid: Arco Libros, pp. 161-183.
- Rojas-Herazo, H. (1995). *Las úlceras de Adán*. Bogotá: Editorial Norma.
- Romero-Guzmán, N. (2000). *Surgidos de la luz*. Ibagué: Imprenta Departamental del Tolima.
- Romero-Guzmán, N. (2014). *Música lenta*. Bogotá: Fundación Arte es Colombia.
- Romero-Guzmán, N. (2016). *Animal de oscuros apetitos*. Bogotá: Universidad Externado.
- Romero-Guzmán, N. (2021). *Carnavales y proverbios*. Ibagué: Ediciones Universidad de Ibagué.
- Szyborska, W. (1997). Los dos monos de Brueghel. En *Paisaje con grano de arena (antología poética)*. Barcelona: Editorial Lumen, p. 9.
- Westheim, P. (1985). *Mundo y vida de grandes artistas, I*. México: Fondo de Cultura Económica.

Del cine a la literatura: el Joker. Una reflexión a partir de la lectura del libro de poemas *Cenizas del bufón* (2014)

Leonardo Monroy Zuluaga

Una presencia múltiple

El personaje conocido como el Joker apareció en *Batman No. 1* en 1940, como uno de los enemigos del héroe de alas negras. Como toda empresa, seguramente la industria del espectáculo cifraría sus esperanzas en que esa suerte de payaso asesino se instaurara en el imaginario de los norteamericanos, pero las expectativas fueron superadas y a casi un siglo del nacimiento de esa figura, cuyo maquillaje parece ya revelar un matiz macabro, el Joker sigue haciendo de las suyas.

Si bien es cierto conserva rasgos de su aspecto y su carácter, ha vivido también cambios, fruto de las constantes interpretaciones de quienes se han acercado a su aura. Tal vez la primera transformación es la traducción que se hizo para el mundo latino: “el Guasón”. Esa palabra aparece allí tan solo como adjetivo, esto es, califica o determina al sustantivo. ¿Puede el Guasón tener una identidad propia? A juzgar por su pasado desconocido que, a decir verdad, paulatinamente se ha tratado de componer, su condición adjetival le cae como anillo al dedo.

Sin embargo, por suerte la gramática no ha sido definitiva para determinar su condición marginal y el Joker ha venido tomando espesor para felicidad de quienes subrepticamente se ven identificados con su proceder y pensamiento y esperan su aparición con el aplauso listo. Cada vez con mayor intensidad el Joker se potencia e incluso se torna más complejo, y su presencia ha deslindado los límites de los cómics para instalarse en la televisión, el cine, la música, la literatura, entre otros sistemas semióticos.

En el ámbito de los cómics, y tal como lo expone David Alday (2018), además de la primera aparición, en 1940, existen versiones destacadas de 1973

(*Batman* #251), de 1978 (D.C. Comics #475), de 1986 (*The Dark Knight Returns*), de 1988 (*The Killing Joke*), de 1989, de 2011 (*Detective Comics* #1), entre otras². En el caso de la televisión, en la década de 1960 la BBC realizó una versión de Batman en la que el Joker era un burlón inofensivo, cuyas tretas parecían ir hasta el punto donde se lo permitía la audiencia. A esta versión se le quitó toda la carga violenta y se acentuó cierta asepsia que terminó por empalidecer al personaje.

El cine también ha tributado su placer por el Joker, en películas como *Batman* (1989) de Tim Burton, en la que Jack Nicholson encarna al payaso maléfico, *The Dark Knight* (2008), la segunda parte de la trilogía hecha por Christopher Nolan, y *Joker*, dirigida por Todd Phillips en 2019. De esta última ha tomado cierto impulso la canción de Gary Glitter, “Rock and roll part II”, que hace parte de la banda sonora y, para complementar esa reelaboración del personaje en el ámbito de la música, también se puede traer a colación el bello tema “Joker’s song” de Miracle of sound .

En el caso de la literatura se encuentran, como textos de referencia en esta revisión, *Llorar en el cine* (2018) de Beatriz Vanegas y *Cenizas del bufón* (2014) de Jorge Ladino Gaitán Bayona. Este último ha sido el detonante de la presente reflexión, que busca establecer un diálogo alrededor de la figura de uno de los posibles íconos de la cultura occidental, una especie de antihéroe de masivo reconocimiento.

Frente a este panorama, una de las cuestiones que son funcionales acá es comprender que la cultura es un campo casi imposible de cercenar. Quizá el precio de una mentalidad analítica, propia de la modernidad, ha sido la especialización acentuada, que ha llevado a las áreas del saber a esconderse en sus reductos, con la comodidad de estar pisando suelos seguros. Sin embargo, sobre el particular, ya Walter Benjamin se preguntaba en las décadas de 1920 y 1930 por la viabilidad de una ciencia que no fuera sensible a los fenómenos en su totalidad: “¿no tendrá el estudio de las disciplinas particulares -inquiría el filósofo alemán-, privadas ya de su apariencia cerrada, que confluir en la historia de la cultura como inventario de lo que la humanidad se ha asegurado hasta hoy?” (1973, p. 100)

El propio Benjamin trató de explorar los fenómenos culturales a partir de miradas a varias expresiones de la sociedad de su tiempo: la pintura, la fotografía, la arquitectura, la literatura, entre otras. Era desde ese acercamiento que invitaba a la apreciación holística de los problemas y a plantear respuestas con un pensamiento y una sensibilidad integradoras, en la que se establecieran hilos conductores antes que rígidos linderos, para así evitar que el mundo terminara reducido a fragmentos. El procedimiento tiene sus retos -ya se sabe

2 Un acercamiento similar, aunque un poco más detallado a la figura del Joker en el cómic se encuentra en Carlos Álvarez (2020).

que la charlatanería se puede esconder en las modas trans o interdisciplinarias-, pero acaso sea el camino más correcto para pensar en la cultura como un todo.

El caso del Guasón plantea precisamente la necesidad de establecer puentes. No se trata solo de su figuración en el ámbito de varios sistemas semióticos, sino de las derivaciones de sentido en términos antropológicos, políticos, éticos, míticos, estéticos, entre otros, a los que ha dado lugar su presencia. Para apreciar su dimensión, en el marco de las posibilidades interpretativas, es necesario entrar y salir de los estudios literarios y, con los recaudos pertinentes, desarrollar una lectura hermenéutica que explore diferentes caminos de significación. Cabe entonces pensar en el ejercicio de una intertextualidad interlingüística apoyada sobre la hermenéutica, que a continuación se explorará.

Los fundamentos de la aproximación

Para establecer con claridad la ruta del concepto de intertextualidad interlingüística es pertinente observar sus raíces. Así, es casi un lugar común que, al referirse a la intertextualidad, la crítica académica acepte que el antecedente fundamental en la consolidación del concepto procede de Mijaíl Bajtín, por ser quien formuló sus principios. En varios de sus libros (1974, 1989), el teórico ruso plantea que, especialmente, el género de la novela está construido a partir de múltiples voces, esto es, de visiones de mundo que dialogan dentro de las narraciones. Según Bajtín (1989) “la novela como todo es un fenómeno pluriestilístico, plurivocal y plurilingual” (p. 80) y en sus entrañas se articulan las formas de concebir el mundo del autor(a), de los narradores y personajes, pero también trazos provenientes de diversas áreas, como los “razonamientos morales, filosóficos, científicos, declamaciones retóricas, descripciones etnográficas, informes oficiales” (p. 81). Bajtín fundamenta su propuesta en la posibilidad de comprender el género novelístico conformado por múltiples huellas ideológicas que se filtran en el lenguaje de las narraciones y se centra en la comprensión del diálogo interno de esas miradas en conflicto.

Luego de esta propuesta -que estuvo silenciada por varias décadas-, fue la investigadora Julia Kristeva quien puso en primer plano a Bajtín en algunos países europeos, al tiempo que dio una suerte de carta de ciudadanía al concepto de intertextualidad. El movimiento realizado por Kristeva reconoce el ascendente de Bajtín, pero aplica un acento diferente: se mueve de la consideración de la novela como crisol de varias subjetividades, a la posibilidad de comprensión de las obras literarias como tejido de varios textos. Este desplazamiento se resume en la conocida acepción de que “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto” (Kristeva, 1981, p. 190).

De esta línea de acción, la intertextualidad se comprende como diálogo exclusivo de textos literarios que se absorben y se transforman, tal como sucede

también en Gerard Genette (1986). En las investigaciones derivadas de esta idea, es necesario enfatizarlo, tanto el corpus de obras que se convierten en objeto de estudio como aquellas que son puestas en diálogo, son exclusivamente literarias y abordan un arco que recorre varios géneros, tanto clásicos como contemporáneos. Sin embargo, el espectro es tan grande que terminó siendo inabarcable: ante la amplitud de lo que se comprende como “texto”, es decir, una orgánica construcción simbólica con o sin pretensiones estéticas, el concepto de intertextualidad se expandió y comenzó a aplicarse a expresiones diferentes a la literaria, de tal suerte que hoy el abanico de posibilidades de indagación se ha diversificado. Así, la intertextualidad ha sido cantera para el surgimiento de expresiones como interdiscursividad (Luarsabishvili, 2018) e intertextualidad interlingüística (Ramalho & Jardim, 2019).

En el primero de los casos no se plantea la pretensión de examinar el diálogo entre obras individuales, sino entre discursos generales. De esta forma “cada tipo de discurso debe convertirse en un objeto de estudio detallado sobre sus orígenes y peculiaridades” (Luarsabishvili, 2018, p. 102). En el caso de la intertextualidad interlingüística, el concepto discrimina las relaciones entre formas de expresión, tal como lo plantean Ramalho & Jardim (2019):

No estágio atual das nossas pesquisas, a intertextualidade se dá entre textos de uma mesma linguagem, duas ou mais pinturas entre si; dois ou mais produtos do design entre si. E a intertextualidade interlinguística se dá entre textos pertencentes a linguagens distintas, como entre um livro e um filme. (p. 122)

Este último es el concepto sobre el que se plantea la lectura del Guasón en tanto, como se especificó unas líneas atrás, este personaje tiene vida en diferentes expresiones o, como lo afirman Ramalho & Jardim, en diferentes lenguajes, que van desde el cómic hasta la música, pasando por la literatura y el cine. Para ser más concreto, se parte de la lectura de libro de poemas titulado *Cenizas del bufón* (2014) de Jorge Gaitán Bayona y, desde allí, no solo se dialoga con el Joker, sino que se establecen puentes con otras obras literarias que han puesto en primer plano al personaje. Paralelamente, irán surgiendo líneas de sentido que lo asocien especialmente al cine, particularmente a las películas *Batman* (1989) de Tim Burton, *The Dark Knight* (2008) de Christopher Nolan y *Joker* (2019) de Todd Phillips. Es necesario hacer acá una pequeña aclaración: teniendo en cuenta que el libro de poesía que propicia esta disquisición está motivado por el cine, la exposición empezará por este último y culminará con los hallazgos de lectura en la palabra escrita.

En esta vía, se considera clave la adopción de una perspectiva hermenéutica que, como se desprende del estudio de Tornero (2010), es una de las rutas importantes en el espectro histórico de los acercamientos al cine y la

literatura. Luego de la aplicación de enfoques narratológicos y, específicamente, de los semióticos, la hermenéutica, aplicable a ambos lenguajes artísticos que preocupan en este documento, se ha consolidado como una nueva vuelta de tuerca de esos acercamientos que tal vez han sufrido cierto desgaste.

En este caso en particular, el foco de los interrogantes puede estar en la adopción de una hermenéutica del cine y no tanto en la aplicación de esta perspectiva a la literatura, dado que en el mundo académico la hermenéutica (y sus diversas derivaciones) se ha concentrado en las posibilidades de interpretación de la palabra, especialmente la literaria. Sea porque se retomen algunas ideas del romanticismo alemán, o porque se encuentre un hilo conductor en la propuesta de Heidegger, Gadamer y Ricoeur, por solo citar algunos nombres icónicos, la literatura ha tenido un espacio privilegiado en este tipo de acercamientos.

La salida que se ha dado a la hermenéutica del cine, que se filtra por ejemplo en los documentos de Sánchez (2017) y Rossi (2012), radica en la posibilidad de repensar el concepto de texto, ampliando su rango semántico a niveles que vayan más allá de lo escrito. Sintetizando una discusión amplia, en el mundo académico se ha seguido la ruta de Christiam Metz o Roland Barthes o, en la tradición alemana, de Gadamer, que retornan al concepto de texto como una “secuencia de signos que produce sentido” (Sánchez, 2017, p. 88).

Ubicados en ese espacio, y despojados de la exigencia por fijar el ejercicio de interpretación a la palabra escrita, expresiones que están entre lo artístico y lo espectacular, como el cine, son susceptibles de ser abordadas desde la hermenéutica. La imagen, la secuencia, la música, el maquillaje, el ángulo, la actuación, la evolución de un personaje, los diálogos son, entre otras cosas, fuentes de exploración y pueden constituirse en puntos de partida para el trabajo de exégesis. Aunque se debe ser cuidadoso con los múltiples intercambios que se plantean entre los estudios literarios y los cinematográficos, la comprobación de esa hermandad ya está evidenciada en artículos como “Cine y literatura. Puentes, analogías y extrapolaciones” (Zabala, 2010) o “La traducción intersemiótica en el cine de ficción” (Zabala, 2009).

En ellos se llama la atención sobre cómo pueden tomar espesor semántico, es decir, cómo pueden ser susceptibles de interpretación, algunos componentes formales y no formales, tanto en el cine como en la literatura. Con base en estas indicaciones y considerando cine y literatura como textos en el amplio sentido de la palabra, sobre las obras que conforman estos grandes discursos se puede realizar la interpretación, esto es “el trabajo del pensamiento que consiste en descifrar el sentido oculto en el sentido aparente, en desplegar los niveles de significación implicados en la significación literal” (Ricoeur, 2003, p. 17).

Se ha establecido la posibilidad de que el concepto de texto vaya más allá de la palabra escrita y que la interpretación cubra un arco que trascienda al estrictamente literario. Al tiempo, se ha señalado la familiaridad que existe entre los estudios literarios y los cinematográficos, tanto como se ha fijado la idea del acto de interpretación a partir de la afirmación de Ricoeur. Con estos precedentes es necesario acotar los senderos que ha tomado la exégesis en este artículo. El basamento, construido desde los conceptos de intertextualidad interlingüística y hermenéutica, precisa una ruta tal vez más específica para su desenvolvimiento.

Para tal efecto, y retomando tanto el objeto de estudio como las precisiones hechas por Rafael Gutiérrez Girardot sobre la fundamentación de la hermenéutica en Friedrich Schlegel, este documento interroga la figura del Guasón en varios textos literarios y cinematográficos, de la mano de un “arte combinatoria de poesía, metafísica, religión, filosofía y filología” (Gutiérrez, 1976, p. 256). Esta hoja de ruta posibilita el diálogo diverso con la cultura mediante un personaje erigido en Occidente desde hace casi un siglo y permite la búsqueda de resonancias en varias esferas de la vida del ser humano.

Del cine a la literatura. Un campo para seguir explorando

Puede causar un poco de sorpresa el hecho de que se haya establecido cierta jerarquía entre la literatura y el cine, la primera considerada como una expresión artística que se sumerge a profundidad en la condición humana, que plantea posibilidades para la manipulación del lenguaje y transforma la experiencia de los seres que recorren sus líneas; el segundo, el hijo menor, postrado ante las exigencias de la industria del espectáculo, diseñado para un público más popular y, por lo tanto, menos preparado para recibir las obras elevadas de la cultura.

Hoy parecería risible ese prurito cultivado en una “sociedad logocéntrica” (Baltodano, 2009, p. 21), que ha privilegiado el uso de la palabra escrita frente a la imagen. Sesgos de la Ilustración, sumados a una historia desigual de cada una de estas dos expresiones semióticas, llevaron, hace bastante tiempo, a que escritores de talla mundial se pronunciaran en contra de la posibilidad de aceptar el cine como otra forma de comprensión del ser humano y a evitar observar en su relación con la literatura una opción para acrecentar los múltiples sentidos de la existencia, que suponen un significativo juego con las ideas y los sentires. La situación ha cambiado y en nuestros días, cine y literatura son parte del “inventario de lo que la humanidad se ha asegurado hasta hoy” (Benjamin, 1973, p. 100), para transformar en afirmación la pregunta de Walter Benjamin.

Sin embargo, el desbalance histórico entre ambas expresiones ha tenido varias consecuencias: en primer lugar, proliferan los estudios sobre transposiciones de obras literarias a la pantalla grande. Documentos como los de Bautista y Rodríguez (2012), Francisco Gutiérrez (2016) o Almuneda Muñoz

(2016), dan cuenta de las múltiples derivaciones que ha tenido la literatura en el cine y se destaca la profusión de versiones de clásicos como *Don quijote de la Mancha* o los dramas de Shakespeare. El cine ha bebido especialmente de narraciones, sobre las que emprende la labor de elaboración de guiones, que derivan en una pieza artística diferente y, en muchas ocasiones, desinteresada por la extrema fidelidad.

Los estudios literarios en nuestro continente también tienen la tentación de seguir ese camino, de la literatura al cine, gracias a la vocación de algunos narradores y poetas y la curiosidad de quienes los retoman. Con tan solo una mirada panorámica, en el ámbito de los países de lengua castellana, hay una tradición de escritores que han sido invitados a pasar de un lugar de enunciación a otro: Julio Cortázar, Guillermo Cabrera Infante, Manuel Puig, Gabriel García Márquez, Rubem Fonseca, Oswaldo Soriano, Carlos Fuentes, Mario Bendetti. A ellos habría que sumar, en el ámbito contemporáneo, a Mario Mendoza en Colombia y Eduardo Sacheri en Argentina, este último, cotizado en la empresa cinematográfica con novelas como *La pregunta de sus ojos* (2005), *La noche de la Usina* (2016) y *Papeles en el viento* (2011), varias de ellas de una gran factura literaria.

¿Cómo abordar estos múltiples pasos que van desde el papel a la imagen? En ese sentido, también el campo de la investigación literaria parece haber tomado la delantera y, por ejemplo, se habla de áreas de estudios cinematográficos que se han nutrido por la tradición de epistemologías literarias: teoría y métodos de análisis de la adaptación; teoría y estética del guion cinematográfico; teoría de los géneros narrativos en el cine clásico; teoría narrativa y cine contemporáneo; teorías de la recepción cinematográfica; teoría del cine de autor; del teatro al cine (Zabala, 2007). Además de estas grandes líneas, Zabala recuerda cómo, dentro del campo de la narratología, el punto de vista es “el que ha motivado mayor número de trabajos” (p. 10), la producción e intercambio de mitos se ha ponderado igualmente y todavía falta realizar acercamientos más sistemáticos en “el estudio de las formas de recepción” (p. 11).

Es evidente que, ya sea porque se ha retomado la narratología, la semiótica, la teoría de la recepción o incluso los estudios culturales, las perspectivas de análisis que se han privilegiado son las de la investigación literaria. Esto no es negativo por antonomasia, lo demuestran los variados hallazgos de los estudiosos y tal vez lo que se deba pensar es en las formas como funcionarían algunas de las teorías literarias si el punto de partida es inverso, si la motivación es el paso del cine a la literatura. Es precisamente esa una de las pretensiones que, sin mayores desarrollos, pero con la virtud de plantear el problema, encara el propio Zabala en el documento que se viene siguiendo. Dentro de las posibilidades que interesan en esta reflexión están la consideración de la película como intertexto y como metatexto y el escritor como crítico de cine (Zabala, 2007, p. 13).

En esa misma línea, aunque en la tónica de la descripción, Gabriel Baltodano (2009) se refiere a algunos aportes significativos del cine a la literatura, entre los cuales se encuentran “los motivos de la cultura popular, el diálogo intertextual, la economía expresiva, la fragmentación y el uso reiterado de perspectivas” (2009, p. 15). Con estos presupuestos, hay un arco extenso de acercamientos que podrían ingresar dentro de las posibilidades investigativas, o aquellas que simplemente desean ponderar las formas como la cultura se amplifica a partir de diferentes artefactos semióticos.

El libro *Literatura y Cine* (2016), por ejemplo, explora películas en términos críticos indicando con detalle los “procedimientos cinematográficos en algunas obras literarias” (Gutiérrez, p. 129), desde una focalización en las estructuras y en artilugios narrativos, conectados por el asombro que crea el celuloide en algunos escritores. En el fondo está el fenómeno de las fuentes de motivación de la creación literaria, de aquello que atrapa al narrador o poeta y lo lleva a expresar sus sensaciones en la palabra embellecida. Frente a esto hay un lugar común que indica la necesidad de que los escritores(as) sean al tiempo lectores(as) consagrados de literatura y que de esa placentera inmersión recojan modelos, formas de ver y expresar el mundo y los seres humanos que lo habitan.

Es evidente que esta idea es sensata, si se tiene en cuenta los múltiples testimonios de quienes han visto crecer su obra en el mundo editorial, pero paralelo a esta circunstancia, la creatividad es espoleada por vivencias que van más allá de la lectura. Basta recordar los ejemplos que aparecen en el libro *Cuando llegan las musas* (2002), sobre la forma como Rafael Alberti se nutre del mundo en general (“todo está y todo cabe en la poesía”) (p. 45); Mario Benedetti especialmente del exilio y las situaciones sociales; Borges habitado por la desdicha y los sueños; el jazz y el juego en Julio Cortázar; una imagen poderosa, que puede provenir de la vida cotidiana, en García Márquez. No se trata de encasillar las instancias en las que se generan las obras literarias, pero sí de insistir en que, más allá de la natural insinuación que ofrece la lectura de la literatura, el mundo se presenta al escritor en toda su amplitud, para que este lo explore al detalle y produzca, desde su propia experiencia, una nueva forma de conocimiento que es a la vez un espacio para la libertad y la alegría.

En ese horizonte inmenso, que se despliega ante novelistas, cuentistas, poetas, cronistas, dramaturgos, cabe también el cine, desdeñado en ocasiones por su desabrida connivencia con el espectáculo, ponderado en otras como forma densa de interpretar la condición humana, pero en todo caso, un producto de la cultura, en la mayoría de los casos ineludible. El cine ha fortalecido, por ejemplo, la imagen de Batman y del Joker, los ha acercado a un público más amplio, que supera las barreras de los afiebrados lectores de los cómics, en donde ambos personajes han visto su nacimiento. Estas figuras -en específico la del Joker- paulatinamente se van convirtiendo en suertes de mitos, de imágenes constantes que se pueblan con la ambigüedad, en la medida en que un director o un literato los retoma.

Con estos antecedentes, en las siguientes partes de este documento trataré de acercarme a las formas como cine y literatura dialogan desde la construcción del personaje del Joker que estalla en pluralidad de sentidos siempre que se asoma con su risa macabra al hogar de directores y poetas. En este recorrido, revisaré inicialmente tres películas que han revitalizado al Guasón, para luego tirar redes con expresiones poéticas en las que el personaje de marras hace de las suyas. Me envisto de la hermenéutica para seguirle la pista al Joker y explorar desde diferentes expresiones - los diálogos, las descripciones, las acciones, el vestuario- convida a presentarlo como una especie de antihéroe de las mil caras, para parafrasear a Campbell (1959).

Batman de Tim Burton: el Guasón vuelve, aunque un poco convencional

La versión de Batman de Tim Burton abrió expectativas frente a la presencia en el cine del murciélago y uno de sus más enconados rivales, el Joker. Tal vez lo que llama la atención en general es la estructura policiaca clásica, por lo menos en lo que tiene que ver con los roles del héroe y el antagonista. De esta manera, el delito irrumpe con mayor fuerza en el caos ciudadano y a Batman corresponde doblegar las fuerzas del mal encarnadas en el Guasón, en un combate que termina por encumbrar al primero -que de todos modos sigue siendo sospechoso por no obedecer órdenes de las autoridades- y desaparecer al segundo.

Como ya se ha expresado desde varios frentes, especialmente los que acompañan la reflexión sobre la literatura, la estructura policiaca clásica está más concentrada en resolver preguntas sobre un delito y entre ellas se destaca, en esta pieza de Tim Burton, la de cómo atrapar al villano. Para llevar con éxito este reto, en *Batman* impera la acción, propia del cine de Hollywood, y ciertos lugares comunes como el feliz enamoramiento del héroe con una bella mujer y la derrota en todos los sentidos del villano, esto es el Joker. Las balaceras y persecuciones con unos efectos especiales que hoy pueden saber a mal por la debilidad de ciertos recursos técnicos, se superponen a las posibilidades de la cinta por fuera de su carácter de entretenimiento.

Es comprensible entonces que la película no esté acompañada por conflictos variados alrededor de los caracteres principales y, en cambio, se posiciona lo que en teoría literaria se ha denominado el “personaje plano” (Forster, 1993, p. 23), en tanto el carácter de estos actantes no evoluciona y actúan de modo un tanto previsible. Hay una estructura binaria muy marcada entre ambos personajes (Batman y Joker), que no permite el deslinde en la interpretación de su carácter.

Por un lado, en la genial actuación de Jack Nicholson se conjugan las características de un villano que al tiempo es un antihéroe: sus malas acciones están acicateadas por un deseo de venganza, representa los antivalores de la sociedad y es un motor del caos y la delincuencia. No hay, en su lista de motivaciones para hacer el mal, más que el interés por enriquecerse y cobrar desquite. Su maquillaje revela esa risa pícara, aunque un tanto desagradable, que ha marcado casi todas las versiones del Joker, y su indumentaria está llena del colorido que recuerda su origen bufonesco, alborotado y llenador. Es “un espejo de lo que la sociedad rechaza” (Soler, 2020, p. 37).

Por su parte, Batman encuentra sus alicientes no solo en el anhelo de mantener las normas, esto es, en palabras de Cerezo, busca restañar “la herida social” (Cerezo, 2013, p. 362), sino también en el recuerdo del asesinato de sus padres (dos dulces seres, pulcros en su proceder), que aparecen de manera espontánea hacia la mitad de la película. Así mismo, antes de la máscara y el traje, Batman vive como un señor recto, el Bruce Wayne bien vestido, con los modales refinados para hacerse a una pareja un tanto inocente y bella.

Esa estructura, que reside en la delimitación cerrada de los opuestos, es percibida en un doble nivel: tanto por la sociedad que convive en ciudad Gótica con los dos personajes, como por los espectadores que quedan atrapados en esa suerte de mundo de dos caras, la del bien y la del mal. Es normal que, al acentuarse las distancias y teniendo en cuenta ese sentir que asiste a casi todos los ciudadanos que los lleva a preferir la justicia y el orden antes que la anomia y el crimen, hacia el final -como sucede con las novelas policiacas clásicas- el espectador(a) aplauda abierta o íntimamente el triunfo de quien encarna la heroicidad. Por mucho que en un momento de la película su amada indique a Batman que parte de la sociedad lo ve también como un peligro, en el desenlace no hay lugar para quiebres y Batman sale vitoreado.

A diferencia de lo que sucede con parientes posteriores, no hay en esta cinta pretensiones diferentes a las de cierta reiteración de imaginarios sobre los personajes y quizá habría que forzar mucho su lectura si se quisiera ahondar en conflictos económicos, políticos o estéticos. En el fondo continúa vigente una estructura simple que se traduce en la predominancia de la acción por encima de la profundización en la condición humana, lo cual no implica que, como producto de entretenimiento y revitalización de las figuras de Batman y el Joker, haya tenido un éxito.

***The Dark Knight* (2008) de Christopher Nolan: ¿se abre un mito en el cine?**

Al margen de la infortunada pérdida de Heath Ledger, quien interpreta al Joker en la película de Nolan y no pudo disfrutar del éxito de esa actuación, (lo cual puede dar un aura especial al filme), el Guasón de *The Dark Knight* (2008) parece ser un punto de quiebre en la elaboración cinematográfica del personaje. A partir de su aparición será difícil convocarlo nuevamente como una figura plana, algo achatada en sus características, no podrá ser tal vez, en lo futuro, una pieza más en la estructura del conflicto entre el héroe y el villano.

El aspecto de este Joker es, posiblemente, más desagradable que los anteriores: el maquillaje luce un poco desordenado y reincide en un movimiento constante de la boca, con la lengua saliendo en repeticiones algo sucias y la mirada casi siempre retadora. Su vestimenta también es someramente repugnante: con trajes de colores vivos e incluso un atuendo de enfermera, utilizado en una secuencia, que lo hace más exótico. Su pelo da la impresión de estar constantemente grasoso y aplica a su voz los tonos necesarios para acentuar una postura macabra e irónica. Dentro de esta relación de características, que pueden llegar a generar repulsión, se debe recordar que su sonrisa no es tan escandalosa como la de otros Joker, lo cual llega a ser más atemorizante porque esconde la maldad y se torna más impredecible.

Con estas descripciones generales, el personaje de Nolan ha despertado más interés de la crítica especializada. Se ha tratado de explicitar que la pareja Batman/Joker de *The Dark Knight* (2008) rompe con las habituales relaciones binarias entre dos personajes antagónicos, lo que remite a una lectura desde los planteamientos de Jacques Derrida (Segura, 2019). La película mostraría cómo, en momentos determinados, es complejo mantener encasillados a los protagonistas. Batman burla las barreras del bien y del mal al acudir a estrategias éticamente reprochables, como pedirle a su amigo que intercepte las llamadas de todos los ciudadanos de Gótica. Así mismo, es a la vez héroe y villano para los habitantes de una ciudad en llamas, una suerte de justiciero en sintonía con el jefe de la policía que genera recelo dentro de las autoridades y algunos civiles, al fin y al cabo, no deja de ser una fuerza al margen del Estado.

Esta lectura puede remitir a las versiones previas, en las que, como se apuntó unas líneas arriba, los contrarios quedan atrapados en sus perfiles iniciales y, al margen de cualquier resonancia ética o política, sirven más como piezas de un ajedrez policiaco. En la película de Nolan se establecen, en cambio, contradicciones profundas, tanto en los caracteres que conforman el filme como en los espectadores. Preguntas sobre la limpieza de la justicia, la lucidez de la locura, la fidelidad de los ciudadanos a las causas nobles, la maldad como mecanismo de puesta en abismo de los falsos principios de los estados, pueden tocar la puerta.

Parte de estos interrogantes se canalizan a través del Joker que, como lo ha expresado Soler (2020), además de mentiroso compulsivo, nihilista, anarquista, extremista y retorcido (todo un objeto de estudio para la psicología), parece no tener debilidades: no está apabullado por el deseo sexual y le gusta parcialmente el dinero. Esta unión de los contrarios (Batman/Joker), que en ocasiones crea un panorama ético borroso, se puede complementar con dos grandes líneas de sentido que a mi modo de ver sellan la fuerza del Joker.

Quitarse la máscara

Uno de los conflictos centrales del guion es la exigencia de Joker para que Batman se quite la máscara o, de otra forma, ejecutará una cadena de asesinatos diarios. La negativa de Batman deriva, precisamente, en la matanza continua y la presión constante del Joker en los medios de comunicación para que el héroe se despoje de su atuendo y muestre su lado humano. ¿Esta requisitoria, llena de varios ultimátum, es solo una estrategia del Guasón para asesinar más rápido a Batman? Por lo que se plantea en la película, no sería este el motivo, en tanto hay una escena en la que Guasón, encarcelado y agredido por Batman, ríe y afirma que su intención no es matarlo porque ambos se complementan.

Es posible entonces referirse a “quitarse la máscara” como una suerte de metáfora utilizada por el filme para hablar, inicialmente, de la necesidad de conocer al héroe en su faceta humana. Como se establece en Soler (2020) el héroe es una suerte de figura aurática, que “representa unos valores que, si bien la sociedad no posee, aspira a conseguirlos” (p. 8). El carácter modélico lo constriñe, lo lleva a castrar su ambigüedad, a sofocar los impulsos negativos acaso solo experimentados en la intimidad. Por eso, del héroe tal vez únicamente conozcamos su vida pública, en la que brilla con bonhomía y a lo sumo presenta ciertas grietas nada significativas.

El Joker invita a que conozcamos el héroe en sus fisuras, a que se presente con las inevitables contradicciones de la condición humana. De recordación acá es la afirmación que ha hecho Martin Heidegger sobre el arte, que aparece ante los ojos del filósofo alemán como una forma en la que opera un “desocultamiento” (2010, p. 37) y con él “se accede a la verdad” (p. 54), el artificio mediante el cual se corre el velo de las apariencias y se hacen nítidos ciertos rasgos de los seres. Joker es una especie de artista diabólico que desea, desde la crueldad y la puesta en abismo de sus contemporáneos, quitar la máscara a la inverosímil pulcritud de Wayne.

Esta pretensión trae una primera conclusión: un humano no podría ser héroe, es solo una especie de placebo que utilizan las sociedades para permanecer cómodas, para sentir que existe un salvador intachable. Desde allí se interrogan

todos los imaginarios de las civilizaciones y se invita, en el plano específicamente artístico, a realizar una relectura de los héroes de la literatura y el cine. ¿Acaso tendremos que volver, desde la película de Nolan, a la revitalización de los semidioses griegos, mitad humanos, mitad dioses?

Sin embargo, la cuestión no se detiene solo en la necesidad de desmitificar a Batman, sino también de poner en entredicho los principios que rigen a las sociedades. En este sentido, Gótica se presenta como un micromundo, un símbolo de las urbes y la civilización occidental. Joker desea también quitar la máscara de la moral ciudadana y explicarle a Batman -y de paso al espectador- lo monstruoso que puede llegar a ser el humano.

Especialmente en la escena en la que Batman explota en furia en un interrogatorio al Joker y este destila una suerte de macabra sensatez. El guasón trata de hacerle entender a Batman que la sociedad es cínica e hipócrita en su conjunto y no le temblará la mano para hacer a un lado a este último cuando así lo requiera. Los ciudadanos en general “sólo son tan buenos como el mundo se los permite” (Nolan, 2008, 74’), y esa bondad, salpicada de diversas tendencias, es quebradiza y suele venderse al mejor postor. Joker le demuestra a Batman en su discurso lo volátil que es la tabla de valores de la sociedad de Gótica (¿la sociedad contemporánea?) y que frente a esa inestabilidad ética Batman puede convertirse rápidamente en un enemigo al que hay que combatir.

La monstruosidad del Joker consistiría, según su parecer encarnado en los diálogos intensos que mantiene con Batman, en quitar el velo de las verdades a la gente. El guasón es un agente del mal que ante la fragilidad de los principios sociales advierte en lo que se puede convertir la comunidad que habita, si es llevada a una situación de caos: “cuando todo esté mal esta gente civilizada se va a comer los unos a los otros” (Nolan, 2008, 76’), le afirma con burla a Batman. El propio Joker quiere demostrar su teoría -que trae a la memoria novelas como *El señor de las moscas* de William Golding, o *El ensayo sobre la ceguera* de José Saramago- y atrapa a personas en dos barcos con un reto especial.

Sus hipótesis fallan porque el instinto de conservación de los ciudadanos no se superpone al temor por matar. Aún así, Joker pone en entredicho valores como la solidaridad y la empatía, que regularmente se hacen a un lado cuando una persona o toda una nación se sienten asediados por algo que los pone en riesgo. ¿Son probables las buenas acciones cuando el peligro aparece? ¿No es acaso el ser humano un bárbaro escondido en una cotidianidad a punto de romperse?

Aún con la derrota parcial, Joker termina victorioso y queriendo generar el caos que de una vez por todas remate los sueños de la concordia. Con sus acciones y discurso venenoso transforma al fiscal Harvey Dent de un carismático

líder a un asesino y vengador sin escrúpulos. Nuevamente la máscara se ha develado y al final la única opción para mantener la fe en las personas y en una falsa conciencia humana es culpando a Batman de todos los desafueros. Joker triunfa: Gótica se queda sin héroes. El caos parece seguir imponiéndose ¿pero acaso no ha estado siempre ahí?

Las heridas sociales ¿se pueden restañar?

“¿Quieres saber dónde conseguí estas heridas?” (Nolan, 2008), es una frase que repite Joker durante la película. Lo curioso es que en esta película hay dos versiones sobre la deformación del rostro del guasón, contadas por el mismo personaje: una, que implica un caso de maltrato paterno que deriva en la agresión al Joker niño y otra, un problema de la esposa del Guasón, que al verse inmiscuida en negocios ilegales termina agredida. En este último caso, en solidaridad con el infortunio Joker se corta su rostro, con tan mala suerte que la esposa lo rechaza y lo entrega a la locura.

El cruce de versiones del Joker no es parte de su desvarío, sino un mensaje cifrado sobre la descomposición de la sociedad, que ha abierto múltiples heridas, cada una de las cuales se convierte en caldo de cultivo para el desafuero. Para restañarlas, no es suficiente con la aparición del héroe, sino que debe haber una conciencia general que evite el silencio cómplice frente a los desmanes. Joker sabe que en cada acto de indiferencia se construyen monstruos -como él-, pero más que justificar sus acciones, fustiga la hipocresía social.

No lo hace por la vía de proclamas reflexivas y conciliadoras, no llama a sus paisanos a conservar la calma y confiar en las autoridades, no alienta discursos de unidad y camaradería. Por el contrario, alimenta la anomia, juega con las bajas pasiones, lleva la condición humana a un precipicio. ¿Es un trabajo difícil? De ninguna manera: Joker señala lo sencillo que resulta poner patas arriba a una civilización que se ha negado a enfrentarse con sus demonios y que pasa por sus llagas sin recato. Todas esas heridas abiertas en el pasado se pueden hacer arder con un movimiento sutil: “introduce un poco de anarquía y todo se vuelve un caos” (Nolan, 2008), afirma con dura sensatez.

Precisamente, detrás de la aparente locura del Joker hay una teoría de la sociedad en general construida sobre la base de unas normas frágiles, en la que de fondo impera el desorden, el caos. Por mucho que se quiera negar, toda la disertación moderna de la regulación social por vía de normas, toda la vía racional kantiana que es una aspiración de los Estados para con los ciudadanos, queda doblegada a los instintos, al puro prurito de conservación que cultiva la indiferencia y, en muchos casos, la agresividad.

Por esta razón, el Joker trata de demostrar a quienes hacen planes “lo patéticos que son sus esfuerzos por controlar las cosas” (Nolan, 2008). En clave de Nietzsche -a quien lo une cierto nihilismo- el Joker pone en entredicho, con guardada sutileza, los convencionalismos políticos y sociológicos de la modernidad, y reflexiona sobre el poder del caos en el devenir humano. De allí se generan preguntas que van desde la fragilidad de la convivencia hasta la manera más efectiva de trazar el camino de una nación.

Tal vez esa posibilidad de punzar las cuerdas de la conciencia sea lo llamativo del Joker. No se trata, en la película de Nolan, tan solo de que el público sienta cierta atracción porque ese villano “hace lo que queríamos hacer” (Soler, 2020, p. 15), sino que a partir de sus apuntes punzantes parece, en ocasiones, el más inteligente de todos los personajes, por lo menos quien comprende, desde el naufragio, los riesgos y fantasmas que rondan a las civilizaciones. Su mirada está despojada de formalismos y fortalecida por el dolor. Por supuesto que la intención del director no es hacer de él un héroe, esto es, alguien que encarne los valores de la sociedad, pero si una suerte de profeta loco que es perseguido por la autoridad.

El delito lo condena, pero qué cerca está el Guasón de la mirada de Emil Ciorán, quien afirma que en nuestro mundo “se prohíbe el exceso y el delirio, se ve en ellos una aberración o una descortesía” (2002, p. 30) y, a renglón seguido, recuerda las consecuencias de este ahogamiento: “solo a precio de grandes abdicaciones llega un pueblo a ser *normal*” (2002, p. 31). El cine y la ficción en general puede mostrar esa contracara, la de un ser excéntrico, un “mentiroso compulsivo, nihilista, anarquista, extremista, retorcido” (Soler, 2020, p. 15), que extrañamente en la mayoría de las ocasiones es el más sensato de la manada.

***Joker* (2019) de Todd Phillips: la contradicción y las risas**

Más allá de la aclamación por parte de un número considerable de críticos de cine -que en la mayoría de los casos exponen sus motivos a través de sitios web- la película de Todd Phillips tiene un sello innegable: la construcción de un Joker que no depende de Batman, no es este último su rival directo. Esto ha implicado que el foco de atención resida en los conflictos del payaso y que la estructura de la refriega entre héroes y villanos quede en un segundo plano.

En la película, Joker es un comediante fracasado que al tiempo busca consolidar sus rutinas en el mundo del espectáculo y establecer lazos familiares fuertes con la única persona que lo ata sentimentalmente: su progenitora. Ambos propósitos fracasan: una mezcla de falta de talento con una enfermedad traicionera que le hace proferir una carcajada cada que se siente estresado impide el éxito en el escenario; por otro lado, la búsqueda de un padre termina mostrándole las

fisuras del pasado de su madre. Estas razones, conjugadas con las injusticias sociales y cierto desinterés por parte de las clases altas -de las que uno de los protagonistas es Thomas Wayne, padre de Batman- lo llevan a convertirse en asesino, tanto de tres ejecutivos que molestan a una mujer en un metro, como del presentador de un programa de televisión que el propio Joker ha admirado.

En la construcción del lado oscuro del villano -que en este caso sería el Joker- Smith plantea que el esquema narrativo y axiológico de sus oposiciones se puede definir en tres sentidos: “el hombre contra el hombre, el hombre contra la naturaleza y el hombre contra los dioses” (Citado por Álvarez, 2010, p. 61). En cada una de estas direcciones las formas de proceder y de vivir son diversas, aunque en el fondo se impone en el malo su vileza y agresividad. Sin embargo ¿qué sucede cuando este antagonista parece tener que luchar contra él mismo?

En este caso, el personaje que encarna el mal toma matices diferentes y recoge en torno suyo cierta consideración, a partir de las circunstancias psicológicas adversas de las que se entera el espectador. Sin justificar el delito, la forma como se presenta el Joker en la película de Todd Phillips determina una suerte de posición ambigua en la que, por un lado, hay conmiseración por una condición psíquica y social injusta, de alguna modo, inmanejable y, por el otro, la total repulsión por sus delitos, dos de ellos a sangre fría. En el fondo está el personaje de las dos caras, una especie de *Doctor Jekyll* y *Mr. Hyde* que termina sucumbiendo ante sus propias fuerzas oscuras.

Por eso las caracterizaciones psicológicas sobre el personaje en esta película suelen ser casi favorables y riñen con su forma de operar: se pinta a Fleck (el Joker) como un ser de carácter ingenuo, que al tiempo está inerme en la sociedad. Ese mismo ser humano pueril es quien dispara sin piedad a cuatro personas, dos de ellas casi con sevicia. La locura, en este caso, es sinónimo de contradicción, es una lucha interna que la película diseña de manera sutil. El enemigo está en el interior, no es Batman, ni ningún otro justiciero: es el cerebro, la mente, la enfermedad.

Hay una afirmación del escritor checo Milan Kundera sobre el espíritu de la novela que se puede traer acá a colación. Según Kundera (2006), “el hombre anhela un mundo en el que sea posible distinguir con claridad el bien del mal porque en él existe el deseo innato e indomable de juzgar antes que de comprender” (p. 27). Sin embargo, la novela confirma cierto espíritu de la complejidad, desde el cual es inoperante reducir todo a verdades últimas, a evaluaciones cerradas sobre los devaneos de la vida humana. Estas lecciones no solo son retomadas desde la literatura, sino también en el marco de filmes como el de Jason Todd. ¿Es posible eliminar al monstruo sin comprender sus pugnas internas? ¿Es válido verlo todo en blanco y negro?

Joker es un ejemplo de ello, no solo en su carácter, sino también en la reflexión que implícitamente invita a hacer sobre la risa. Volvamos sobre una definición un tanto convencional, pero que en últimas revela un sentir general. Según el diccionario de la Real Academia de Lengua, la risa es el “movimiento de la boca y otras partes del rostro, que demuestra alegría”. Lo que convencionalmente vemos (y disfrutamos), es decir, la risa que imprime cierto color a la existencia, es transformado en la película Joker en una experiencia dolorosa.

Cada que esa estrepitosa carcajada del Joker se desata, adviene la desgracia, es una especie de puñalada incontrolable en la que Fleck naufraga. Puede haber cierta hilaridad en el gesto casi caricaturesco del personaje -explotado con la genial actuación de Joaquin Phoenix- alguien podría seguir la estela y reír de esa risa, del gesto incontenible, pero en el fondo está el drama de un ser humano que ve venir el sufrimiento e incluso intenta atajarlo. Las muecas que realiza para explicar a los cercanos que su carcajada encierra cuchillos son la muestra de la lucha interna por liberarse del lastre. Este Joker ríe para que su público se incomode, se conmueva, sienta lástima, piense sobre el otro y, en ocasiones, para que ría.

De esta forma se consolida la ambigüedad: una especie de niño desubicado y solitario, atribulado por el estrés que lo lanza al ridículo, es también el asesino que se transforma en un ícono de una ciudad en llamas. Su risa ya no solo mueve a la felicidad, sino que recuerda el miedo e incluso la tristeza. En la mayoría de los casos estas contradicciones quedan sepultadas en el devenir de la sociedad que no tiene tiempos ni recursos para detenerse en estos embriones de la locura.

Sin embargo, la cinta de Phillips interroga sobre las fuentes de nuestra risa. A partir de la historia personal de Joker, en la película de Phillips es claro que no hay mucho por lo que reír porque Fleck encarna todas las negaciones que su nación ha apuntalado consuetudinariamente, en especial, en lo que tiene que ver con la salud mental y la estabilidad laboral. En el primer caso, aunque Joker tiene un tratamiento que incluye medicamentos, hay un momento en que su terapeuta le informa que el programa que lo cobija se ha cerrado y quedará a la deriva: “no les importas, no le importamos” (Phillips, 2019), señala la doctora con crudeza y realismo a un Fleck que se va desplomando. Este hecho viene acompañado por la expulsión de su trabajo como parte de una estupidez que comete el Joker en un acto con niños (un arma que ha conseguido para defenderse se le cae al suelo) y la mala actitud del compañero que le ha prestado esa pistola.

Ambos sucesos acentúan sus conflictos: la búsqueda de un padre se hace más creciente (por lo relatado por su madre, Joker está convencido que es Thomas Wayne) y recuerda, en clave literaria, la llamada Telemaquía (Jurado, 1998, p. 84), presente en obras como *La odisea* y *Pedro Páramo*. Solo que esta vez no

hay un reencuentro feliz, ni la evidencia de que se persigue un fantasma, sino la caída en la desesperación que revela la ausencia del calor paternal. Aunado a esta fractura, la falta de dinero para favorecer a su progenitora hace que crezca el estrés en Joker y en sus arrebatos irracionales se forje como asesino ¿tiene acaso algo de qué reír esta sociedad?

Cómo no recordar acá la propuesta de Mijaíl Bajtín (1974) en torno al fenómeno de la risa. Apoyado en sus profundos estudios sobre el carnaval en la Edad Media y el Renacimiento, el estudioso ruso imprime un sello casi político a la risa: es ella una de las formas en que se desmoronan los grandes discursos homogeneizantes y de su mano se ingresa en el mundo de las relativizaciones. En un espectro en el que impera una voz -que en la Edad Media era la de la Iglesia católica y la realeza- la risa sirve como mecanismo de atomización en múltiples verdades, de desmitificación de los personajes e ideas más elevadas, de inversión de roles a partir de la presencia de dobles paródicos. Es un arma que tienen los marginales, acaballada en la sorna y la ironía, para ejercer un contrapoder. En el caso al que apunta Bajtín, la sociedad ríe para poner en entredicho las verdades últimas, casi imperecederas, que se imponen desde arriba.

Sin embargo, en Gótica se han invertido esas posibilidades y son los dueños de la voz los que se ríen de los desfavorecidos. Se puede recordar acá las formas como, para llamar la atención de su público, el presentador de un programa de espectáculo toma a Joker para ridiculizarlo y convertirlo en el hazmerreír de la audiencia. Es una manera cruel de capturar rating sobre la burla ajena, nada diferente a lo que en ocasiones se hace en la vida real. La sociedad del espectáculo revela, en este espacio, su falta de vísceras (en la realidad se ha llegado a cosas peores) y enseña que cualquier vileza es posible cuando se trata de conseguir patrocinadores y dinero. Se incuba el dolor y el deseo de venganza, aunque la bolsa se llena de ganancias.

También son dicientes las expresiones de Thomas Wayne, el padre de Batman (este último es solo un niño en la película), cuando en una demostración de arribismo sugiere que quienes envidian el confort de los ricos y aspiran a mejores condiciones de vida son payasos. La burla nuevamente se percibe como una estrategia de las clases altas (Wayne pertenece a ellas) para descalificar las justas peticiones de la masa. La risa, en este caso, no se utiliza para interrogar los discursos imperantes sino, por el contrario, para debilitar cualquier brote de inconformismo. Para infortunio de Wayne y todos aquellos que representa, sus expresiones se toman a mal y, en lugar de apaciguar los ánimos, crece una espiral de violencia de la que él también es víctima mortal.

En la película de Phillips las risas se contraponen, como en un carnaval desmesurado que no termina bien. Se revuelven, en esta cinta, la carcajada de la

agonía individual y la risa triste de una sociedad que carga con muchos lastres. También está el cinismo y la insensibilidad de las clases altas que miran con desdén risueño a los individuos marginados, desconociendo así la dimensión del problema. El mundo se pinta entonces en un ambiente aparentemente festivo, pero en realidad desteñido por la imposibilidad de reír de alegría.

Es el trasfondo de la película de Todd Phillips que retoma al Joker con maestría y lo despoja un poco de su papel de villano, y de paso crea una nueva ruta en ese personaje que se ha ido instalando como una especie de mito demoníaco en varias generaciones que han revivido su maquillaje y carcajadas. Joker no necesita acá directamente de Batman y pelea contra sus propios demonios zurcidos a la luz de problemas personales e injusticias sociales. Su risa parece ser más una carcajada de la desgracia, la suya personal y la de muchos que sobreviven en las sociedades occidentales.

El personaje de película: del cine a la poesía

Uno de los caminos susceptibles de ser apreciados en la lectura intertextual tiene que ver con la relación entre los personajes del cine revivificados en la poesía. Específicamente para el mundo editorial colombiano se recuerdan dos libros que han enfatizado en este nexo: *La vida es bella, antología poética de cine* (2019) a cargo de Eduardo Bechara y *Llorar en el cine* (2018) de Beatriz Vanegas. El primero de ellos es acaso más ambicioso en tanto pretende agrupar poemas sobre la base de las diferentes posibilidades que tiene la relación cine/poesía: “El cine en las salas de barrio”; “El amor bajo la luz del proyector”; “Ir al cine bajo la lluvia”; “El cuerpo de la cámara”; “Directores tras el poema”; “El camerino de las estrellas”; “Canto a las grandes divas” y, por supuesto, “Personajes de película”, son, entre otros, los capítulos que se encuentran en la antología.

El propósito es un tanto desmedido, toda vez que se mezclan poemas de muy buena factura con algunos que estarían en proceso de mejoramiento. Al margen de ello, una lectura de conjunto de los poemas que se dedican a los personajes de película revela no solo el impacto que tienen esos seres en los escritores(as), sino también algunos rasgos que parecen reiterarse. Por ejemplo, hay una soterrada necesidad de mantener ciertas características del referente, lo cual es un reto para el lector, quien debe actualizar sus conocimientos si desea descubrir en plenitud el mensaje del poema.

Por allí pasan personajes de películas como *La naranja mecánica*, *Bastardos sin gloria*, *Romeo y Julieta*, *Forrest Gump* o *La vendedora de rosas*, entre otros. Sin el conocimiento de estas cintas es probable que la fascinación decaiga un poco, especialmente en aquellos(as) escritores que no alcanzan la fuerza en la expresión necesaria para crear resonancias. Así, si bien es cierto las

obras literarias construyen un mundo autorreferencial, en casos como los que se repasan en estas líneas hay una potencia adicional cuando la lectura de la palabra está precedida por el visionado de la imagen.

Sucede algo similar, aunque en algunos casos con matices poéticos más pronunciados, en el libro *Llorar en el cine* (2018) de Beatriz Vanegas Athías, en el que toda una parte está dedicada a personajes cinematográficos que han pasado por la sensibilidad y la pluma de la escritora. En este poemario, el simple hecho de constatar características es superado por una necesidad de hacer contrastes o recrear metáforas que vayan más allá de lo evidente. Caso concreto y muy cercano a la reflexión sobre el Joker es el poema titulado “El caballero de la noche”, que retoma su título de la película de Christopher Nolan:

En mi país, donde el sueño es triste
y se vive sin saber para qué es eso.
En mi país, en el que a diario crece
la hidra de Lerna,
sí que te hemos usado, murciélago.
En mi país, donde los sapos sudan
y usan zapatos, sí que te necesitamos,
murciélago.
En mi país, allá donde las piedras lloran
y los atardeceres son una esperanza
que nació herida.
En mi país, Caballero de la Noche,
hemos fundado con alegría,
casi arrebatados
ejércitos de murciélagos enquistados
en cada vereda, en toda mirada
en cada corbata.
Aquí como allá has tenido alfombra roja
aquí como allá, a tu paso
retrocede la flor del sueño.
Aquí como allá has demostrado
cuán inútil es la Ley. (Vanegas, 2018, p. 54)

En la primera de sus conferencias publicadas con el título de *Arte poética*, Jorge Luis Borges se refiere al “enigma de la poesía” como una de las particularidades de ese tipo de expresión. El enigma conduce especialmente a la virtud que tienen las palabras cinceladas desde la impresión estética y puestas a volar en el papel. Para Borges, siempre que el lector se compenetre con ellas “asistimos a una resurrección del mundo” (2001, p. 18) y se vive una “experiencia nueva” (p. 20), tal vez inefable.

Esta experiencia se logra si el lenguaje se desentiende de exigencias lógicas y adquiere la plasticidad suficiente para lograr la sugerencia. En términos de Stevenson “las palabras están destinadas al común comercio de la vida cotidiana, y el poeta las convierte en algo mágico” (Citado por Borges, 2001, p. 98). Aquello mágico es invención, imaginación, polisemia, metáfora, sonoridad, acaso ruptura con lo razonable, un siempre estar diciendo algo más, una invitación a leer entre líneas. A partir de allí se pueden correr los velos de la memoria e incluso se anticipa el futuro.

Ese intento es el que se percibe en el poema de Beatriz Vanegas, que construye sus significaciones con base en los rasgos principales de Batman, pero los lleva a otro nivel de percepción. La figura del héroe, que rivaliza con el Joker y esa camarilla adicional de enemigos, parece tener una doble cara: por un lado, la del justiciero que se enfrenta a criminales de peso. Esta imagen se complementa con una referencia constante a “mi país” que, teniendo en cuenta el origen de la autora (en este caso una sucedánea de la voz poética) convoca las esperanzas de los colombianos que de vez en cuando ven surgir, en la vorágine de una sociedad descompuesta, paladines de alas que pronto son cortadas.

En la otra esfera está Batman como representación de una fuerza paramilitar (Tanaka, 2020) esta vez no tan legal, que causa los insomnios de la población y recuerda no solo la inutilidad de la ley, sino la impunidad generalizada que azota la violencia política del país. Continuando con toda una tradición de aves que se han constituido en metáforas de los asesinos en Colombia (en la década de 1960 los pájaros se asociaban a ejércitos irregulares manipulados por el gobierno), el murciélago es entonces la encarnación del paramilitar al que incluso se le ha tendido la “alfombra roja”.

Este último verso citado funciona claramente en un doble y feroz sentido: en el de la industria del espectáculo, que celebra el virtuosismo en las direcciones y las actuaciones con una parafernalia que viene de los griegos, y al tiempo el de las venias que se les ha hecho a los jefes de grupos irregulares (políticos o no) en Colombia. Cómo olvidar la presencia en julio de 2004, con discursos incluidos, de algunos líderes paramilitares en el Congreso, que aún sin pedir perdón a las víctimas fueron ovacionados por varios congresistas, muchos de ellos posteriormente encarcelados por delitos atroces. El propio presidente del momento no tuvo reparos en aprobar esas intervenciones que asaltaban sibilinamente la justicia colombiana³.

Para ser justos con los tentáculos del poema y aprovechando la triste condición de un país con múltiples bandos en conflicto, cuando se refiere a esos

3 La noticia se puede revisar en una nota del escritor Héctor Abad Faciolince, en la antigua revista *Semana* <https://www.semana.com/portada/articulo/paras-congreso/67269-3/>. Lo que resulta por lo menos curioso son las palabras del presidente Álvaro Uribe hacia la época “creo que se sienten más cómodos hablando en el Congreso que en la acción violenta en la selva”.

“ejércitos de murciélagos enquistados” también es probable colegir que está hablando de los comandantes guerrilleros que cobijados por un proceso de paz tienen curules en el senado (otra alfombra roja) y aún están a la espera de los veredictos de la llamada JEP. A la fecha, también reciben emolumentos del país sin haber sido juzgados del todo por varios de sus abominables delitos.

Cualquiera sea el camino tomado, en este poema, y gracias al poder polisémico del lenguaje literario, Batman es no solo el ansiado salvador de las querellas colectivas, sino también, en una bella inversión, la encarnación de la fuerza aplicada con manos sucias, incluidas las de las corbatas, esto es, los políticos que celebran las desgracias sociales aplaudiendo en privado a los ejércitos que las generan. Batman es, en esta pieza poética, a la vez héroe y villano, y trasciende el espacio del celuloide para internarse en la realidad nacional y plantear al lector lecturas crítico-intertextuales (Jurado, 1998) que lleven, en este caso, a conocer la historia social y política de Colombia.

Por supuesto que el propósito de la poesía no tiene por qué ser siempre la interrogación sobre las realidades de una nación y no se debe perder de vista cuestiones como la transformación de la conciencia, el gusto por el lenguaje o el espacio de disfrute de la soledad. La experiencia estética no puede ser reducida a un solo factor y, en ocasiones, funciona como una extraña red que comunica diversas sensaciones y pensamientos. Con todo, es necesario decir que en “El caballero de la noche” se recogen algunas de estas lecciones y el cine tiene cabida en la poesía a través de uno de sus personajes icónicos -Batman- que a partir de la imagen crece en la onda de su repercusión.

Tal vez ese sea uno de los grandes desafíos para la literatura que se centra en *Forrest Gump*, en el maestro Gregorio de *La lengua de las mariposas*, en *Indiana Jones*, *Thelma y Louis*, *La vendedora de rosas* y las figuras que pueblan las películas, las del ayer y las que vendrán: no reducir la palabra a una simple confesión de agrado o a una descripción que confirme lo que ya sabemos y tornar esas figuras en seres múltiples que nos lleven a comprender facetas diferentes de la condición humana.

El ejercicio de intertextualidad -entre el cine y la literatura, e incluso entre diversas obras literarias- hecho desde un personaje del cine, se plantea entonces como explosión más que contención, como caja de pandora más que como añejo baúl de los recuerdos. En este sentido, el diálogo entre textos genera otro texto, unido por un sutil cordón umbilical, pero al mismo tiempo despojado de límites y, de alguna manera, definido por ese nuevo lugar y momento de la enunciación.

Este es el propósito de *Cenizas del bufón* (2014) de Jorge Ladino Gaitán: el libro establece relaciones tanto con el Joker construido desde el cine, como con cierta poética que subyace en los poemas que han tributado homenaje a los

personajes cinematográficos. El Joker de *Cenizas* se ubica entonces delante de una especie de cámara rota que lo reproduce de modo múltiple y que en todo caso y casi mágicamente, convierte su risa y sus ademanes en algo más que un simple estímulo biológico. A ello dedicaremos las próximas líneas.

Cenizas del bufón: el Guasón artista

“¡Solo bufón! ¡Solo poeta!” (Nietzsche)

El libro de poemas *Cenizas del bufón* (2014) revive la imagen del Joker. El libro es escrito por Jorge Ladino Gaitán Bayona, nacido en Boyacá, pero quien desde hace muchos años es dinamizador de la cultura en el Tolima, ya sea por su labor como docente de Literatura en la Universidad del Tolima, como conferencista, ensayista y poeta. Ha sido ganador y finalista de premios de poesía a nivel departamental y nacional y entre sus libros en esta materia figuran *Manicomio Rock* (2009), *Baladas para el ausente* (2013), *Cenizas del bufón* (2014), *Estado de coma* (2015), *Clarooscuro* (2015), *Nuevas lecciones de anatomía* (2019), *Palabras bajo la lluvia* (2020) y *Columbus circo* (2021).

En *Cenizas del bufón*, desde la misma carátula en la que unguasón con su habitual sonrisa malévola mira con deseo un fósforo prendido que sostiene en sus manos, el lector comprende que el mito creado en el cómic y fortalecido en el cine hará presencia en estas líneas. Ya dentro del libro se constata que Joker no es tan solo un actor más. En este sentido, el poeta Nelson Romero Guzmán acierta en plantear en el prólogo que “resulta clave decir que una de las máscaras desconocidas del bufón que sale a la luz en este libro de poemas es la de unguasón escritor” (2014, p. 3).

En una clara diferencia entre escritor y voz poética, *Cenizas del bufón* está diseñado bajo la palabra y la mirada del Guasón. Es él quien imprime, en gran parte del libro, esa tendencia paródica, es a través de él que se observa y se designa no solo el papel del héroe en nuestras sociedades, sino el mismo devenir del individuo de Occidente. Con esas referencias, podemos recordar que el Guasón es presentado en este libro como un bufón, lo cual remite a las propuestas de Mijail Bajtín (1974) alrededor de esta figura y su papel en la Edad Media y el Renacimiento.

Según el teórico ruso, el bufón aparece como parte del entramado del carnaval, en el que hay una reconfiguración de las fiestas oficiales y se vive una segunda vida, una especie de existencia paralela. Si bien este tipo de celebraciones eran toleradas por la Iglesia católica, revelaban en el fondo la necesidad de contraponerse a sus preceptos, en especial porque bullía la risa desmitificadora, los dobles paródicos del culto religioso y un lenguaje que relativizaba las verdades

predominantes. Había en estos festejos un estado de liberación transitoria, en el que se ponían en entredicho los preceptos oficiales, especialmente los religiosos. El bufón era una de las puntas de lanza de estas peripecias, habitado por cierta aura de locura (real o fingida) que le permitía descabezar dioses y reyes sin ser perseguido hasta la muerte.

El libro de Jorge Gaitán retoma este universo para estructurar, desde la mirada del Guasón, un texto de 36 poemas con una división particular: “Antiguo testamento” y “Nuevo Testamento”. El carácter potencialmente sacrílego tiene explicación si se tiene en cuenta las afirmaciones previas: es el bufón (el Joker), en su labor de escritor, quien ha impreso su sello desde la misma estructura y en la línea de burla de lo santo -muy al estilo carnavalesco- construye su propia biblia. Hemos de leer entonces *Cenizas del bufón* como el libro sagrado del Joker, una parodia de la palabra bíblica en la que el mundo no es remanso de paz, sino fresco a punto de encenderse en llamas.

A partir de allí, es posible ingresar a ese universo poético movido por los hilos de un bufón, ese Guasón muy emparentado con el personaje de la película de Christopher Nolan, a juzgar por las citas que se encuentran en los comienzos de las dos grandes partes y que remiten precisamente a algunas sentencias de la película. El diálogo intertextual se hace evidente, pero ahora el malvado de la película *The Dark Knight* es un artista, un escritor que crea un mundo lleno de parábolas y contradicciones, un mundo al revés concentrado en el fracaso y la pulsión del dedo en la herida.

El fracaso o la herida abierta

“La tierra está llena de gente superflua:
la vida está echada a perder por tal abundancia de gente”.
(Nietzsche)

Una suerte de tono escéptico hermana varios de los poemas de *Cenizas del bufón* con posturas filosóficas y sociológicas de la modernidad, en las que el fracaso de los seres humanos, como civilización, pero también en su vida cotidiana, se pinta con crudeza o sensatez. Cómo olvidar, por ejemplo, las propuestas derivadas de la sociología de la novela, que apuntan hacia el momento en que las transformaciones de la antigua sociedad tradicional son impactadas por las lógicas económicas de la modernidad, en la que los individuos valen por lo que tienen más que por lo que son, y la abyección y ansias de dinero se superponen a valores universales, como la solidaridad, el respeto por la vida humana e incluso la bonhomía y el aprecio real.

En el momento crítico en el que los escritores comienzan a darse cuenta de la vileza en la que puede derivar esta nueva etapa de la civilización occidental

(cuya contracara alentadora es la necesidad de la racionalización de las relaciones humanas), son ellos quienes apuntan hacia el deterioro general. En ese orden de ideas “el mundo moderno es vivido como degradación, mediocridad, reino del dinero y de la inautenticidad” (Pouliquen, 1985, p. 27), un espacio en el que para sobrevivir se debe aprender a dar codazos y endurecer el espíritu, y en el que se borran las buenas acciones cuando aparece el fantasma del enriquecimiento monetario.

Lo que existe, en el fondo, es la sensación de haber fallado en el intento de mejorar la convivencia humana y, si bien es cierto, del antiguo mundo al moderno el ser humano fue despojándose de supercherías y poderes denigrantes que acentuaban las desigualdades y las injusticias, ese instinto devorador y en ocasiones violento parece ser inmanejable. Frente a esas caídas existen salidas como la nostalgia o el arrepentimiento, la ironía o la risa. Emile Cioran, uno de los más penetrantes pensadores de nuestro tiempo, ha traducido esa sensación de derrota en uno de sus punzantes silogismos: “fracasar en la vida es acceder a la poesía -sin el soporte del talento” (1995, p. 15).

En este caso hay un hilo conductor que hermana la experiencia vivida a la poesía: es esta última la que ilumina el desastre, la que convierte el despeñadero llamado historia universal -que Walter Benjamin ha divisado desde una pintura de Paul Klee- en un lugar vivible. La poesía parece ser el lugar donde se resuelven los dolores del ser humano, al tiempo que se recuerdan las heridas que él mismo se ha infligido en su carrera contra el tiempo. Punzada y, en ocasiones, también remedio, la poesía es acaso la forma más placentera de acceder al fracaso.

La voz del Joker que escribe *Cenizas del bufón* plantea esta relación en la primera parte del poemario titulado “Antiguo testamento”. Hay en él una cosecha de imágenes del deterioro de la vida de los seres humanos que se recogen a partir de varias sensaciones. Desde los propios títulos de los poemas que conforman ese profano “Antiguo testamento” el Joker crea una película sórdida de la existencia: “Los ojos dejan un camino de hojas secas”, “Amontonan los días”, “He visto el miedo”, “El hastío acecha”, “Hay jaulas detrás de las pupilas”, “Juegas con la navaja”, “Te cansas de la lápida que no ves”. Estas denominaciones anticipan las visiones del guasón en su loca carrera por descubrir las fracturas de la existencia. Y las descubre, en la mayoría de las ocasiones, haciendo llamados desde una voz que parece estar riéndose constantemente de las máscaras de los seres humanos: “no bebas el trago amargo con el vagabundo de la esquina, / Solo tienes un riñón / El otro en hipoteca / No llegues sin comida a casa / A falta de cuervos tus hijos feriaron tus ojos” (Gaitán, 2014, p. 21).

En cinco versos la voz del Guasón ha puesto en entredicho la estabilidad económica y el amor filial, este último tan importante aún para la construcción

de las sociedades occidentales. Precisamente, este poema se titula “Juegas con la navaja” y acumula razones para que ese juego se transforme en fino corte de muñecas: “nada sale bien / tu sombra devora tus pies” (Gaitán, 2014, p. 22). Como es una especie de norma en este libro hecho desde la voz del Joker, hay una presencia constante de imágenes disfóricas, apuntaladas por notas venenosas que abren las heridas del fracaso.

El Joker artista encuentra que la tranquilidad de los individuos surge de una sensación de acumulación que a la postre significa empeñar el futuro. La posesión y el enriquecimiento como sinónimo de felicidad es uno de los espejismos frente a los que ríe estrepitosamente, acaso un poco más filosóficamente espinoso que sus antecesores del cine. Tres versos de “El hastío acecha” nos lo confirman: “el hastío acecha / es buen cazador / aplaca sus víctimas con tarjetas de crédito” (Gaitán, 2014, p. 17).

En su conocido libro *Modernismo: supuestos históricos y culturales*, Rafael Gutiérrez Girardot trae a colación la lectura hecha por Hegel a la sociedad moderna capitalista, que tiene “un sistema de valores, los de los intereses privados, los de la utilidad, los del hedonismo, los del lujo, los de la riqueza, los de la democracia, los que resumió Louis Philippe, el rey burgués, en la consigna ‘enriqueceos’” (2004, p. 48). Esa especie de castillo de naipes que ha construido Occidente con demencia desde el siglo XIX, parece ser la fuente de la cizaña de la voz poética del libro *Cenizas del bufón*.

No solo porque en sus líneas el ser humano hipoteca su destino por una felicidad presente y fugaz, sino también porque el ser moderno parece reproducir esclavitudes antiguas adobadas con la promesa de cumplir con la gloria soñada por Louis Philippe, el rey burgués. El peligroso sabor del crédito se mezcla con el repiqueteo de las inevitables horas semanales al mando de un escritorio y un computador, que se van llevando la felicidad, pero que extrañamente parecen acercar al ser humano a ella. Probablemente, este fragmento del poema “Un barco oculto en la sangre” de *Cenizas del bufón*, posibilite esa imagen desalentadora:

Náufrago de las ocho horas y sus extras
te aferraste a cualquier tabla,
cualquier amor en tu piel hasta dejar hematomas e hijos.
Te quedan los bares de mala muerte,
polizón de una cerveza al final del trabajo.
Los años te cobraron los mares silenciados. (Gaitán, 2014, p. 27)

Una suerte de Joker y Charles Baudelaire se mezclan para revelar ciertas derivaciones del Spleen, vinculados “al cansancio moral y al desprecio por la vida” (Rábade, 2012, p. 475). Ambos habitados por una expresión cruda, aunque

siempre acompañada de la metáfora. El rostro de ese payaso maléfico, que puede ser el rasgo definitorio del personaje que nació en el cómic, se filtra en esta versificación que busca siempre el lado descarnado de la humanidad, esa travesía en la que incluso los éxitos tienen un mal sabor, porque sellan compromisos con el dinero.

La voz poética, esto es, la mirada del Joker, torna ese antiguo testamento en una especie de papiro asfixiante, lleno de heridas constantes que no pueden restañar ningún superhéroe. No hay espacio para avizorar un mejor panorama, ni siquiera en lo que puede ser, para muchos un refugio: “no hay campana de recreo / fueron otros años donde la escuela no presentía este hoy / sin risa ni rostro” (Gaitán, 2014, p. 13). Nada alienta una esperanza, ni la infancia despojada de compromisos, ni el deseo, ese “lobo desesperado en tu vientre” (p. 17), ni el dinero, ni el trabajo, ni la familia. Todo conduce a una muerte a cuentagotas, con pequeñas dosis de acomodamiento y mares de hastío. ¿De dónde ha tomado esta perspectiva en la que todo pesa? ¿Qué pretende entonces este payaso acunado en las ruinas de la existencia?

El epígrafe de este Antiguo Testamento puede dar pistas sobre estos interrogantes. Es tomado de una conocida frase de la película *Batman, el caballero de la noche* de Christopher Nolan, en la que el Joker expresa “vivimos en un mundo extraño, hablando de eso ¿sabes cómo me hice estas cicatrices?” (2008). Los poemas del bufón, la voz poética construida por Jorge Ladino Gaitán, dan una resonancia mayor a lo que se plantea en la película y que en líneas anteriores se había planteado: cierto cinismo, cierta hipocresía generalizada, cierta negación social de los problemas que se filtran en la cotidianidad de ese barco ebrio que parece ser Occidente, un barco sin norte cuyos tripulantes son desquiciados por el canto de las sirenas del oro y las riquezas.

Como en la cinta, este Joker tiene la sensatez y entereza de decirlo, así en ocasiones parezca ir a los extremos y pierda de vista las posibilidades de la felicidad. No le interesa. “escribe con sangre y comprenderás que la sangre es espíritu” (Nietzsche, 1999, p. 67), parece ser la consigna del Guasón en *Cenizas del bufón*. Es su forma de ser artista, su forma de prender el fuego de la conciencia de ese desocupado lector que tal vez se sienta identificado con la torturadora palabra del Joker. De allí es probable que solo queden cenizas, cenizas que pueden seguir ardiendo.

La religión del nihilismo o el llamado a la locura

“Cuando yo quería subir a las alturas, lo que realmente deseaba era caerme” (Nietzsche)

La segunda parte de *Cenizas del bufón*, denominada Nuevo Testamento, expresa una relación más directa entre el Joker y Batman, y entre estos dos y las instituciones sociales más importantes. La voz poética, esto es, la voz del Guasón, crea constantemente al murciélago justiciero como su interlocutor directo, de tal forma que los versos se convierten en una especie de diálogo en el que el Joker profundiza en las caídas humanas con cierto ánimo realista. Para lograrlo, es diciente el epígrafe de esta suerte de segundo libro profano, tomado nuevamente de la película de Christopher Nolan: “la locura, como sabrás, es igual que la gravedad. Solo necesitas un empujón” (Citado por Gaitán, 2014, p. 38).

Joker llama la atención sobre la locura, que ha tenido diversas manifestaciones y ha sido considerada de formas diferentes con el paso del tiempo (Márquez, 1985-1986). Dentro de sus acepciones, el loco se acerca, en ciertos momentos, al bufón: hermanados por una especie de mirada dislocada, dentro de sus aparentes desvaríos cosechan severas trazas de penetración. En palabras de Francisco Márquez (1985-1986):

La locura así marcada significa tanto un estigma deshumanizador como una fuente de privilegios nacidos de la noción de su irresponsabilidad jurídica y moral, a la vez que del vago sentir al alienado como un ser en oscura relación con lo numinoso. El loco ha sido considerado entonces como voz de la verdad absoluta e irreprimible. (p. 502)

Modelos literarios vienen a la memoria cuando se piensa en el loco en imbricación directa con el bufón: Hamlet, el propio Sancho Panza o, recientemente, el enano de la novela *Maluco*, de Napoleón Baccino Ponce de León. Ellos tienen ese don de observar entre los velos de la realidad y decir palabras lacerantes, amparados en su aparente cerebro disparatado y su comicidad que simula ser inofensiva. En muchos casos se acompañan de la risa, finta repugnante y a la vez desintegradora, que invita a reír incluso de quien está riendo.

Así que caer en este tipo de locura es para el Joker de la película y del libro *Cenizas del bufón* una invitación a la sensatez, el susurro del diablillo que quiere colarse en la conciencia del bien y destruir falsas dicotomías. Caer en la locura de “un empujón” es en realidad elevarse: con fina ironía y recurriendo a uno de los principios carnalescos, Joker plantea un mundo al revés en el que se sospeche de los conceptos elaborados por la volubilidad de los seres humanos. En este tránsito, el Guasón llama a Batman a cortarse las alas y disfrutar del vacío en picada: “si quebraras la máscara y su mansedumbre / ... si inventaras fuegos en vez de apagarlos” (Gaitán, 2014, p. 37).

¿Cuáles son las raíces de este pase a la locura? Además de lo explorado en el acápite anterior, el Joker de *Cenizas del bufón* hace un juicio a la felonía generalizada, a esa inclinación un tanto sibilina que tienen los ciudadanos por el mal. Inversión tras inversión, los ciudadanos de Gótica (una forma de simbolizar la sociedad occidental) adoran la barbarie, aunque su máscara -más poderosa que la del propio Batman- muestre un rostro civilizado y respetuoso de las normas de convivencia universal: “los crímenes borrados son titulares de periódico, / los crímenes provocados apuntan a la gloria. / La memoria guarda traumas y muertos, / no aguas calmas ni borregos. / La ciudad que odia, recuerda. / La ciudad que ama, olvida” (Gaitán, 2014, p. 37).

La voz de Joker despliega en estos versos la particularidad de las sociedades modernas en que se venera el delito. Inevitable el recuerdo de cómo en algunos países se mitifican criminales y su memoria se protege del olvido cada que se rueda una serie o una película sobre su vida. Cómo no advertir que en esa lógica de la abyección en la que sobreaguan muchas comunidades, los tunantes y salvajes capturan la atención de las cámaras y, en no pocas ocasiones, el aplauso escondido de los espectadores, que envidian esos quince minutos de fama (en ocasiones son años) hechos con sangre y muerte.

En este sentido, el problema que revela el Joker de *Cenizas del bufón* no es propiamente con Batman, sino con el conjunto de la sociedad que se alimenta de un relativismo ético, los “millones de Judas” (Gaitán, 2014, p. 43) que no sienten rubor por mover los límites de la justicia, si detrás de esa acción llueven monedas. Los habitantes de Gótica (nuestros paisanos en la ficción) reproducen las viejas prácticas que desde las narraciones religiosas han pasado a la historia, como si la traición fuera parte de la esencia vital. Entonado por esa revelación, el Joker de las *Cenizas* encara falsos mesías y dudosas plegarias.

Este proceso, en el que de por medio está la metáfora religiosa, es el espejo de la secularización, esa pérdida de validez de los principios religiosos y que, según Rafael Gutiérrez Girardot, irrumpe sin marcha atrás hacia finales de siglo XIX en Hispanoamérica. Especialmente para el arte y, particularmente, para la literatura se “secularizó el vocabulario de la misa y de la praxis religiosa” (Gutiérrez, 2004, p. 81) y, por ejemplo, en Antonio Machado las “escenas fragmentarias de una misa sirven para expresar el recuerdo de un amor” (p. 81).

El Joker artista de *Cenizas del bufón*, retoma ese camino —que en su condición de sesuda irreverencia le cae como anillo al dedo— y revive, tal vez con mayor ferocidad, las prácticas inauguradas en el continente por sus antecesores modernistas, animadas al tiempo por el tufillo de Charles Baudelaire. A partir de un pastiche paródico de la oración del Padre Nuestro, en el poema titulado “Bufón siniestro” lo que parece ser la voz del Joker le ruega a su dios por la maldad y

el desenfreno, porque pueda arrasarlo, de una vez por todas, con el cinismo y la hipocresía. Quizá así, llegando a los extremos, Gótica (el mundo) abra los ojos:

Bufón siniestro que burlas los cielos,
alabado sea tu nombre,
venga a nosotros tu risa.
Estallen tus bombas en Gótica como en el infierno.
Danos hoy tu rencor, pan de cada día.
Maldice nuestros naufragios
como también maldecimos las cunas y los nacimientos.
Déjanos caer en la desesperación y líbranos del perdón.

Armen. (Gaitán, 2014, p. 45)

Por vía de la expresión literaria, trabada en los hilos del bufón, una oración popular se convierte en reducto de demonios. Aunque no sea, hay que insistir en ello, más que la forma en que el bufón trata de encender las llamas de las conciencias de esos “millones de Judas” irredentos, que deambulan por las sociedades contemporáneas. Es esa expresión iconoclasta, que cae como bomba en el lector(a), la que ansía abrir los ojos de esa Gótica ensombrecida por la hipocresía.

Siguiendo la corriente de este acto furioso lleno, al parecer, de una extraña filantropía, desde una suerte de lenguaje soteriológico que se percibe en algunas de las líneas de este Joker/artista, es probable recordar, en este punto el cuento “Tres versiones de Judas” de Jorge Luis Borges. En una de esas versiones se llega a la conclusión que el acto de Judas, el de la traición y venta de Jesús, fue necesario para la concreción de la muerte y posterior resurrección de este último. En palabras del narrador del cuento: “el verbo se había rebajado a mortal; Judas, discípulo del verbo, podría rebajarse a delator (el peor delito que la infamia soporta) y a ser huésped del fuego que no se apaga” (Borges, 1984, p. 150).

¿Acaso no es posible considerar, de la mano del cuento de Borges, las diferentes versiones de Judas en esta biblia bufonesca titulada *Cenizas del bufón*? Están los “millones de Judas” que viven en las arenas movedizas de sus principios, pero también el Judas/Joker, el Judas/artista, que se inmola en sus palabras y pide conflagraciones generales para que el bien muera, aunque tal vez también para que resucite. Leído de esta forma, Joker sería el bien enmascarado en la sevicia y el crimen cuyo legado queda en la palabra a la que también desea prender fuego.

La invitación a la locura desde ese Joker artista, un extraño Judas que ha construido parábolas perversas, se hermana en este punto con “¡Sólo bufón! ¡Sólo poeta!” el poema de Friedrich Nietzsche. Es probable entonces identificar al

Joker del libro de Jorge Gaitán en las líneas del bello poema del pensador alemán, azotado por la locura en sus últimos años de vida:

Tu, que contemplaste al hombre
Tanto como Dios y como cordero-
Para despedazar a Dios en el hombre
Como a la oveja en el hombre
Y reír despedazando

Esa, esa es su felicidad,
La felicidad de una pantera y de un águila,
¡la felicidad de un poeta y de un bufón! (Nietzsche, 1995, p. 41)

La serie de contradicciones que se plantean en la lectura de *Cenizas del bufón* se podrían elevar a varias potencias: Judas bondadoso, escritor de una biblia oscura, cultor de una risa que no reclama la felicidad, sino la amargura de vivir en medio de bazofias, destructor y amante de Dios, bufón, poeta. Se entiende con mayor transparencia por qué caer en la locura es una especie de llamado a caminar las tierras cenagosas y al tiempo luminosas del nihilismo. Para Batman (y los miles de seres que se identifican con él) la tentación es leer este libro sagrado de un bufón.

Epílogo. El Joker se ríe del lector

“Un siglo más de lectores y hasta el espíritu empezará a oler mal”
(Nietzsche)

Es casi un lugar común que las lecturas deban ser puestas constantemente en abismo, que solo sean temporales demostraciones de una posición elaborada desde un punto de enunciación particular. El llamado círculo hermenéutico nos recuerda cómo crecen en espiral, cómo se transforman los acercamientos cada que revisamos a los humanos. Somos especies de Pierre Menard, el personaje de Jorge Luis Borges, que aún escribiendo el Quijote de manera literal dice estar redactando otro Quijote. ¿Qué ha pasado allí? El Quijote del siglo XVI es diferente al del siglo XX simplemente porque se han acumulado prejuicios -en el sentido gadameriano del término- sobre los cuales no podemos ser ajenos.

Con cada ciclo que pasa nuestra mirada cambia, ya sea en términos de sociedad o individuales y lo ideal es, según la hermenéutica de Gadamer, ser lo más conscientes de esos horizontes de expectativas desde los cuales lanzamos nuestras hipótesis de lectura. Reconocer nuestros prejuicios es una forma de lograr cierta honestidad en la lectura, es habitar la memoria y concederle el peso específico cada vez que nos sumergimos en una obra.

Sin embargo, Nietzsche, cuya máscara parece estar adherida al Joker de *Cenizas del bufón*, invita a una perspectiva diferente. En el inicio de *Así habló Zaratustra* (una especie de libro poético-filosófico lleno de parábolas) nos habla de las tres transformaciones del ser humano: camello, león y niño. Es esta última la más elevada porque “el niño es inocencia, olvido, un nuevo principio, un juego, una rueda que se pone en movimiento por sí misma, un echar a andar inicial...” (1999, p. 56). Nada de preservación de la memoria, simplemente ingresar al mundo sin lastres, borrar todo lo que hemos elaborado.

El Joker de *Cenizas del bufón* reclama para sí el derecho a la burla de las exégesis e invita a que un viento fuerte se lleve las ideas. Es una suerte de lectura que acabará con la palabra una vez se termine, una especie de final de *Cien años de soledad* un poco más siniestro, tal vez, pero, en últimas, necesario. Joker tiene el espíritu del niño y en el último poema se burla de las palabras del lector y especialmente del crítico, como un sello de anticipación, al fin y al cabo, Zaratustra lo acompaña:

¿Culparás a los libros de superación personal?

¿Culparás a los libros de superación personal?
¿a pastores pedófilos con su “eres lo que sueñas”?
Gótica en ruinas es mi sueño,
de niño imaginaba bombas nucleares en los museos.
En medio de instalaciones y desechos
nadie sospecha de mis juguetes;
bastó pintar armas de color pastel,
banderas blancas
y jaulas alrededor.
¡Cuántos aplausos!
“Es una alegoría contra la guerra”,
“Una joya del arte posmoderno”.
Me creía loco, pero el mundo anda peor,
algún crítico dirá que no fui terrorista
sino artista conceptual y hasta poeta.
Por eso arriesgo estas líneas,
estas plumas de pavo altanero. (Gaitán, 2014, p. 87)

Referencias

- Abad, H. (31 de Julio de 2004). Paras en el congreso. *Semana*. Recuperado de <https://www.semana.com/portada/articulo/paras-congreso/67269-3/>
- Alday, D. (26 de diciembre de 2018). Las mejores imágenes del Joker: un recorrido visual por la historia del payaso del crimen. *Superaficionados*. Recuperado de <https://www.superaficionados.com/imagenes-joker/>
- Álvarez, C. (2020). Joker (2019): el magnetismo del héroe en su marketing. *Cosmovisión de la comunicación en redes sociales en la era posdigital*. Sierra, J. Barrientos, A. (Coord.). España: McGraw-Hill, pp. 869-886.
- Álvarez, M. (2010). *El Guasón: análisis comparativo de dos propuestas de un personaje*. [Trabajo de grado]. Universidad Católica Andrés Bello.
- Bajtín, M. (1974). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Barcelona: Barral.
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Baltodano, G. (2009). La literatura y el cine: una historia de relaciones. *Letras*, (46), Universidad Nacional de Costa Rica, pp. 11-27.
- Bautista, E. y Rodríguez, A. (2012). *Entrecruces: cine y literatura*. Querétaro: Universidad Autónoma de Querétaro.
- Bechara, E. (ant.). (2019). *La vida es bella. Antología poética del cine*. Bogotá: Escarabajo.
- Benjamin, W. (1973). *Discursos interrumpidos I: filosofía del arte y de la historia*. Madrid: Taurus.
- Borges, J. (1984). *Ficciones*. Buenos Aires: Oveja Negra.
- Borges, J. (2001). *Arte poética. Seis conferencias*. Barcelona: Crítica.
- Campbell, J. (1959). *El héroe de las mil caras*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Cerezo, I. (2005). La evolución del detective en el género policíaco. *Revista electrónica de estudios filológicos*, (10), pp. 362-384.

- Ciorán, E. (1995). *Silogismos de la amargura*. Barcelona: Tusquets.
- Ciorán, E. (2002). *La tentación de existir*. España: Punto de lectura.
- Cremades, R. y Esteban, A. (2002). *Cuando llegan las musas*. Bogotá: Planeta.
- Forster, E. (1993). *Aspectos de la novela*. Madrid: Debate.
- Gaitán, J. (2014). *Cenizas del bufón*. Ibagué: Sello editorial Universidad del Tolima.
- Genette, G. (1989) *Palimpsestos*. La literatura en segundo grado. Madrid: Taurus.
- Gutiérrez, F. (2016). *Literatura y cine*. Madrid: Uned.
- Gutiérrez, R. (1976). *Horas de estudio*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Gutiérrez, R. (2004). *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. México: FCE.
- Guber, P. (et al.). (Productores). Burton, T. (Director). (1989). *Batman*. Estados Unidos: Polygram Filmed Entertainment.
- Heidegger, M. (2010). El origen de la obra de arte. En *Caminos de Bosque*. Madrid: Alianza, pp. 11-52.
- Jurado, F. (1998). *Lineamientos curriculares. Lengua Castellana*. Bogotá: Magisterio.
- Kristeva, J. (1981). *Semiótica I*. Madrid/Caracas: Fundamentos
- Kundera, M. (2006). *El arte de la novela*. Barcelona: Tusquets.
- Márquez, F. (1985). Literatura bufonesca o del loco. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, (2), pp. 521-528.
- Muñoz, A. (2016). *Imágenes de tinta. 50 tránsitos de la literatura al cine*. Barcelona: UOC.
- Nietzsche, F. (1995). *Ditirambos de Dionysos*. Bogotá: El áncora.
- Nietzsche, F. (1999). *Así habló Zaratustra*. Madrid: Edimat.

- Nolan, C. (et al.). (Productores). Nolan, C. (Director). (2008). *The dark knight*. Reino Unido/Estados Unidos: Legendary Pictures/ D.C. Entertainment/ Syncopy films.
- Phillips, T. y Cooper, B. (et al.). (Productores). Phillips, T. (Director). (2019). *Joker*. Estados Unidos: DC Films (et al.).
- Pouliquen, H. (1985). Argumentos para una historia de la sociología de la novela. *Sociología de la literatura*, (10/11/12/13), pp. 9-34.
- Rábade, M. (2012). Spleen, tedio y ennui. El valor indiciario de las emociones en el siglo XIX. *Revista de literatura*, LXXIV, (148), pp 473-496.
- Ramalho, S. & Jardim, A. (2019). Intertextualidades interlingüísticas: alguns parâmetros para análises correlacionais. *ENSINARMODE*, Universidad Federal de Santa Catarina, 2 (2), pp. 120-136.
- Ricoeur, P. (2003). *El conflicto de las interpretaciones*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Rossi, M. (2012). Dar letra al film, dar cuerpo a las ideas: cine, filosofía y hermenéutica. *Nuevo itinerario. Revista digital de filosofía* 7, (VII), Resistencia, Argentina, pp. 1-19
- Sánchez, I. (2017). *El cine: lo santo y lo violento. De la historia a la hermenéutica*. [Tesis de doctorado]. Universidad Complutense de Madrid.
- Segura, J. (2019). Batman y el Joker: a la luz de Derrida y Bajtín. *Repertorio americano*, (29), pp. 143-155.
- Soler, A. (2020). *Evolución narrativa del villano e inferencias publicitarias. Caso de estudio: Joker (1966-2019)*. [Trabajo de grado]. Universidad de Valladolid.
- Tanaka, M. (2020). Batman y las manos sucias. A propósito de la trilogía de Batman de Christopher Nolan. *La política va al cine*. Alcántara, M., Mariani, S. (Eds). Lima: Universidad del Pacífico, pp. 84-96.
- Tornero, A. (2010). Enfoques de la recepción en estudios de cine y literatura. *Inventio, la génesis de la cultura universitaria en Morelos*, (12), pp. 78-85.

Vanegas, B. (2018). *Llorar en el cine*. Floridablanca: Fundación Ediciones Corazón de Mango.

Zabala, L. (2007). Del cine a la literatura y de la literatura al cine. *Casa del tiempo*, (95-96), pp. 10-13.

Zabala, L. (2009). La traducción intersemiótica en el cine de ficción. *Ciencia ergo sum*, 16, Universidad Autónoma de México, pp. 47-54.

Zabala, L. (2010). Cine y literatura. Puentes, analogías y extrapolaciones. *Razón y palabra*, (71), Universidad de los Hemisferios.

Los cuadros de Remedios Varo en los poemas de Omar Alejandro González Villamarín

Nelson Romero Guzmán

Para el año de 1983, el poeta y ensayista chileno Pedro Lastra escribió un breve artículo en el cual formuló cuatro características tendenciales de la poesía Hispanoamericana que, a su juicio, daban cuenta de la situación de la lírica de ese momento. Entre estas características se encuentra el recurso a la intertextualidad. Las otras tres son: la máscara o el doble en el espacio poético, el recurso a la narratividad y la reflexión de la literatura dentro de la literatura (las artes poéticas). Con relación a la intertextualidad, dejó dicho Lastra (1983):

Tal recurso es ahora un procedimiento singularizador, por la frecuencia y la variedad con que se manifiesta: Los textos como productividad, al decir de Julia Kristeva, como un espacio en el cual se dan cita, se desplazan, se acentúan, se condensan, se profundizan o aligeran otras textualidades. Estas textualidades de base suelen provenir, como se sabe, de lugares muy distintos. (p. 136)

Esa frecuencia y variedad de la intertextualidad que señaló Lastra hace ya varios lustros para la poesía de habla española, se sigue acelerando y enriqueciendo hasta hoy, convirtiéndose en uno de los recursos más frecuentados por los poetas, tanto que, si se indagara acerca de las distintas formas en que se manifiesta este solo tópico de la poesía contemporánea en la actualidad, los resultados serían sorprendentes por la variedad y riqueza de su uso. De paso sea el momento de señalar que, en el caso de Colombia y otros países de Latinoamérica, la intertextualidad se encuentra en alza por el lado del diálogo entre la poesía y las artes plásticas y visuales, ya sea en libros completos o poemas sueltos. Para el caso de Colombia, libros completos como *Colección privada* de Ramón Cote Baraibar, merecedor del III Premio Casa de América de Poesía Americana, de España, en el año 2003 y *Un violín para Chagall* de Juan Manuel Roca, publicado también en el año 2003, establecen vínculos directos con la pintura desde diferentes cuadros o producción de pintores modernos y contemporáneos, principalmente. Por ahora, es importante hacer una breve referencia a los artistas que aquí se ponen en contacto, poeta y pintora.

El poeta Omar Alejandro González y la pintora Remedios Varo

A este mismo diálogo entre pintura y poesía, como una de la expresiones de la intertextualidad, viene a sumarse el libro del que aquí me ocuparé de en adelante: *Los marcos de Varo (Tríptico)*, publicado en el año 2018, del poeta Omar Alejandro González Villamarín, nacido en Bogotá en 1984, pero residente en la ciudad de Ibagué desde el año 2003, donde ha construido su obra poética y dirigido talleres de literatura, desempeñándose, además, como catedrático de literatura en la Universidad del Tolima. *Marcos de varo* fue ganador del Premio de Poesía Juan Lozano y Lozano 2018. Antes de este título, el autor ya había publicado los libros de poemas *Sorbo de bilis* (2015) y *Signo roto* (2018). Los poemas del libro siguen al pie varias pinturas de Remedios Varo, como si se tratara de la transposición verbal de algunas de las obras de la pintora española, donde el poema hiciera las veces de cuadro o marco, dando lugar al tríptico enunciado en el subtítulo del libro, correspondiente a las tres partes en que está dividido.

Dado que el libro de González Villamarín establece una conexión temática abierta con la obra de Remedios Varo desde el mismo título de su libro *Los marcos de Varo*, se hace necesario el acercamiento a la vida, la obra y las afiliaciones artísticas y literarias de la artista. De esa forma nos vamos adentrando en los vínculos entre poesía y pintura en los dos artistas, que es lo que nos interesa. En este bosquejo, María de los Remedios Varo y Uranga nació en Anglés, provincia de Girona en España, en el año de 1908. En 1924 ingresa a la Academia de San Fernando en Madrid. Su viaje a París en 1937 con el artista Péret, hace que se vincule con las experimentaciones y técnicas del surrealismo en boga, donde sus obras irán a hacer parte de la Exposición Internacional del Surrealismo en la Galería de Bellas Artes de París y, luego, en la Galería Robert en Ámsterdam. Durante la persecución nazi de la II Guerra Mundial tiene que trasladarse a Marsella, pero su filiación al surrealismo continúa, con otra participación de sus obras en la Exposición Internacional del Surrealismo en México, en el año de 1940. Al año siguiente se radica en México en compañía de Péret, donde realiza diversas actividades, entre ellas, ilustradora de un boletín. Es allí donde conoce a una amistad definitiva e influyente: la artista Leonora Carrington, poeta también vinculada al surrealismo. Varo empieza a estrecharse cada vez más a la vida mexicana y a participar en exposiciones colectivas e individuales, como en la Segunda Bienal Internacional de México en 1960, hasta que finalmente muere en México en 1963.

Del periplo vital de la artista, se destaca su vinculación a la estética de la vanguardia surrealista que influyó de manera definitiva en su obra, sobre todo en lo que tiene que ver con los programas y manifiestos de André Breton y sus seguidores en lo relativo al artista y la creación como portadores del mundo de los sueños, las fuerzas del subconsciente, los poderes del automatismo psíquico,

la lógica absurda, la analogía del arte con la magia, el esoterismo y la vivencia de mundos ensoñados con cercanía a los ritos chamánicos; así, el surrealismo fue una de las vanguardias que logró la expresión más alta de la libertad creadora de imágenes arbitrarias, que influyó en las artes, el cine y la literatura en las primeras décadas del siglo XX; de ahí las fuerzas irracionales y el humorismo velado en las pinturas de Varo. Al respecto, Kaplan, citado por Edith Mendoza Bolio (2010), expresa:

La relación de Varo con el movimiento surrealista fue de enorme importancia para ella como pintora. En un momento crucial de su desarrollo artístico, cuando estaba buscando una orientación para sus técnicas, adquiridas tan laboriosamente, el surrealismo le estimuló su tendencia hacia lo imaginativo y la incitó a adoptar una actitud de búsqueda, de experimentación y de ironía. (p. 30)

De esa forma, su vínculo con el surrealismo también se encuentra reflejado en varios de sus escritos de ficción, como diarios, minificciones, cuentos y ensayos, principalmente a través de sus propias obras. Entre estos últimos, vale destacar el juego ficcional que establece con la antropología a partir de su famosa escultura “Homo Rodans” (1959) y su escrito “De homo Rodans” (1959), donde se aprecian unos bellos juegos borgianos con la cita, la máscara de la escritura y la parodia del discurso científico. Este esbozo ya nos da una idea general de las preferencias estéticas de Varo que abarcan la parte más destacada y reconocida de su producción artística, teniendo en cuenta las exploraciones mutuas entre poesía y pintura. Por eso, el reto de González Villamarín al afrontar el intrincado mundo de Varo entre escritura y pintura.

El libro *Marcos de Varo* y los cuadros referenciados de la pintora

El libro de Omar Alejandro González se halla estructurado siguiendo el formato común del tríptico en la pintura, restableciendo así la organización de sus partes en tres secciones o paneles. “Bocetos” lo componen diez poemas en verso libre, señalados con números romanos; “Ventanas” contiene diez poemas, cada uno con su respectivo título; por último, “Miradas” está conformado por otros diez poemas, con números romanos. Cada sección está anticipada por un epígrafe de Remedios Varo, que alude a cada subtítulo, proponiendo así claves indiciarias para su lectura. De este modo, la distribución del libro comprende tres capítulos.

Llama la atención dos detalles que no pueden pasar desapercibidos para el lector. El primero tiene que ver con un paquete anexo al libro, consistente de 17 reproducciones postales editadas a color de las pinturas de Varo que sirven de referente a cada uno de los poemas, con los datos de cada obra (título, año, técnica y dimensión), para que sean intencionalmente manipuladas por el lector. El segundo detalle del libro está en el llamado de pie de página en número romano

de los 17 poemas correspondientes cada uno a las 17 reproducciones aludidas, con las mismas especificaciones. El hecho de que estas ilustraciones no estén incorporadas a las páginas del libro en el lugar de cada poema, resulta un tanto controversial por su mensaje ambiguo: o son un regalo que por este medio hace llegar el autor al lector para que se regocije con las obras de Varo si los poemas del libro no son de su agrado, o expresan la necesidad de separar en el proceso de la lectura del poema, la imagen plástica, pero indicándole al lector a pie de página la fuente de donde procede el poema que hace de hipertexto, si su deseo es ir por su cuenta a la pintura. Ese juego de acercamiento y lejanía material de la écfrasis, de azar en la interrelación pintura/poema, indica —en un primer plano— que remitirse o no a las reproducciones pictóricas de Varo queda por cuenta de cada lector. Más adelante revisaremos de otra forma este recurso paratextual.

De todas maneras, la obra de Remedios Varo presta sus favores al poeta para el diálogo que los poemas entablan con dichas pinturas y con el mundo onírico, fantasmagórico, también horriblo y mágico, que son algunas de las constantes en el universo plástico de la pintora exiliada en México. Estas obras escogidas por el poeta Omar Alejandro González hacen parte de la segunda etapa de Varo, conocida como “la etapa mexicana” que, según el trabajo de Edith Mendoza Bolio, coincide con su exilio y radicación definitiva en México (2010, p. 34). Estos cuadros de su producción se ubican entre 1952 y 1960. En el año 1957, Varo señaló: “hoy no pertenezco a ningún grupo; pinto lo que se me ocurre y se acabó. No quiero hablar de mí porque tengo muy arraigada la creencia de que lo que importa es la obra, pero no la persona” (Citada por Mendoza, 2010, p. 33). No obstante, la influencia surrealista continúa en sus obras, sobre todo con las atmósferas del subconsciente, así como el diálogo con la leyenda bíblica y profana, bastante reconocida en sus obras por los comentaristas y críticos de arte.

En general, las obras escogidas por el poeta Omar Alejandro para establecer la interconexión verbal, están llenas de mundos surreales, misterios, enigmas, juegos absurdos con la razón, atmósferas pictóricas terroríficas, crítica al psicoanálisis, parodia a las narraciones medievales, cuerpos humanos mecanizados, artificios y escenografías circenses, juego de máscaras a la manera de cajas chinas, símbolos plásticos que conectan al hombre con la armonía del cosmos, espacios trasfigurados por la pesadilla, entre otras manifestaciones de las fuerzas del subconsciente, con alusiones conceptuales que captan el mundo de la realidad, algunas veces en diálogos paródicos con los discursos científicos de la matemática, la astronomía o la física, así como el teatro, la música y la escultura, es decir, las mismas obras de Varo ofrecen diversos diálogos intertextuales. De ahí el desafío para un poeta a la hora de entrar y salir de los cuadros con sus poemas.

Los marcos de Varo aluden, precisamente, a los mundos interpelados en las obras de la pintora y a las evocaciones al interior convulsionado del hombre y el mundo que lo circunda. Efectivamente, el poeta mismo pareciera hacer parte del mundo de Varo en sus poemas, ocultarse allí para “el ritual de la mirada”. Es así como el primer poema del libro resulta ser una especie de rito iniciático sacrificial: el poeta cuelga “de las amarras del cuadro”, pero *ella* (la pintora) “se siente usufructuada, / ya no le importa: / solo vale que pendulo / con apenas un par de dedos” (González, 2018, p. 15). Así, el primer diálogo es el del poeta con la pintora, donde ella misma como espectadora mira en una de sus obras al poeta pendular en el marco de su cuadro, pero a ella “ya no le importa”. De esta manera, la pintora pasa a ser una simple espectadora fría de uno de sus cuadros, donde ahora le corresponde ser testigo del drama del poeta al verlo colgar como un mártir de las amarras del cuadro, expresándonos de ese modo que el artista no es culpable del destino de su propia creación. Cruda ironía que convierte a la écfrasis en recurso narrativo, llevando al extremo su interrelación plástica, así como incorpora en el poema la crítica de arte a través de la imagen creada y el juego visceral entre artista/espectador.

Los modos de representación entre pintura y poesía

Para continuar la ruta propuesta por el libro de Omar Alejandro González Villamarín en la apropiación creativa de intertextualidad poética, es importante tener en cuenta la forma como este ejercicio artístico en particular se desenvuelve a partir del procedimiento de la écfrasis, entendida en su sentido teórico general de representación verbal de una representación visual (Mitchell, 2009, p. 138). En esa ruta, lo que se pone en diálogo intertextual es la relación de la poesía con las artes plásticas, de manera específica los poemas de *Los marcos de Varo* de Omar Alejandro González con algunas de las obras de la pintora Remedios Varo, sin perder de vista lo que ya nos advirtió Lastra al manifestar que la intertextualidad como productividad, es “un espacio en el cual se dan cita, se desplazan, se acentúan, se condensan, se profundizan o aligeran otras textualidades” (1985, p. 136). Esas “otras textualidades” son la ampliación del libro de poemas con obras de la literatura y otras producciones plásticas, como lo veremos en su momento.

Por lo anterior, es necesario plantear algunas cuestiones teóricas al respecto. Mitchell, al definir en forma general la écfrasis como presentación verbal de una representación visual, nos dice que esta fascinación nos llega en tres fases o momentos (2009, p. 138). La primera viene a ser la “indiferencia ecfrástica”, que concibe la écfrasis como imposibilidad, lo cual quiere decir que “una representación verbal no puede representar —es decir, hacer presente— su objeto del mismo modo que lo hace una representación visual (...) Las palabras pueden «citar» (*cite*), pero nunca pueden «ver» (*sight*) su objeto” (p. 138). La segunda fase de esa fascinación viene a ser la “esperanza ecfrástica”, a la que enseguida refiere:

Esta es la fase en la que la imposibilidad de la écfrasis se supera con la imaginación o la metáfora, cuando descubrimos que existe un «sentido» en que el lenguaje puede hacer aquello que muchos escritores han querido hacer: «hacernos ver». (p. 138)

Queda aquí dicho que, como el poeta no puede hacer visible plásticamente en su dimensión visual del poema el cuadro del pintor, recurre al repertorio de su imaginación a través de la metáfora como figura de traslación, para hacerlo “visible” en el nivel verbal del poema. Es de esta forma que el poeta hace visual al lector la representación, le hace abrir —como afirma metafóricamente el mismo Mitchell (2009)—, “el ojo de la mente” (p. 138). Superado ese momento de la imposibilidad de la écfrasis, surge entonces la tercera fase llamada “miedo ecfrástico”. En ese miedo lo verbal se enfrenta a lo visual, haciendo posible que el poema capte lo plástico por la imaginación, sin que quede como una reproducción literal de la pintura, por lo que se recurre a otras formas más recursivas de la expresión del cuadro, por ejemplo, la narración interpretativa, para captar los signos plásticos desde otra posibilidad, con una dependencia menos recíproca. Estos tres momentos resultan clave para acercarnos a los poemas de *Los marcos de Varo*. Podremos constatar cómo el poeta pasa por las tres fases, cruzándolas o suspendiendo cada una de ellas en sus poemas, dadas las particularidades semánticas y simbólicas de los poemas mismos.

La indiferencia, la esperanza y el miedo: modos ecfrásticos de diálogo entre poesía y pintura

Estas tres fascinaciones o deseos del poeta por acercarse a las formas de la intertextualidad, como vecindad entre artes plásticas y literatura, se vuelven bastante particulares en el libro *Los marcos de Varo*. En primer lugar, el poeta, para matar la “indiferencia ecfrástica”, le entrega al lector, junto con el libro, 17 obras postales impresas con las pinturas de Remedios Varo; lo mismo ocurre cuando en el libro hace uso de las citas a pie de página, para indicarle al lector el vínculo directo que cada poema tiene con la pintura que lo acompaña. Pues bien, esto indica la resistencia del poeta frente a la imposibilidad de la écfrasis de hacer ver físicamente la imagen plástica, conduciéndonos forzosamente a mirar la reproducción de los cuadros ante ese percance de su representación verbal.

Tal imposibilidad de “ver” el cuadro de Varo con las palabras del poema, queda dicho en una suerte de “arte poética” que se cifra en el poema titulado “Orfandad”, perteneciente a la segunda parte del libro. Dicho poema inicia con estos versos: “intentamos ver / cuando es ciego el impulso. / Reconocemos la palabra ebria / que destila carencia” (González, 2018, p. 29). El modo de la intertextualidad, definida en su base por todas las teorías como el diálogo que un texto establece con otros o como relación de un texto con que parecieran

ajenos, queda poéticamente descrita en la ya mencionada “Arte poética” de Omar Alejandro, así: “...hombres que escriben versos / sobre un antiguo acontecer ajeno” (p. 29).

Justamente, el libro de Omar Alejandro, construye un diálogo con lo “ajeno” a partir de otros discursos y obras literarias, lo que significa que la intertextualidad abre espectros. De ahí que algunos poemas luchen por hacer “ver” el cuadro, siendo un tanto descriptivos del acontecer de la obra pictórica, pero esta ilusión de cercanía se atempera cuando hace hablar en sus versos los símbolos plásticos. Por ejemplo, la intertextualidad ecfrástica que el poema VIII de la tercera parte del libro hace con el cuadro de Varo titulado “Mujer saliendo del psicoanalista”. La escena nos describe a la mujer saliendo del psicoanalista en el momento en que arroja al pozo los restos del padre, como vaciando el subconsciente del complejo de Edipo, mientras a sus espaldas la torre se ilumina, es decir, el psicoanálisis la libera de las oscuridades de la culpa. Lo que se ve en el cuadro, pretende el poeta trasladarlo al poema, arrastrando de paso con la interioridad psicótica de la mujer:

Al salir de la torre
es preciso que se deje atrás el amor del padre.
La propia ropa será dejada allí
y andará a tientas con la sola desnudez
guiada por un cúmulo de miedos y frustraciones.
En el pozo estará más seguro
cualquier vestigio de nosotros
que aún se sienta tibio.
La edificación entera permanece iluminada
mientras los despojos
buscan el callejón para rifar entre mendigos
las baratijas y los prejuicios. (González, 2018, p. 46)

No ocurre con los otros dos procedimientos propuestos por Mitchell (2009), que son la “esperanza” y el “miedo” ecfrásticos, pues gracias a la imaginación metafórica, el cuadro se transfigura en el poema. Aquí ocurre la mayor tensión entre los poemas de González Villamarín y los cuadros de Varo. Sobre esta relación intertextual entre imagen y verbalización del poema, se entabla una lucha entre Jacob y el Ángel, que el filósofo Jacques Rancière pretende conciliar en este pasaje sobre la imagen, su acercamiento y lejanía con la visión desde la imagen misma en la representación verbal, dejando abiertas sus posibilidades intertextuales y superando en lo posible miradas literales, pues la visión puede ir más allá del ojo:

En este sentido es que el arte está hecho de imágenes, ya sean figurativas o no, ya sea que se reconozca o no la forma de los personajes y espectáculos identificables. Las imágenes del arte son operaciones que producen un distanciamiento, una desemejanza. Las palabras describen lo que el ojo podría ver o expresan lo que no verá jamás, adrede aclaran u oscurecen una idea. Algunas formas visibles proponen una significación que habrá que comprender, o la sustraen. Un movimiento de cámara anticipa un espectáculo y revela otro, un pianista entona una frase musical “detrás” de una pantalla en negro. Todas estas relaciones definen las imágenes. Esto quiere decir dos cosas. En primer lugar, las imágenes del arte, en tanto imágenes del arte, son diferencias. En segundo lugar, la imagen no es exclusividad de lo visible. Existen cosas visibles que no conforman una imagen, hay imágenes que son sólo palabras. Pero el régimen más común de la imagen es aquel que pone en escena una relación de lo decible con lo visible, una relación que juega al mismo tiempo con su analogía y con su diferencia. Esta relación no exige en lo absoluto que los dos términos estén materialmente presentes. Lo visible se deja disponer en tropos significativos, la palabra despliega una visibilidad que puede ser enceguedora. (Rancière, 2011, pp. 28-29)

Lo que en esta cita plantea Rancière es la dialéctica entre la imagen verbal del poema y la imagen plástica de la pintura en disputa de lo visual, dejando, de esta manera, resuelta esta contradicción: el poema, como creación por la palabra, hace visible la imagen por el recurso al tropo, en este caso la metáfora que “abre el ojo de la mente”; por su parte, la imagen plástica se basta a sí misma, se hace visual por la concreción de los colores o las formas. En últimas, poesía y pintura son visuales por sus propios otros medios, con el uso de sus recursos connaturales, por lo que siempre han dialogado intertextualmente en la historia de la literatura; de ahí que se dé esa relación tan necesaria y renovada entre literatura y artes plásticas y visuales, como ocurre en el libro de Omar Alejandro González, que no es ajeno a estas provocaciones y recurrencias en la poesía de hoy.

Pero la anterior expresión de la intertextualidad de la écfrasis, en el libro *Los marcos de Varo*, queda superada por el poeta al enfrentar al “miedo ecfrástico”, es decir, cuando hace de la fuerza traslativa de la metáfora su propio lugar de enunciación, distanciándose del cuadro, apenas aludiéndolo en distintos lugares del significado, creando la ilusión de un relato apenas evocativo de los cuadros de Varo que se desvanecen al interior del lenguaje mismo del poema.

La mayoría de estos textos hacen parte del panel central del tríptico poemático, que se despojan de la referencia de los cuadros, creando libertad de lectura. Por ejemplo, el poema titulado “Superstición” no solo dialoga con los mismos espacios a la vez abiertos y cerrados de los cuadros de Remedios Varo que son los lugares de la casa, un tema recurrente en su pintura, sino que el

poema entabla diálogos intertextuales con otro pintor: el neoyorkino Edward Hopper, vinculado a la tendencia del “Realismo americano”. Fue un pintor de habitaciones, cuartos desolados con mujeres mirando por las ventanas. En su cuadro “Sol de la mañana” (1952), una mujer en un cuarto posa sentada en el lecho con las piernas dobladas hacia arriba formando un triángulo que muestra la belleza de sus piernas, mirando a su vez a una ventana por donde la luz de la mañana entra en derroche. Sin embargo, la ventana puede ser fingimiento, no dice lo que hay adentro de la mujer. A pesar del realismo del cuadro, el silencio que Hopper hace visual en la calidez plana de la luz, en la armonía simétrica de los colores de adentro de la habitación y el afuera que la mujer nos descubre con la mirada observando por la ventana, de verdad pareciera fingir “ver”, por el gesto entrecerrado de sus ojos.

Esa traducción lejana de la intertextualidad que “despierta” en el lector una relación por casualidad de lo que ya vio en otro lugar de la pintura cuando se lee el poema, es lo que hace vivo el intertexto poético y le otorga un plus a la lectura. Por eso, leer el poema “Superstición” de Omar Alejandro González, es ver cuadros de Varo y de Hopper al mismo tiempo o, por lo menos, revivir sus atmósferas en estilos contrapuestos, reunidos en el espacio visual del poema; es también acercar dos momentos exquisitos de la pintura de tendencias distintas: surrealismo y realismo. Así, González Villamarín nos pone en contacto dialógico con las múltiples posibilidades de la intertextualidad en el proceso de lectura, lo cual depende de la productividad del lector para hacer contactos con otros objetos culturales cuando lee el poema. A continuación, lo transcribo:

Superstición

La maldición de la casa
es la ventana.
Solo por ella se funge
para que ninguno sepa
lo que ocurre adentro.
Sería honesta una mirada
hacia afuera
de una casa sin ventanas.
La puerta contaría, en verdad,
como supersticioso punto de partida. (González, 2018, p. 34)

Es bello el poema porque deja abierto el conflicto del adentro, una apuesta por la psicología del espacio, que es ese mismo adentro convulso del hombre en los cuadros de Varo que muestra “restos del subconsciente”, así como en los cuartos de Hopper donde el habitante es la alegoría de la soledad o del desierto urbano al interior del hombre.

Este poema, “Superstición”, corresponde al tercer apartado del libro: “Ventanas” y el epígrafe puesto en la antesala es la misma pintora Remedios Varo: “cada reloj tiene una ventana con rejas, como en una cárcel”. En el inicio del poema “Pacto”, Varo o el *alter ego* del poeta, pone estas dos líneas: “si quieres ver el fondo de mis ojos / cierra la ventana al entrar” (p. 27). Esa paradoja de cerrar para ver, trae implicado todo un conflicto que supera el mirar como función del ojo y supone un adentro convulso, casi negado para el espectador. Estos poemas son como ventanas negadas, además que construyen una especie de arquitectura visual en la que todos inician con la palabra “ventana”, señalando el ingreso al mundo del ojo como “una ventana innecesaria”. Esa pérdida de la visión hace intertextualidad de sentido con los cuartos de Varo, donde no vemos esta realidad, sino su representación metafórica en imágenes del subconsciente. En esta parte del libro es que Omar Alejandro González permite crear esa distancia entre el referente de sus poemas con los cuadros de Varo por medio de la cita; de ahí que el “miedo ecfrástico” resulte ser uno de los recursos más poderosos de la intertextualidad, al superar la visión directa de los cuadros, por lo que de la misma manera recobra más distancia la lectura de los textos y permite, a su vez, abrir los diálogos. Es por lo anterior que en este primer acercamiento entre los poemas de Omar Alejandro González y los cuadros de Varo, se hace necesario reconocer los diálogos que allí se establecen, sin agotar sus significados ni la plasmación simbólica de los cuadros en los poemas.

En ese sentido, lo primero que hay que decir es que los mismos cuadros de Varo se ponen frente al asedio de la pintora misma con sus escritos autógrafos y los poemas de González Villamarín. Con esto quiero dar entender que las pinturas quedan atrapadas en medio de estas dos escrituras. El libro *A veces escribo como si trazara un boceto* (2010) de Edith Mendoza Bolio que sirve de fuente investigativa a los escritos de Remedios Varo en relación con su obra plástica, trae un capítulo que muestra las “Notas escritas al reverso de un dibujo o de fotografías de sus pinturas”. Ese orden de exposición de cuadros de Varo y notas autógrafas de la pintora que aparecen en el libro de Mendoza Bolio, constituyó la fuente libresca y referente plástico de las pinturas, para que Omar Alejandro escribiera su libro de poemas. Las notas autógrafas que la pintora dejaba al reverso de sus bocetos o fotografías funcionan a veces como minificciones o recreaciones de sus propias pinturas, otras veces son explicativas o narran el origen alegórico o de asuntos cotidianos que inspiraron los cuadros, algunas están bastantes cargadas de humor y de fina ironía, que no es el caso detenernos ahora, pero sí lo podemos hacer desde la manera como el poeta y la pintora entran en diálogo con el cuadro, en algunos ejemplos.

Así es como tenemos el poema IV de la tercera parte del libro, que pone a pie de página el nombre del cuadro de Varo al que alude, el titulado “Vagabundo” (1957). En la nota escrita al reverso del dibujo por la pintora, expresa que “a mi

juicio, uno de los mejores que he pintado” (Mendoza, 2010, p. 175). El resto de la nota se dedica a describir el mendigo con su traje parecido a una casa de encierro movida por mecanismo de ruedas y poleas, que es su propia casa espiritual de la que no está liberado; aquí están los equivalentes de la sala, el jardín y un gato, que no son libres. El rostro del personaje asoma por la ventana, pero son apenas alusiones descriptivas que tampoco pretenden dar un sentido de lectura por parte de Varo, pues no es su intención. Este mismo cuadro lo pone en diálogo Omar Alejandro con su poema, como un mendigo que en su casa de encierro recibe dádivas por la ventana.

El peso del poema causa extrañamiento frente al cuadro, gracias a la imaginación que construye la imagen de un gato enigmático con facultades proféticas y a la vez tutelares, pues la vida de ambos depende de su vigilancia del destino, que puede leerse en el símbolo de la rueda a los pies del vagabundo, donde el gato yace sentado. Esta imagen casi viva del gato que reposa en los versos ofrece una perspectiva de claroscuro y misterio a la intertextualidad pictórica y hace que el poema mismo se convierta en imagen surreal y se torne en visión al interior de su lectura, para lo cual cito sus últimos versos. “Solo un felino, tumbado sobre la rueda menor, / sabe lo que ocurrirá, / brinda a sus tobillos el roce del lomo, / no vaya a ser que se le olvide el trato / y rueden hacia una temprana muerte los dos” (González, 2018, p. 42).

Voces de la literatura latinoamericana en *Los marcos de Varo*

Con relación a poemas de autores que hacen intertextualidad con la obra artística de Remedios Varo, son escasos, en verdad. No obstante, el poeta, ensayista y premio nobel mexicano Octavio Paz, en su libro de ensayos *Corriente alterna* (1967) incluye la dedicatoria de una breve y bella prosa poética a la obra de la pintora Varo. El poema se titula “Apariciones y desapariciones de Remedios Varo”, escrito en Delhi en 1965. Paz no impidió dejarse impregnar por las imágenes surrealistas de la pintora y convierte su prosa en poesía, que es la invitación inevitable que nos hace el mundo de Remedios Varo. A partir de un fraseo contundente y fragmentado, Paz hace las siguientes indicaciones con respecto a los cuadros surrealistas de la artista exiliada en México:

El tema secreto de su obra: la consonancia —la paridad perdida.

Pinta, en la Aparición, la Desaparición.

Raíces, follajes, rayos astrales, cabellos, pelos de la barba, espirales del sonido: hilos de muerte, hilos de vida, hilos de tiempo. La trama se teje y desteje: irreal lo que llamamos vida, irreal lo que llamamos muerte — sólo es real la tela.

Remedios antiparca.

Máquinas de la fantasía contra el furor mecánico, la fantasía maquinal.

No pinta el tiempo sino los instantes en que el tiempo reposa.

En su mundo de relojes parados oímos el fluir de las sustancias, la circulación de la sombra y la luz: el tiempo madura.

Nos sorprende porque pinta sorprendida.

Las formas buscan su forma, la forma busca su disolución. (Paz, 1967, p. 56)

Paz da con la imagen de las composiciones de Remedios Varo, dice que sus obras son “máquinas de la fantasía” o su arte es una “fantasía maquinal”, todo al interior del campo analógico de las imágenes que aparecen y desaparecen, como sueños detenidos en los fulgores ensoñados de la tela. Esa es la artista Remedios Varo. Paz se da un paseo por su mayor gusto: las imágenes, las analogías, en fin, el surrealismo de la vertiente de Bretón, que le apunta al ideal poético de la escritura de hallar lo oculto en lo que en este pasaje del poeta mexicano menciona como “la paridad perdida” o la piedra lanzada al estanque de Gianni Rodari en su famosa obra *Gramática de la fantasía* (2008).

Pero más allá de este poema en prosa, la poesía de Paz no deja de dialogar con la pintora Varo, a quien le envió un poema desde Delhi, que como fragmento hace parte de su poema “Manantial”, incluido en su libro *Semillas para un himno* (1943-1955). El poema se lo hace llegar con una carta, donde le advierte que “es muy poca cosa y, además, convulso. Lo suyo en cambio es una obra que tiene paz, serenidad, sabiduría”. Tanto fue el aprecio de Paz por la pintora. A continuación el poema/homenaje del poeta mexicano:

Como la enredadera de mil manos
Como el incendio y su voraz plumaje
Como la Primavera al asalto del año
Los dedos de la música
Las garras de la música
La yedra de fuego de la música
Cubre los cuerpos cubre las almas
Como el cuerpo del dios constelado de signos
Como el cuerpo del cielo tatuado por astros coléricos
Cuerpos quemados almas quemadas.

Llegó la música y nos arrancó los ojos
(No vimos sino el relámpago
No oímos sino el chocar de espadas de la luz)

Llegó la música y nos arrancó la lengua
La gran boca de la música devoró los cuerpos
Se quemó el mundo
No queda nada sino un alto sonido
Torre de vidrio donde anidan pájaros de vidrio
Pájaros invisibles
Hechos de la misma sustancia de la luz. (Paz, 1967, p. 57)

Paz no hace otra cosa que intertextualidad con la obra de Varo, extrae de allí las imágenes que va superponiendo en su poema, pero a su vez haciendo una intertextualidad interna con la música, una música de imágenes violentas que culmina en la “torre de vidrio”, alusiva también a uno de los cuadros de Varo. El cielo y el infierno se juntan en este poema para hacer corresponder las imágenes verbales del fragmento de “Semillas de un himno”, con las imágenes plásticas de la artista del surrealismo. Con razón escribió Magnolia Rivera (2015) que:

En la obra de Remedios Varo, ciertamente todas las artes parecen estar hermanadas. Los colores son sonidos y el espacio es armonía, ritmo perenne. La melodía invade los campos de la ciencia y el arte y se adentra en el llamado esoterismo musical. (p. 16)

Por su parte, el escritor argentino Julio Cortázar dedica su cuento “Las fases de Severo” a Remedios Varo (“In memoriam Remedios Varo”). Este cuento breve pertenece a su libro de relatos *Octaedro* (1974). La intertextualidad con el mundo onírico de los cuadros de Remedios Varo funciona por el lado del espacio cerrado, pues la familia y amigos de Severo están instalados en un cuarto, en una reunión familiar, al borde de la media noche, donde el mismo Severo, sentado en su lecho, se va transformando. Primero se vuelve inmóvil, pero todo sigue fluyendo en él y en los demás personajes: los pensamientos y el tiempo; en una segunda fase empieza a adquirir un movimiento mecánico y a saltar: “la mano derecha de Severo oscilaba como un metrónomo” (Cortázar, 1974, p. 37). Lo cierto es que en el cuento los personajes se inmovilizan: “todos sentíamos que en el fondo la inmovilidad seguía, que estábamos como esperando cosas ya sucedidas o que todo lo que podía suceder era quizá otra cosa o nada, como en los sueños” (p. 38). Lo cierto es que el espacio y los personajes se funden, poco a poco, en una atmósfera de extrañamiento tal, que entran en un mundo surreal, donde son trastocados por el tiempo, en una especie de viaje onírico, pero todo es como una desarticulación de los relojes, a lo que obedecen los personajes. Todo termina en un juego donde los propios personajes se convierten en horas, nombrados por un número.

Otra fase, que es como la del retorno a la realidad, ocurre cuando los personajes bailan en círculo alrededor de Severo, mientras este se queda mirando en el techo una telaraña iluminada. Este pasaje resulta similar al cuadro “Robo de sustancia” (1955), donde cuatro personajes forman un círculo, pero ya desposeídos de su ser real, pues le fue robada la sustancia que les daba su forma. Así, la narración nos conduce a mundos analógicos, a viajes oníricos y desrealizaciones del espacio, como en las obras de Varo. Sin duda, Cortázar toma del mundo de la pintora los elementos del espacio, adaptándolos a su relato, como en el siguiente pasaje, donde las polillas entran al cuarto y se unen al círculo en movimiento que hace la familia alrededor de la lámpara de acetileno.

Una tras otra las polillas abandonaron la lámpara y volaron en torno de Severo, pegándose en el pelo, la boca y la frente hasta convertirlo en una enorme máscara temblorosa en la que sólo los ojos seguían siendo los suyos y miraban empecinados la lámpara de acetileno donde una polilla se obstinaba en girar buscando entrada. (1997, p. 42)

También la poeta mexicana Rosario Castellanos dedica a Remedios Varo el poema titulado “Metamorfosis de la hechicera”, incluido en su libro *Materia memorable* (1969). La hechicera simboliza en el poema de Castellanos, la mujer poseedora de todas las fuerzas mágicas que fue Remedios Varo como artista, capaz de hechizar con sus obras. La alegoría del agua transparente que corre reposa luego y refleja pensamientos y mundos, es “galerías sin fin”, “complejas maquinarias” (p. 25). Fue Varo en sus obras la mujer que buscó armonizar con el universo, por eso para Rosario Castellanos, en las pócimas mágicas de sus obras “se transforma el universo / en belleza y en orden y en ley resplandeciente” (p. 25); además la transforma en hilandera. Son varias las obras de la artista plástica que se conjuran en el poema de la poeta mexicana, como “La tejedora de Verona” (1956), quien al tejer fabrica personajes que vuelan por la ventana. Aunado a ello, el poema de Castellanos hace intertextualidad con el cuadro “Ascensión del monte análogo” (1960), donde un hombre asciende espiritualmente a través de la corriente, de pie sobre la astilla de un árbol. Los símbolos del mundo de Varo son los que fluyen en la corriente del poema de Rosario Castellanos (1969).

Así todos los que desembocamos
en el mar antes de haber logrado un nombre.

Así todos. No ella. Hecha también de agua
se detuvo en remansos pensativos.

¡Qué figuras nos decía entrever su transparencia!
Galerías sin fin, palacios desolados,

complejas maquinarias
donde se transformaba el universo
en belleza y en orden y en ley resplandeciente.

Mujer, hilaba copos de luz; tejía redes
para apresar estrellas.

Mujer, tuvo sus máscaras y jugaba a engañarse
y a engañar a los otros
mas cuando contemplaba su rostro verdadero
era una flor de pétalos
pálidos y marchitos: amor, ausencia y muerte.
y en su corola había
alguna cicatriz casi borrada. (p. 26)

De paso, es relevante decir que otra de las intertextualidades de la literatura con la obra plástica en Latinoamérica, la hace Roberto Bolaños en su novela *Amuleto* (1999), basada en el hecho histórico del Movimiento de 1968 en México, específicamente la invasión del ejército a la ciudad universitaria de la UNAM. Esta relación ecfrástica la hace la profesora cubana Iraide Bargaza Morales en su artículo “La écfrasis como elemento unificador de discurso en *Amuleto* de Roberto Bolaños”. Al respecto, escribe Bargaza Morales (2015):

Este diálogo intermedial entre literatura y arte, o entre el texto literario y el texto visual, está suscitado según nuestra propuesta de lectura, por el valor simbólico que aportan las pinturas de Varo al tema central de la trama. En principio, algunas de sus obras reflejan visualmente un panorama ficcional que deviene presente inmediato y otras, sirven de refugio, de medio evasivo ante todo el sufrimiento y al caos vivido por el pueblo mexicano. (p. 34)

Exposición del libro/museo: los cuadros de Varo en los poemas de González Villamarín

El libro *Los marcos de Varo* pareciera invitarnos a entrar por la puerta de un museo, donde cada poema hace las veces del marco que contiene los signos pictóricos de los cuadros de Varo. Corre por cuenta del lector/creador este supuesto arquitectónico de las tres salas del libro/museo donde están colgados los cuadros; entonces léase el poema como cuadro en la representación verbal de la écfrasis que sirve de intertextualidad pictórica, donde el lector/espectador “abre los ojos de la mente” al leer el poema como si estuviera viendo la pintura y, al mirar en la parte de abajo del marco del poema, lee los datos del cuadro de Varo, como en este ejemplo: El poema VIII, “cuadro” escrito por el poeta, trae estos

datos de la pintura de Varo: “Mujer saliendo del psicoanalista” (1960), óleo. 70 x 40.5. Es de esta manera como el lector va recorriendo los poemas del libro y los referentes de los cuadros en el tríptico de Omar Alejandro González. Entonces, sigamos estas pistas y entremos al libro/museo, por lo menos deteniéndonos en algunas de las obras puestas a la vista por virtud del lenguaje.

La ékfrasis debe contar siempre con el ojo invisible del lector, pues adviértase que los poemas de Omar Alejandro González no hacen mimesis de los cuadros, siempre hay en la palabra poética que nombra los signos del cuadro una voluntad poética de renovar la vida onírica de la representación plástica y dejar suspendidas otras imágenes lanzadas al lector; de esta manera, la ékfrasis no se agota en su movimiento de ida y vuelta de los cuadros al poema y del poema a los cuadros. Veamos algunos cuadros/poemas, el modo como el poeta transforma las imágenes plásticas de la pintora, gracias al poder intertextual de la ékfrasis que interpreta a su manera las visiones del lenguaje pictórico en imágenes visuales verbalizadas en los poemas; esto, como un recorrido del lector por las partes/salas del tríptico de *Los marcos de Varo*.

Entrada principal a la sala

El lector que entra a esta sala del libro correspondiente al primer panel de *Los marcos de Varo*, se encuentra con diez poemas señalados en su orden por números romanos y a manera de pie de página los datos del cuadro de Varo al que hace referencia intertextual el poema. Aquí se inicia un diálogo intencionado que viene a la fabulación de la ékfrasis con sus metaforizaciones y sus propios relatos a partir de cada una de las obras que aquí se exponen. El trabajo intertextual de la ékfrasis en Omar Alejandro González, no es reconstruir la imagen del cuadro con palabras, sino interpretar poéticamente las obras de Varo que para el poeta funcionan como hipotextos.

Es importante exponer aquí que Gadamer en su ensayo “Poetizar e interpretar” (2007), se refiere a la tensión existente entre el artista y el intérprete, es decir, al escribir o pintar, ya estamos haciendo interpretación de los signos. En otras palabras, las artes interpretan. Lo interesante es que Gadamer toma el interpretar en el campo de la obra artística y hace derivar la palabra del alemán *deuten*, que significa señalar en una dirección. Lo importante es que todo interpretar no señala hacia un objetivo, sino solamente en una dirección, es decir, “hacia un espacio abierto que puede rellenarse de modos diversos” (Gadamer, 2007, p. 76). En este sentido, señala el filósofo, solo se puede interpretar lo multívoco, pues las palabras son “gestos de sentido” (p. 77).

Es aquí donde resulta del todo interesante jugar a la intertextualidad, de tal manera que González Villamarín, al poner los cuadros de Varo frente a sus poemas, nos quiere decir que los está interpretando en tanto da un sentido de lectura en el espacio abierto de la creación poética y no comprendiéndolos en el sentido literal de reconstruir un significado. Por este lado vale la pena indagar esa relación imagen visual y verbal. Por esta ruta nos guiaremos para entrar al mundo de sus poemas, para leer algunos de los poemas de esta primera parte.

Cuadro “Retrato del señor Barón Ángelo Milfastos de niño” y el poema II

El cuadro del Ángelo Milfastos niño, quizá sea una invención de la fantástica surrealista de Remedios Varo. El texto autógrafo que la pintora pone debajo del cuadro ironiza la condición humana. Dice que el Barón al cortar la cabeza de la víctima que lleva en la parte delantera de su barca “solo se proponía probar el aparato” (González, 2018, p. 158). Así queda declarado culpable por la justicia Ángelo Milfastos que, finalmente, murió en la horca; sentencia que es vista como una injusticia, según el alter ego de la pintora. En el cuadro, el Barón mira a los espectadores con gesto delirante, a la vez cínico e inocente de niño.

En el poema, Omar Alejandro González Villamarín traza una bella intertextualidad del Barón Ángelo con Caronte en su barca. Robert Graves, en *Los mitos griegos* (2009), nos habla del avaro Caronte quien pedía una moneda a los familiares del muerto, que la ponían bajo la lengua del cadáver para que el barquero del Tártaro lo trasportara en su barca hasta la otra orilla. Así, el barón Ángelo del cuadro de Varo, pasa a ser Caronte en la trasposición del poema de González Villamarín. Aquí ocurre el juego poético intertextual al trasvasar la imagen pictórica con otra dirección de lectura —como lo afirma Gadamer—, creando a un Caronte que además ríe. Un Caronte que viene también a hacer otra intertextualidad con el capitalismo (esto por cuenta de este lector). Recordemos que la intertextualidad recobra su fuerza o se crea en la lectura que remite a otro texto o evento de la historia o la cultura, dependiendo de la enciclopedia de cada lector. En esta otra nueva dirección de lectura, este Caronte capitaliza con su barca el negocio de la muerte. Dice el poeta: “y todo, a blanco y negro / crea la moneda / con la que crece la sonrisa de Caronte” (Graves, 2009, p. 16).

Aquí Caronte, el capitalista de la modernidad, goza en la medida que atesora dinero y el poema nos delata la conciencia humana de la explotación, incluso, convirtiendo el morir en un negocio que enriquece a unos cuantos Carontes del capitalismo “salvaje”. Es así como la mejor poesía esconde en el fondo una crítica soslayada que el lector desvela, pero si el lector solo se convierte en cómplice de la belleza, no hace que poema cumpla el cometido —para decirlo con una expresión querida por Gadamer— de abrirnos un “horizonte de expectativa” (1977, p. 372). No todos los poemas logran abrir nuevas

direcciones de sentido de lectura, si el poeta no les crea un campo de sugerencia. Por eso, los signos sugerentes del poema, casi que señalan un río de sangre por el que va Caronte, “humana sangre”. De esa manera, el poeta crea un cuadro de palabras con las imágenes plásticas del cuadro de Varo y nos traslada, además, a un relato nuevo y sugerente del mundo, reviviendo a Caronte en el contexto de la explotación capitalista.

Cuadro “El flautista” y el poema VII

Detrás de la lámina de su obra “El flautista”, Remedios Varo pone esta nota autógrafa: “el flautista construye una torre octagonal levantando las paredes con el poder e impulso del sonido de su flauta. Las piedras son fósiles” (Citado por Mendoza, 2010, p. 160). En la imagen de la pintura se ve al joven flautista de pie, recostado sobre un muro, rebozando de alegría mientras toca su flauta, en la medida que unas piedras que están cerca a sus pies se alzan. Esta misma nota descriptiva de su cuadro hace alusión intertextual al poder del instrumento por parte del flautista de Hamelín, quien de acuerdo con el famoso relato popular de los hermanos Grimm, este músico pudo salvar a la ciudad de una peste de ratas que invadió Hamelín, al conducirlos lejos de las murallas gracias al hermoso sonido de la flauta que hizo que las ratas lo siguieran hechizadas y, finalmente, perecieran al cruzar el río. También el flautista del cuento y el flautista del cuadro remiten al poder de seducción que el arte tiene de hacer leve los objetos pesados que es hacer perecer el mal, según los valores didácticos del cuento de hadas.

El poema de Omar Alejandro González direcciona el sentido de la obra de Varo en su intertextualidad pictórica, para crear otro relato y otros signos verbales distintos a los signos plásticos de la pintura. Para completar su propio relato poético, el poeta enriquece el escenario de su poema introduciendo otros personajes: esta vez la intertextualidad con el Génesis de la biblia, en aquel pasaje donde Dios cambia el nombre a Jacob por el de Israel a través de su lucha con el Ángel. Por eso Israel significa el que lucha contra el hombre al lado de Dios y lo vence. Jacob gana ese nombre gracias a su lucha contra el Ángel enviado por Dios, que termina vencido y a su vez bendice a Jacob, pese a que este lo hirió en la coyuntura del muslo (Génesis, 32:22-30). En este diálogo que el poema hace con lo sagrado y lo profano, Dios pasa a ser el flautista que desmorona las murallas y le da la hombría a Jacob, ante el cual el Ángel termina derrotado y Jacob gana la bendición y su nuevo nombre: Israel. En la última estrofa del poema, puede leerse: “música densa de ese Dios / Acabó con fuego la canción de la vida / Para que sus hijos sobre la tierra / Fueran únicos / Pero mortales” (p. 21).

Esta estrofa del poema brinda una especie de desenlace de la leyenda bíblica, aludiendo a la versión de la pintura y al propio poema. La intertextualidad en este caso, puede decirse, asocia analógicamente dos textos lejanos, pero en cercanía con su mundo narrado por el signo icónico o verbal. El poema de

González Villamarín es como el punto de contacto o encuentro entre el texto de Varo y el relato del Génesis, entre pintura profana y literatura sagrada.

Cuadro “Simpatía” y el poema IX

Sobre este cuadro “Simpatía” (1955), escribe la propia Remedios Varo:

El gato de esta señora salta sobre la mesa produciendo los desórdenes que es costumbre tolerar si quiere uno a los gatos —como me pasa a mí—. Al acariciarlo brotan tantas chispas que forman todo este artificio eléctrico muy complicado. Algunas chispas de electricidad van a la cabeza de ella y son aprovechadas para hacer rápidamente para hacer una ondulación permanente. (Citado por Mendoza, 2010, p. 164)

Lo que hace Varo con este apunte es instalar al espectador en un suceso cotidiano y a su vez surreal, pues en el cuadro la señora está acariciando el gato y de repente ella misma, el animal y toda la escena se ve invadida por chispas eléctricas que salen proyectadas del cuerpo del gato y de la cabeza de la dama, formando figuras oblicuas y onduladas. La pintora no hace ninguna interpretación al respecto, más bien describe el escenario para el espectador, pues importa aquí dejar insinuado el extrañamiento.

Este cuadro de Varo remite al lector al protagonismo del gato en la mitología y en la literatura. El escritor argentino Julio Cortázar, que adoptó al gato como ser misterioso en sus narraciones, tiene especialmente una que dialoga con el cuadro de Remedios, titulada “Orientación de los gatos”. Curiosamente, la intriga del relato de Cortázar se ubica en el espacio de un museo donde Alana, la esposa del narrador, está frente a un misterioso cuadro de Rembrandt, donde retoza un gato echado sobre el marco de una ventana. Igual que el gato de Varo, el de Cortázar expide un rayo verde, tal vez de sus ojos. El caso es que el cuadro y el cuento parecieran de “otro mundo”, pues estos seres están hechos de poderes que transforman su entorno. Es la mirada al punto de fuga (de la mujer que en el cuadro mira a los ojos del gato y en el cuento donde Alana mira a los ojos del gato expuesto en la pintura de Rembrandt). En el relato de Cortázar Alana termina dentro del cuadro, es decir, simbólicamente reencarnada en la intertextualidad pintura/cuento. De esta manera termina el cuento de Cortázar (1997):

Llegábamos al final de la galería; me acerqué a la puerta de salida ocultando todavía la cara, esperando que el aire y las luces de la calle me volvieran a lo que Alana conocía de mí. La vi detenerse ante un cuadro que otros visitantes me habían ocultado, quedarse largamente inmóvil mirando la pintura de una ventana y un gato. Una última transformación hizo de ella una lenta estatua nítidamente

separada de los demás, de mí que me acercaba indeciso buscándole los ojos perdidos en la tela. Vi que el gato era idéntico a Osiris y que miraba a lo lejos algo que el muro de la ventana no nos dejaba ver. Inmóvil en su contemplación, parecía menos inmóvil que la inmovilidad de Alana. De alguna manera sentí que el triángulo se había roto; cuando Alana volvió hacia mí la cabeza el triángulo ya no existía, ella había ido al cuadro, pero no estaba de vuelta, seguía del lado del gato mirando más allá de la ventana donde nadie podía ver lo que ellos veían, lo que solamente Alana y Osiris veían cada vez que me miraban de frente. (p. 96)

El triángulo amoroso al que hace alusión la narración de Cortázar ocurre entre el gato, Alana y el narrador. El gato Osiris y Alana terminan finalmente siendo uno solo transformados en obra de arte, mientras el narrador, esposo de Alana, termina abandonado, afuera del mundo, en lo contingente. Se da una bella relación amorosa en donde la mujer se siente más atraída por la sensibilidad artística que por su propio esposo, es decir, absorbida por el erotismo de la pintura. Es dentro de ese juego de rivalidades que el poema IX de Omar Alejandro González se involucra en este juego de intertextualidades, como sigue:

El hombre vio en el gato a su rival,
Así que, domesticado, quiso coserlo
A las cortinas de la casa
Para que no llegara
Ninguna divina luz.

El gato es un sol con bigotes;
Los agujeros dilatados de sus ojos
Soltaron gatos por toda la casa
Hasta que estuvo nuevamente
Construido el imperio de Ra. (2018, p. 23)

Estos diálogos de la intertextualidad son secretos, andan desconectados en los libros, en las obras de arte, en los mitos, en la literatura, en el cine, en la escultura, en las manifestaciones de la cultura, en los hechos presentes o fragmentados en la historia y es el lector quien halla sus puntos de unión, por evocación, alusión o relación directa del poema que lee. En este caso, el poema IX de Omar Alejandro González se halla inmerso en este diálogo. En su texto lírico, los poderes del gato, visto en la bella imagen surreal de “un sol con bigotes”, hace que de su cuerpo, como chispas, haga saltar gatos por toda la casa. El gato “cosido” a las cortinas, que es la domesticación por la belleza, el mismo que se oculta “cosido” por las chispas con el ama que lo observa, que a la vez está cosido en el cuadro de Rembrandt.

Así, estos tres gatos —el del cuadro, del cuento y del poema— son como chispas imantadas, como tres talismanes incrustados cada uno en su lugar, con su propio fulgor y sus poderes de transformación. Es lo que hace que el espíritu de la intertextualidad sea como una especie de tejido mágico, casi invisible, que puede unir todas las literaturas, por un pespunte o por otro, tensionándolo todo. Así, el poeta argentino Jorge Luis Borges en su ensayo “El enigma de la poesía”, llega a coincidir con Bernard Shaw, en decir que el Espíritu Santo es el escritor no solo de la Biblia, sino de todos los libros (2001, p. 24). Esto induce a colegir, en el imaginario borgesiano, que en la Biblia confluyen todas las literaturas, reales o fantásticas, del presente y del porvenir.

Cuadro “El malabarista” y poema II de “Miradas”

Doctrinas del hermetismo como la magia, la cábala y la alquimia son parte de la iconografía en la obra de Mercedes Varo. En las notas autógrafas a sus pinturas deja translucir que al pintar quiere expresar un estado espiritual de fuerzas de equilibrio entre el sujeto y el universo. En el cuadro “Armonía” (1956), se pueden sustraer esas conexiones simbólicas entre arte y espiritualidad, sin necesidad de indagar doctrinas herméticas, pues su hondo saber se hace presente en los signos de sus cuadros, plasmados como los vive. Podemos decir que buena parte de sus pinturas quieren dejarnos esa impronta de lectura.

Del mencionado cuadro “Armonía”, sin pasar a describirlo, Varo representa la creencia hermética del hilo invisible que une todas las cosas en una suerte de analogía universal, donde nada está disperso. La imagen del pentagrama viene a ser el lugar de las conexiones de toda clase de objetos; vienen a reunirse y a expandirse en la música, como lugar de la armonía, el cúmulo de cuanto existe en el mundo. Todo allí es armonioso y musical. Pero aquello que da “orden” a todo, es “el azar objetivo”. Sobre este azar la pintora aclara:

Cuando hablo del azar “objetivo”, entiendo por ello que es algo fuera de nuestro mundo, o mejor dicho más allá de él, y que se encuentra conectado con el mundo de las causas, y no de los fenómenos que es el universo. (Citado por Mendoza, 2010, p. 173)

En esa concepción de lo objetivo, late el mundo platónico de las ideas, el mundo real u objetivo que solo está presente en el mundo de las ideas a través de los arquetipos, en relación con este mundo de las contingencias, de los fenómenos, que es apenas su reflejo imperfecto. Entonces, el arte de Varo, de alguna forma dialoga con las fuerzas invisibles del mundo que nos sostiene con los hilos del hermetismo esotérico. Esta concepción de las doctrinas herméticas, es otro de los diálogos que establecen sus obras.

Pues bien, esa misma fuerza de la armonía como principio que rige el universo físico y humano, se halla expresada en el cuadro “El malabarista” (1956), el mismo que Omar Alejandro González toma como hipotexto para el poema II de la tercera parte de *Los marcos de Varo*. Aquí el juego de la écfrasis consiste en hacer un pacto con el cuadro, recreando los dos planos narrativos, colorísticos y anímicos de la representación plástica en la representación verbal. Este diálogo compositivo se resuelve en las dos caras del cuadro de Varo y del poema de González Villamarín, en una suerte de correlato entre poesía y pintura.

Lo que hace el poeta no es reproducir la imagen que, como ya se dijo, el lenguaje resulta limitado para reproducirla, pero sí la lectura poética del cuadro, que es lo que en este caso le corresponde recrear como poeta. En el cuadro de Varo hay dos planos físicos y espirituales. Uno lo compone al lado izquierdo la figura del prestidigitador, quien se encuentra haciendo malabares afuera, sobre la plataforma de su carricoche. Los colores vivos de su traje, así como su carricoche, son bastante expresivos y alegres; lo mismo los animales que miran hechizados sus trucos, un león y un búho; por encima del carricoche hay una especie de palomar en círculo alrededor del cual sobrevuelan palomas, como si el movimiento de las pelotas en el aire todo lo alegraran infundiéndole vida a esta parte de la escena.

Al lado derecho del cuadro, un grupo de mujeres uniformadas de trajes cubiertos, grises y pesados, parecen una masa circular, pesada, gris, fría, sin vida, solo animadas por una luz en sus rostros. Las mujeres acaban de salir de una edificación al campo abierto donde se presenta el espectáculo. Sin embargo, esos planos simbolizan el mundo de las causas que originan lo armónico frente al otro plano del mundo soso y contingente, según Varo. Lo que hace el prestidigitador con su truco es armonizar al hombre a través del hilo invisible que traza el movimiento a la vez centrípeto y centrífugo de las bolas lanzadas al aire.

Por su parte, el poema de Omar Alejandro González reproduce los dos planos, pero interpretado el primero —el del malabarista— desde lo popular y festivo; así, describe al malabarista, sus manos, su carruaje, sus bestias, como alguien que teje los destinos; pero en el otro plano —el del grupo de mujeres— se encuentra el lado triste de lo humano. El poema termina con la esperanza de luz mundo en la representación del grupo de mujeres, que corresponde al de las contingencias humanas, el mismo que Varo quiere armonizar en sus obras con lo que ella llama “el azar objetivo”. Así aparece verbalizado el plano uno en el poema de González Villamarín (2018):

Es festiva la vida
En las manos del prestidigitador

Que con hilos dorados teje los destinos
Es alegre el sello de su mano
Cuando traza los caminos.
Bella su mansión de ensueño,
Su carruaje de magia,
Sus ventanales de jade
Y sus exóticas mascotas. (p. 40)

Por otro lado, el poema verbaliza el plano dos del cuadro: “triste, en cambio, / La mirada de los espectadores, / Los grises ropajes del común día, / A disipada alegría en sus manos / Que ya no aplauden” (p. 40). Al final el poema plantea “la posibilidad de la luz”, de una esperanza, de una conexión con lo *otro*. La intertextualidad pictórica, entonces, se hace interpretativa y a la vez referencial del cuadro en sus dos planos de composición que el poema replica a su modo.

Por último, el trayecto abordado de la intertextualidad pictórica entre los poemas del libro *Los marcos de Varo* de Omar Alejandro González y las pinturas seleccionadas por el poeta de Remedios Varo, lleva a tener en cuenta varias conclusiones. Por una parte, la intertextualidad como tópico de la poesía, entendida como un modo de escritura y una manera de leer los textos. Como escritura, en el caso específico de la poesía, el poema se da la licencia de establecer un diálogo creativo y a la vez interpretativo de la poesía con la pintura. Pero este diálogo se va ampliando en la medida que el cuadro contiene otros referentes literarios o culturales, como el caso de Varo que involucra en sus obras la misma literatura, los mitos, las ciencias, el esoterismo, etc. Por otro lado, la éfrasis como intertextualidad pictórica propone un modo de leer los textos en relación con obras plásticas, lo cual depende de la enciclopedia del lector, pero también de sus recursos creativos e interpretativos. En este sentido, este recurso iconotextual da paso a un lector poderoso, que se abre camino en ósmosis con la vida del cuadro y la vida del poema, saliendo enriquecido del pacto de lectura; por tanto, es un lector más interactivo, que enriquece los juegos visuales, emocionales e interpretativos entre lo visual y lo verbal.

Con relación a los poemas de *Los marcos de Varo*, el libro sale airoso a la hora de plantear la poesía desde la mirada pictórica de la obra de Remedios Varo, que toma la parte más oculta del surrealismo para transmitir belleza y tensiones ensoñadas del mundo en sus cuadros. Los poemas, como quedó dicho a partir de las categorías de la indiferencia, la esperanza y el miedo ecfrástico (Mitchell, 2009), logran ser correlatos y no puras referencialidades de los signos del cuadro en los poemas, lo que hace muy personales las búsquedas poéticas.

Por último, desde lo investigativo, este ejercicio de reflexión permite ampliar el concepto de literatura regional en un diálogo más amplio con la cultura, que las mismas obras de autores regionales proponen al asumir la creación como posibilidad de interconectar mundos, en este caso, la poesía y la pintura de artistas latinoamericanos o universales, como Remedios Varo, una pintura que ha merecido el reconocimiento de la crítica a través de estudios académicos, literarios o periodísticos. Esto pone a la crítica académica en lugares distintos al entender lo regional más allá de un entorno geográfico, histórico y cultural circunscrito a especificidades geográficas en los marcos políticos, ampliándolo a referentes globales de la cultura.

Referencias

- Agudelo, P. (2011). Los ojos de la palabra. La construcción del concepto de écfrasis, de la retórica antigua a la crítica literaria. *Lingüística y Literatura*. (23), Universidad de Antioquia, pp.75-92.
- Bergaza, I. (2017). La écfrasis como elemento unificador de discurso en *Amuleto* de Roberto Bolaño, *Alzaprima*, (10), pp. 24-37.
- Borges, J. (2001). *Arte poética*. Madrid: Editorial Crítica.
- Bradú, F. (16 de agosto de 2021). Unos mensajes de Octavio Paz a Remedios Varo. Fabienne Bradú. *Zona Paz*. Recuperado de https://zonaoctaviopaz.com/detalle_conversacion/49/unos-mensajes-de-octavio-paz-a-remedios-varo
- Cortázar, J. (1997). *Octaedro*. Madrid: Editorial Alfaguara.
- Castellanos, R. (1967). *Materia memorable*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Gadamer, H. (1977). *Verdad y método*. Salamanca: Editorial Sígueme.
- Gadamer, H. (2007). *Estética y hermenéutica*. Madrid: Recons
- González, O. (2015). *Sorbos de bilis*. Bogotá: Ediciones Exilio.
- González, O. (2018). *Los marcos de Varo*. Bogotá: Ediciones Exilio.
- González, O. (2018). *Signo roto*. Bogotá: Ediciones Exilio.
- Graves, R. (2009). *Los mitos griegos*. Madrid: RBA Coleccionables.
- Lastra, P. (1985). Notas sobre la poesía Hispanoamericana. *Revista Chilena de Literatura*, (25), pp. 132-138.
- Mendoza, E. (2010). “A veces escribo como si trazara un boceto”. *Los escritos de Remedios Varo*. México: Iberoamericana.
- Mitchell, W. (2009). *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal.
- Paz, O. (1954). *Semillas para un himno*. Fondo de Cultura Económica: México.
- Paz, O. (1967). *Corriente alterna*. México: Siglo XXI Editores.
- Ranciére, J. (2011). *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

Los autores

Nelson Romero Guzmán

Profesor de planta en el IDEAD de la Universidad del Tolima. Integrante del Grupo de Investigación en Literatura del Tolima (Categoría B de Minciencias). Director de las revistas *Ergoletrías*, *Ideales* y *Entrelineas*. Licenciado en Filosofía y Letras de la Universidad Santo Tomás y magíster en Literatura de la Universidad Tecnológica de Pereira. En Colombia obtuvo los siguientes galardones: Premio Nacional de Poesía Fernando Mejía Mejía (1992); Concurso Nacional Universitario de Poesía Euclides Jaramillo (1998); Beca de Creación del Fondo Mixto de Cultura del Tolima (1999); Premio Nacional de Poesía Universidad de Antioquia (1999); Premio Nacional de Literatura –modalidad poesía- del Instituto Distrital de Cultura y Turismo de la Alcaldía de Bogotá (2007); Premio Nacional de Poesía del Ministerio de Cultura (2015). A nivel internacional su poemario *Bajo el brillo de la luna* ganó, mediante fallo unánime, el Premio Casa de las Américas 2015.

Como investigador y ensayista figuran sus libros *El espacio imaginario en la poesía de Carlos Obregón* (2012) y *El porvenir incompleto, tres novelas históricas colombianas* (2012). En coautoría se encuentran los siguientes libros: *Aproximación crítica al cuento de Ibagué y del Tolima. Tomo II* (2018); *Miradas, bosquejos y alucinaciones* (2018); *La santidad del ocio, poesía del Tolima, siglos XX y XXI* (2020); *Algo camina en puntos suspensivos, poesía del Tolima, siglos XX y XXI* (2022).

Tiene publicadas varias antologías y los libros de poemas *Días sonámbulos* (1988), *Rumbos* (1993), *Surgidos de la luz* (2000), *Grañas del insecto* (2005), *La quinta del sordo* (2006), *Obras de mampostería* (2007), *Apuntes para un cuaderno secreto* (2011, incluido en la colección *Doble Fondo IV*, junto a la mexicana Kenia Cano), *Música Lenta* (2014), *Bajo el brillo de la luna* (2015), *Oficios varios* (2019) y *Carnavales y proverbios* (2021).
Correo electrónico: nelsonrg@ut.edu.co

Jorge Ladino Gaitán Bayona

Profesor de la Universidad del Tolima. Integrante del Grupo de Investigación en Literatura del Tolima (Categoría B de Minciencias). Licenciado en Lenguas Modernas. Doctor en Literatura de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Autor de los libros de poemas *Manicomio Rock* (2009), *Buzón de naufragios* (2012), *Baladas para el ausente* (2013), *Cenizas del bufón* (2014), *Estado de coma* (2015), *Claroscuro* (2015), *Nuevas lecciones de anatomía* (2019), *Palabras bajo la lluvia* (2020) y *Columbus circo* (2021). Autor del libro biográfico *Libardo Vargas Celemín, cronista de historias y utopías* (2018). En coautoría con el Grupo de Investigación en Literatura del Tolima: *La novela del Tolima 1905-2005, bibliografía y reseñas* (2008); *Cien años de novela en el Tolima 1905-2005* (2011); *Cuentos del Tolima, antología crítica* (2011); *Aproximación crítica al cuento de Ibagué y del Tolima* (tomo I en 2016, tomo II en 2018); *Cinco aproximaciones críticas a la novela colombiana del siglo XXI* (2019); *La santidad del ocio, poesía del Tolima, siglos XX y XXI* (2020); *Asedios a la literatura del Tolima 2014-2021* (2021); *Algo camina en puntos suspensivos, poesía del Tolima, siglos XX y XXI* (2022).

Premio de Poesía Juan Lozano y Lozano en 2012 y 2015. Junto a Leonardo Monroy Zuluaga obtuvo en 2016 el Premio Municipal de Investigación en Patrimonio, de la Alcaldía de Ibagué.

Par evaluador de Colciencias y ponente en congresos internacionales de literatura en Chile, Perú, Brasil, Argentina, Costa Rica y Colombia. Ha publicado en revistas españolas, peruanas, argentinas y colombianas.

Código ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9539-4660>

Dirección Researchgate: https://www.researchgate.net/profile/Jorge_Gaitan_Bayona

Correo electrónico: jlkaitan@ut.edu.co

Leonardo Monroy Zuluaga

Nació en Líbano, Tolima. Profesor asociado de la Universidad del Tolima. Doctor en Literatura de la Universidad de Antioquia. Magíster en Literatura del Instituto Caro y Cuervo. Licenciado en Lenguas Modernas de la Universidad del Tolima. Coordinador del Grupo de Investigación en Literatura del Tolima (Categoría B de Minciencias).

Ha publicado los libros *La difusa vida de la palabra* (2021) (Ganador del Concurso de Cuento Hugo Ruiz Rojas en 2020), *Rafael Gutiérrez Girardot. Pensamiento literario y relaciones con América Latina entre 1970 y 1990* (2019); *Ensayos sobre literatura y educación literaria* (2019); y *La literatura del Tolima. Cuatro ensayos* (2008). En coautoría: *La novela del Tolima 1905-2005, bibliografía y reseñas* (2008); *Cien años de novela en el Tolima 1905-2005* (2011); *Cuentos del Tolima, antología crítica* (2011); *Aproximación crítica al cuento de Ibagué y del Tolima* (tomo I en 2016, tomo II en 2018); *Cinco aproximaciones críticas a la novela colombiana del siglo XXI* (2019); *La santidad del ocio, poesía del Tolima, siglos XX y XXI* (2020); *Literatura y sociedad en Héctor Rojas Erazo y Gabriel García Márquez* (2021), *Algo camina en puntos suspensivos, poesía del Tolima, siglos XX y XXI* (2022).

Artículos y ensayos suyos han aparecido en revistas nacionales y extranjeras como: *Letras de Hoje* (Porto Alegre, Brasil); *Prensa, Literatura y Cultura. Aproximaciones desde Argentina, Colombia, Chile y México* (Lima-Medellín); *Latin American Theatre Review* (Kansas, E.U); *La palabra* (UPTC); *Literatura: Teoría, Historia Crítica* (Universidad Nacional de Colombia), *Estudios de Literatura Colombiana* (Universidad de Antioquia). Ha sido ponente en eventos de carácter nacional e internacional.

Ha sido director del programa de Licenciatura en Lengua Castellana de la Universidad del Tolima. Actualmente es par evaluador de Colciencias.

Código ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6760-8932/print>

Dirección Researchgate: https://www.researchgate.net/profile/Leonardo_Monroy_Zuluaga

Correo electrónico: lmonroyz@ut.edu.co

Leonardo Monroy Zuluaga

Profesor de planta de tiempo completo en la categoría Asociado de la Universidad del Tolima. Doctor en Literatura de la Universidad de Antioquia. Magíster en Literatura del Instituto Caro y Cuervo. Licenciado en Lenguas Modernas de la Universidad del Tolima. Coordinador del Grupo de Investigación en Literatura del Tolima (Categoría B de Minciencias). Ha publicado más de diez libros como autor y en coautoría, sobre literatura colombiana, literatura del Tolima y educación literaria, especialmente. Ganador del Concurso de Cuento Hugo Ruiz Rojas en 2020. Artículos y ensayos suyos han aparecido en revistas nacionales y extranjeras. Ha sido director del programa de Licenciatura en Lengua Castellana de la Universidad del Tolima. Actualmente es par evaluador de Colciencias.

Este libro ha tomado como punto de partida los cruces entre literatura, cine y pintura, con el objetivo de explicitar, tal vez con mayor certeza, el lugar de algunas producciones del departamento del Tolima en relación con diferentes tradiciones literarias y con voces que encarnan múltiples visiones de mundo. De acá también son importantes las posibilidades de contrastar la literatura y la cultura del Tolima con obras diseñadas en otros países, y mostrar cómo, en ese contraste, se puede comprender mejor al ser humano en su trasegar por diferentes esferas.

Para desarrollar tal propósito, se ha partido de la lectura atenta de algunas obras literarias de la literatura del Tolima que invitan a establecer cruces con las artes visuales: en las plumas de Omar Alejandro González, Nelson Romero Guzmán, Jorge Ladino Gaitán Bayona, desfilan pintoras(es), cuadros y personajes del cine que llevan al lector(a) a ubicarse en una esfera diferente a la de la palabra estética, en un movimiento propio de la literatura que convida a la lectura de la cultura en general.

Consideramos que este libro es importante en tanto sus hallazgos amplían el espectro de la reflexión sobre diferentes sistemas semióticos, al tiempo que puede trazar un camino para futuros productos, en los que se ponga en primer plano el diálogo entre textos. La novedad de este libro es entonces el ejercicio de lectura de un corpus inexplorado, pero a la vez el trazo de un posible camino que se abra en la materia abordada.



ISBN: 978-628-7537-37-8



9 786287 537378



Universidad
del Tolima



ACREDITADA
DE ALTA CALIDAD

¡Construimos la universidad que soñamos!