



Co-herencia

ISSN: 1794-5887

co-herencia@eafit.edu.co

Universidad EAFIT

Colombia

Cadavid, Jorge; Robledo, Juan Felipe; Torres, Óscar
Poesía colombiana 1990-2012
Co-herencia, vol. 9, núm. 17, julio-diciembre, 2012, pp. 131-153
Universidad EAFIT
Medellín, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=77425374007>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

re^{al}alyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Poesía colombiana 1990-2012*

Recibido: agosto 14 de 2012 | Aprobado: noviembre 16 de 2012

Jorge Cadavid**

cadavid.j@javeriana.edu.co

Juan Felipe Robledo***

j.robledo@etb.net.co

Óscar Torres****

oscar-torres@javeriana.edu.co

Resumen

En este artículo se hace un rastreo de las principales tendencias de la poesía colombiana entre 1990-2012, con el propósito de distinguir los rasgos de estilo y de contenido que definen estas nuevas voces poéticas y sus vínculos con las generaciones precedentes. También pretende explorar los puntos de contacto que los jóvenes poetas colombianos han tenido con la vanguardia y la postmodernidad. Cinco tendencias marcan a estos poetas de finales del siglo XX y principios del XXI: tendencia crítica y autoíronica, clásica, barroca, prosaico narrativa y filosófica. Finalmente, se reflexiona acerca del impacto que estas tendencias han tenido en algunos de los más representativos poetas del periodo estudiado.

Palabras clave

Poesía colombiana, tendencias estéticas, heterogeneidad estilística, directrices formales, recepción.

Colombian Poetry, 1990-2012

Abstract

This article presents an overview of the most important trends in Colombian poetry between 1990 and 2012. The purpose is to highlight the stylistic and content characteristics that define the new voices in poetry and their bonds with previous generations. The work of the poets of the end of the twentieth century and the beginning of the twenty-first century shows five trends—self-critical and ironic, classical, baroque, narrative, and philosophical—which define their work. The article concludes with a reflection about the impact that these trends have had in some of the most representative poets of this period.

Key words

Colombian poetry, aesthetic trends, stylistic heterogeneity, formal guidelines, audience response.

* Este artículo forma parte del proyecto de investigación “Visiones, representaciones y presencia de la nueva poesía colombiana, 1980-2010”. Universidad Javeriana, Departamento de Literatura. Investigador principal: Jorge Hernando Cadavid Mora. Coinvestigadores: Juan Felipe Robledo Cadavid y Óscar Torres Duque. El proyecto está inscrito en la OFI (Oficina de Investigaciones) de la Universidad Javeriana, y forma parte del proyecto de investigación en Literatura Colombiana de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad.

** Doctor en Filosofía, Universidad de Sevilla-España. Profesor, Departamento de Literatura, Universidad Javeriana-Colombia. Recibió el “Premio Nacional de Poesía Eduardo Cote Lamus 2004” y el “Premio de Poesía de la Universidad de Antioquia 2008”.

La recepción de la poesía en Colombia a finales del siglo XX y principios del siglo XXI es menor y está enmarcada por el auge de la novela como género predominante a nivel mundial. Poetas como Darío Jaramillo, Piedad Bonnett y William Ospina publican con éxito sus primeras novelas. El crítico Eduardo Jaramillo Zuluaga (2009: 112) se pregunta:

¿Por qué escribe de pronto novelas un poeta? Piedad Bonnett completaba media docena de libros de poemas cuando apareció su primera novela. Para esa época el caso de poetas novelistas en nuestro país no era nuevo. Casi dos décadas atrás Álvaro Mutis había publicado *La nieve del almirante*, la esperada realización narrativa de su personaje poético Maqroll el Gaviero, y Darío Jaramillo escribía *La muerte de Alec*, una exploración fantástica, digamos borgiana, sobre el destino que nos tejen las palabras.

Pregunta a la que pareciera responder, desde sus talleres en la Biblioteca Piloto de Medellín, el poeta antioqueño Jaime Jaramillo Escobar:

Si un novelista publica un libro de poemas se le reconoce como multi-facético, se agrega a esos títulos el de poeta, y se le admira todavía más; pero a los poetas se les exige que se concentren al verso, y si publican una novela se dice que ascienden a novelistas. (1995: 11).

La característica más sobresaliente del panorama colombiano, entre 1990 y 2012 es la marcada preponderancia del género narrativo frente a la poesía que, en sus diversas formas, fue cultivada preferentemente por nuestros mayores escritores a finales del siglo XIX y mediados del siglo XX.

El siglo XX, en cambio, sobre el fondo de la gran pobreza literaria, legado decimonónico que Juan Gustavo Cobo Borda llama “tradición de la pobreza” (1980: 12), se abre no solo con el pre-

*** Magíster en Literatura, Universidad Javeriana. Profesor, Departamento de Literatura, Universidad Javeriana. Ganó el “Premio Internacional Jaime Sabines” en 1999 por su libro De mañana. Obtuvo el “Premio Nacional del Ministerio de Cultura 2001” por La música de las horas.

**** Doctor en Literatura Hispánica, Universidad de Iowa-Estados Unidos. Profesor, Departamento de Literatura, Universidad Javeriana. Su obra La poesía como idilio ganó el Premio Nacional de Ensayo Joven, Colcultura, 1992. Recibió el “Premio Nacional de Poesía” del Ministerio de Cultura, en 1997, por su libro Visitación del hoy.

ponderante papel de la poesía modernista de José Asunción Silva, sino también con el fenómeno auspicioso de una brillante y vigorosa originalidad americana que, con Darío, Lugones, Tablada y Martí, se ha evidenciado no como un hecho fugaz y efímero, sino como una de las tendencias constantes de la idiosincrasia americana que desembocará en el postmodernismo y las vanguardias. De hecho, Octavio Paz reconoce al movimiento modernista como nuestro auténtico romanticismo: “El modernismo fue nuestro verdadero romanticismo y, como en el caso del simbolismo francés, su versión no fue una repetición, sino una metáfora: otro romanticismo.” (1986: 128). El postmodernismo en Colombia equivale a un modernismo rezagado y anacrónico y está encabezado por el poeta emblemático Porfirio Barba-Jacob: “Por su acento elocuente y la musicalidad de su prosodia, una y otras no carentes de noble intensidad, Barba-Jacob es un modernista rezagado” (Paz, 1941: 23).

La nueva promoción de poetas nacidos entre las décadas de los 50 y los 80 niega la existencia de grupos, movimientos o generaciones. Después de la Generación sin nombre, Golpe de dados o Generación desencantada no existen las voluntades grupales. Ellos mismos se ven como individualidades aisladas sin filiaciones programáticas. Beben de la antipoesía (Parra, Varela), la poesía conversacional (Cardenal, Benedetti), la poesía narrativa norteamericana (Williams, Stevens), la escritura metafísica (Borges, Juarroz), los poetas herméticos (Lezama, Wesphalen), la poesía crítica (Paz, Huidobro) y del surrealismo (Molina, Neruda). La poesía concreta, visual y performática pasa desapercibida para el caso colombiano. En cambio, encontramos una poesía que vuelve a la tradición, su gesto vanguardista está en un retorno a los clásicos, “poesía como idilio” la llama el crítico Óscar Torres (1992: 3), tradición de lo nuevo o “tradición de la ruptura”, según Octavio Paz (1987:18). Pensemos en escritores como Fernando Charry Lara o Giovanni Quessep, cuyas búsquedas van por un retorno a la tradición, una restauración neoclásica.

“¿Cómo detectar a los jóvenes poetas, a los que no se confunden con los jóvenes de antes pero que ya pueden insertarse, por el carácter de su obra, en un nuevo panorama y unas nuevas tendencias, sin caer en el facilismo de la cronología?”, pregunta el crítico Óscar Torres en sus *Notas marginales en torno a una nueva poesía colombiana*

(Torres, 1998: 5). La respuesta queda esbozada como una serie de ‘cánones sueltos’, mapas móviles que vislumbran un relevo en la estética actual.

Distintos rasgos definen a estas nuevas voces: son poetas que rinden homenaje a los maestros de las generaciones precedentes (Mito, Piedra y Cielo, Nadaísmo, Generación sin nombre), en tiempos donde al unísono se habla de *parricidio*; no plantean una ruptura con sus antecesores, sino que por el contrario los asimilan y realizan una lectura crítica de sus obras; son voces plurales, en las que la experimentación e innovación se ligan a la tradición: *tradición de la ruptura* (Paz, 1987: 18); no existe una voluntad de grupo, generación o movimiento, sino que conscientemente encuentran en la diversidad una configuración de mundos; son autores que reflexionan sobre la poesía dentro de la poesía misma, poesía crítica, meta-poesía (Barthes, 1983: 84).

Su actitud crítica se refleja en una desconfianza ante el lenguaje y cierta “tentación por el silencio” (Chirinos, 1998: 17). Poética de lo blanco (Montejo, 2008: 5), tendencia a la eliminación de nexos sintácticos, a una destrucción del discurso lineal así como una ruptura del *yo poético* (despersonalización); gustan del empleo de metáforas herméticas, de difícil interpretación, con cierta oscuridad liberada; entienden la poesía como un palimpsesto (Genette, 1989: 10). Relacionan cada discurso con los precedentes, llegando hasta la parodia, el *collage* o el *pastiche*; recurren a la intertextualidad, limando las aristas políticas, los jóvenes poetas siguen siendo disidentes a su manera, en especial de toda deshumanización, venga de donde venga; hallan en la presencia desoladora de la poesía conversacional y coloquial una música sombría, que no otorga optimismos. Recurren a un estilo narrativo. Innovación métrica: se unen verso y frase; sus posiciones ideo-estéticas aparecen catalizadas por el humor y la ironía; finalmente, y según Paz, creen en el desprestigio de toda utopía –religiosa, política, filosófica, científica– (Paz, 2002: 25).

Nuestros tiempos modernos, postmodernos o hipermodernos se niegan a nuclear un conjunto de voces. La época de las generaciones, grupos o escuelas en torno a una revista ha desaparecido. La noción misma de género literario, los precarios límites genéricos, tienden a desaparecer. Estamos permeados, en esta *Era del vacío*, como la llamó Gilles Lipovetsky (2004: 7), por un profundo indi-

vidualismo (interdependencia de egoísmos) que no acepta dioses ni dogmas, donde aun la figura clásica del autor muere: *muerte del autor* (Foucault, 1987: 13). Estamos hablando, entonces, de *obras abiertas* (Eco, 1988: 8), no unívocas, donde la indeterminación y la fragmentación son las constantes. Esta es una época de atomización en la que el narcisismo es roto por un estallido de la personalidad, fragmentación dispersada del yo. Esta generación vive una fase de desencanto y de eclecticismo cultural. Hablamos del agotamiento de las Vanguardias, de la muerte de las Vanguardias y de los manifiestos grupales. Profundos procesos seculares niegan los grandes meta-relatos (Lyotard, 1987: 14). La dinámica científica y *massmediática* rechaza incluso toda tecnología del yo. El narcisismo del poeta es un anacronismo. El poeta se invisibiliza: desaparición elocutoria. Borramiento de la subjetividad, alejamiento de la vida natural (Friedrich, 1959: 171).

El periodista y crítico Santiago Espinosa, en su ensayo titulado “Una generación sin rostro: Poetas colombianos nacidos en la década del sesenta”, publicado en la Revista *Luna Nueva*, ha hecho un boceto de esta generación con las siguientes palabras:

A los poetas nacidos en los sesenta les tocó en suerte una búsqueda en el vacío. Y en esa conversación anémica, escrita desde la soledad de lo perdido, quizás sea de donde nazcan sus mejores poemas. No hay que olvidar que estos poetas comenzaron a publicar sus libros en los ochentas y noventas, un periodo de crisis culturales y abulias, parálisis de todo tipo. Puede que nunca antes se haya presentado una situación tan desgarrada y ambigua en la poesía colombiana, de un descreimiento en las posibilidades del mundo, y, al mismo tiempo, un doble descreimiento en las posibilidades del el lenguaje para reunir o agujerear ese mundo. (Espinosa, 2010: 15).

Cobo Borda refiriéndose a su *Historia de la poesía colombiana, siglo XX*, afirma: “Finalmente la aparente riqueza confusa de nuestros días, con su proliferación promiscua, es registrada punto por punto, hasta donde es posible. De Darío Jaramillo a Piedad Bonnett. De Ramón Cote a Juan Felipe Robledo y Jorge Cadavid. [...] Ya es hora de asumir herencia a la vez tan redentora y tan trágica. Tan frustrada como plena, según confirma la verdadera poesía. Y está aún no leída en su conjunto.” (Borda, 2004: 34).

Este nuevo grupo de poetas nacidos después de 1950, posteriores al Nadaísmo y a la Generación desencantada ve en las revistas *Mito* y *Eco* su punto de partida. La muerte de figuras tutelares como Mario Rivero, con su revista *Golpe de dados* (más de cien números publicados) y José Manuel Arango con *Acuarimántima* (treinta y dos números) marcan un derrotero. Igual podría decirse de la lectura crítica de obras como las de Álvaro Mutis, Jorge Gaitán Durán y Luis Vidales, obras paradigmáticas para estas nuevas generaciones de poetas. La escritura de Aurelio Arturo y Giovanni Quessep son vistas como nucleares, fundacionales o modelos a seguir para estas décadas de fin de siglo XX y principio del siglo XXI.

El libro de William Ospina, *Esos extraños prófugos de Occidente* (1994) permite detectar esas voces, intertextos, palimpsestos que marcan de manera formal estas dos décadas: Rimbaud, Whitman, Dickinson, Byron, Hölderlin. Añadiría a esta lista maestros emblemáticos contemporáneos como: Kavafis, Pessoa, Char, Borges, Rilke, Pound, Eliot, Trakl, Celan y Mallarmé. Es posible detectar el influjo de las escuelas surrealistas y simbolistas. Se redescubren la tradición poética norteamericana, portuguesa, francesa y alemana expresionista. Se mira con cierto desdén la tradición poética española.

En estas dos últimas décadas de la poesía colombiana es notoria su inclinación crítica. Todos los poetas hacen una lectura reflexiva de su tradición, son en su mayoría escritores con formación universitaria, que conjugan su obra poética con el periodismo, la novela y el ensayo. De hecho, podemos afirmar, que son los mismos poetas quienes se encargan de abordar la tarea crítica de sus contemporáneos. Darío Jaramillo, dándole un nuevo formato desde el ya clásico *Boletín Cultural y Bibliográfico del Banco de la República*; William Ospina, con ensayos y artículos desde la revista *Número*; Mario Jursich, como editor y director de la revista *El malpensante*; Elkin Restrepo, desde la ya clásica *Revista Universidad de Antioquia*; José Manuel Arango, en sus últimos años, con la revista *Deshora* y, María Mercedes Carranza, desde la dirección y coordinación de la *Revista de la Casa Silva*. Otras revistas que vale la pena mencionar en el oficio divulgador de la poesía, son: *Ulrika*, *Prometeo*, *Puesto de Combate*, *Luna Nueva*, *Ophelia*, *Aleph*, *Arcadia*, *Común presencia*, *Luna de locos*. Y, a nivel internacional, las revistas *Palimpsesto* (Sevilla), *Atlántica* (Cádiz) y *Estafeta del viento* (Madrid).

La tarea crítica continúa, esta vez desde las antologías: *Disidencia del limbo*, de Juan Manuel Roca (1982); *Poetas en abril*, de Luz Eugenia Sierra (1985); *Panorama inédito*, de Santiago Mutis (1986); *Postal de fin de siglo*, de Armando Rodríguez Ballesteros (1995); *Tambor en la sombra*, de Henry Luque Muñoz (1996); *Antología de la poesía colombiana*, de Rogelio Echavarría (1997); *Rostros de la palabra*, de Rafael del Castillo (1997); *Inventario a contraluz* (2001), *Antología de poesía joven de Colombia y Uruguay* (2005), *Antología de poesía contemporánea México y Colombia* (2011) de Federico Díaz-Granados y *Desde el umbral*, de Jorge Eliécer Ordóñez (2004).

Los concursos también cumplen su función selectiva: Premio Nacional Ministerio de Cultura, Premios Universidad de Antioquia, Fernando Mejía y Mejía, Ciudad de Bogotá, Universidad del Quindío, Eduardo Cote Lamus, José Manuel Arango y Rafael Maya.

El ejercicio crítico también se encuentra, aunque en menor escala, con los poetas traductores: Nicolás Suescún traduce a Balzac, Bierce, Rimbaud, Yeats, Crane, Blake; Álvaro Rodríguez elabora finas versiones de Baudelaire y Vinicius; José Manuel Arango vierte al español poetas norteamericanos de la talla de Whitman, Dickinson, Levertov, Williams; Juan Carlos Galeano traduce a Mark Strand y Charles Simic; Jorge Bustamante vierte al español poetas rusos contemporáneos fundamentales como Maiakovski, Blok, Brodsky, Pasternak, Ajmátova, Tsvetaieva. Traductores que han sido reconocidos por Jaime García Maffla en su libro *Traductores de poesía en Colombia* (1999).

“Es un hecho –afirma Óscar Torres– que es fácil reconocer el “círculo” que gravita sobre cada una de estas publicaciones, pero eso es mejor a que no haya ningún otro espacio para la publicación de los poemas, en un país donde, de cualquier modo, son verdaderamente escasos los espacios para la publicación de poesía” (Torres, 2006: 4). Después de la desaparición de las colecciones Simón y Lola Guberek, Magisterio-Ulrika y Norma, sólo la Universidad de Antioquia, el Fondo Editorial Eafit, Universidad Externado de Colombia, la Universidad Nacional y la Universidad Javeriana persisten en su gestión divulgadora.

Cinco corrientes se advierten en esta novísima poesía: la primera y más notoria es la tendencia crítica y autoirónica, en la cual el verbo descarnado y el desenfado expresivo orientan su mirar hacia lo

interior, busca al hombre escindido y anónimo de la ciudad, los espacios urbanos y la enajenación del cuerpo, los asuntos domésticos y la reflexión sobre la inutilidad de la escritura. En esta línea de acción cabe mencionar especialmente a Carlos Patiño Millán (1961) Joaquín Mattos Omar (1960) y Carlos Héctor Trejos (1969 -1999). La figura de Piedad Bonnett (1951) marca en este grupo un derrotero, al igual que Gotas amargas, de José Asunción Silva, primer gesto antipoético. El crítico Fernando Alegría ha tipificado la antipoesía, con los siguientes rasgos: la burla, la sátira, el sarcasmo, la ironía, el humor negro, se toman esta poesía. Intentan demoler la concepción de poeta tradicional; van contra los valores burgueses y el arte de élite; minan la retórica clásica; manejan las frases hechas, con un tono de lección magistral o de conferencia (1982: 253).

No salvar el mundo
No buscar más allá de la piel
No atravesar la noche
No cruzar la calle
No cerrar los ojos
No abrir las piernas
SICARIOS EN LA VÍA

Eva Durán (Díaz-Granados, 2001: 405)

La segunda línea expresiva la constituyen los poetas de talante clásico. Poetas que, según el crítico Óscar Torres, “asimilan sus propios modelos, pero dentro del vasto y muy suyo panorama de la poesía universal” (Torres, 1992: 3). ‘Clásica’, aquí, puede entenderse como esteticista. Se ubican en esta corriente: Miguel Ángel López-Hernández (Vito Apúshana, 1964, cuyas raíces se reconocen en la tradición épica Guajira), Hugo Chaparro Valderrama (1961), Mario Jursich Durán (1963) y Ramón Cote Baraibar (1963), el poeta más antologado y más internacional, ganador en España del premio Casa de América (2003).

WAYUU
Yo nací en una tierra luminosa.
Yo vivo entre luces, aún en las noches.

Yo soy la luz de un sueño antepasado.
Busco en el brillo de las aguas, mi sed.
Yo soy la vida, hoy.
Yo soy la calma de mi abuelo Anapure,
que murió sonriente...

Vito Apúshana (Díaz-Granados, 2001: 189)

La tercera vertiente es la *barroca*, donde el reino de la imagen prolifera en una descarga estilística de símiles y retruécanos. En este apartado se incluyen a: Juan Felipe Robledo (1968), ganador en México del premio internacional Jaime Sabines, y Gabriel Arturo Castro (1962). La sombra de Juan Manuel Roca, con su libro *Ciudadano de la noche*, y Raúl Henao, con *Sol negro*, han ejercido un “in-disimulable sortilegio” en este grupo de escritores. Rasgos estéticos predominantes: profuso manejo de la descripción, la imagen se convierte en visión (imágenes visionarias), entrada al irracionalismo poético (Bousoño, 1981).

La cuarta tendencia que se deja apreciar es la de carácter *prosaico* y *narrativo*. Cierta obsesión por la cotidianidad lleva a estos poetas hasta los límites de la prosa, con un lenguaje escueto, de corte coloquial (este giro prosaico se presta para “sutilezas críticas”). La sensibilidad del *rock* toca, por ejemplo, toca a poetas como Óscar Torres Duque (1963). La ironía traspasa la escritura de John Galán (1970). La influencia del trabajo cinematográfico y el corte narrativo de Víctor Gaviria (1955) es significativa.

EL INMORTAL

Soñé un epitafio.
No tenía lápida
ni tumba.

Era una simple nota
pegada con cinta
y decía:

Estoy en la biblioteca.

John Galán Casanova (2009: 58)

El quinto y último conjunto agrupa a los poetas que intentan solucionar el poema mediante un discurso de *corte filosófico*. La imagen poética sirve aquí para comunicar, argumentando, la percepción que subyace tras las apariencias sensibles. En esta corriente de *extrañamiento fenomenológico*, a veces metafísico o incluso místico, se reconocen poetas como: Jorge Mario Echeverry (1963) Luis Mizar Maestre (1962), Gonzalo Márquez Cristo (1963) y Rómulo Bustos (1954).

CUENTO

Me pregunto: ¿Por qué escribo poesía?
Y desde algún lugar del misterioso bosque
(de ese otro cuento que en vano estoy tratando
de escribir en este poema)
responde el lobo
moviendo socrático la peluda cola:
-Para conocerte mejor

Rómulo Bustos (2009: 17)

Por su parte, el catedrático Enrique Ferrer Corredor plantea, en otros términos, estas tendencias: la *esencialista* (“avanza hacia la interrogación del ser”), muy cercana a la que he denominado *de corte filosófico*; la *transmoderna* (“ha pactado con la razón y con el progreso sin descontar las perversidades de la modernidad”), correspondería a la corriente *crítica y autoirónica*; la *cotidianista* (“búsqueda del símbolo de lo cotidiano y de lo elemental”) y *del vértigo* (“radicalización de la ruptura de la vanguardia”), finalmente, se aproximan a la poesía de carácter *prosaico* y *narrativo* (Ferrer Corredor, 2002: 34).

Tendencias estéticas que, según afirma Saúl Yurkievich, “desmantelan el esquema figurativo tradicional, desarreglan la transposición lineal y global en conjuntos integrables, proponen una imagen del universo que no coincide con el recorte utilitario, grupal o generacional (...) La estética de lo inacabado, de lo fragmentario y de lo discontinuo encuentra su mejor resolución formal en la heterogeneidad estilística.” (Yurkievich, 1996: 86). Según Yurkievich, tres directrices marcan a estas tendencias poético-estéticas: la *directriz realista-histórica*, poesía que recupera o transgrede la tradición

canónica. Encajarían en ésta las tendencias irónica-autocrítica y prosaico-narrativa ya mencionadas; la *directriz subjetivista*, que bucea en las profundidades de la conciencia, en cuya línea estaría la tendencia de corte filosófico; y la *directriz formalista*, donde predomina la autonomía de lo estético. Coincide con esta última las tendencias clásica y barroca, centradas en la función estética del lenguaje.

Por último, el poeta Jaime García Maffla (1995: 45) señala, en sus “Travesías de una generación poética”, cuatro rasgos que distinguen la poesía colombiana a partir de la década de los sesentas: sugestión por las fuerzas del lenguaje, que incluye la construcción arcaica; habla coloquial y directa que incluye la anécdota; expresión indirecta que incluye el humor y la imagen y la enunciación lírica que incluye la leyenda.

Ramón Cote resalta la influencia de grandes maestros en las nuevas voces: “Jorge Cadavid (1962), Catalina González (1976) y Gloria Posada (1967) han hecho una lectura provechosa de José Manuel Arango y Elkin Restrepo. Jorge García Usta (1960), Joaquín Mattos Omar (1960) se beneficiaron en sus inicios con el huracán de Raúl Gómez Jattin. Federico Díaz-Granados (1974) y Rafael del Castillo (1964) le deben mucho de su trabajo a la obra de Héctor Rojas Herazo y Mario Rivero. Luis Mizar (1962) y Felipe García Quintero (1973) a Giovanni Quessep y William Ospina.” (Cote, 2003: 23). El poeta tutelar de esta década es Giovanni Quessep, como para las generaciones anteriores lo fue Aurelio Arturo.

Poesía capaz de recuperar nuestra tradición épica precolombina, como en el caso de Vito Apúshana y Fredy Chikangana; escritura que experimenta con las artes plásticas, lecciones de *écfasis*, como las impartidas por Ramón Cote, Nelson Romero, Pablo Montoya y Guillermo Linero; poesía que parodia la propia poesía -a la manera del argentino Sergio Raimondi-, como lo hace magistralmente John Fitzgerald; lírica que rescata los íconos de la música contemporánea, en un tono conversacional desencantado, como la que propone Óscar Torres; voces insulares, como la de Juan Felipe Robledo, con sus poemas en prosa que cantan jubilosos la existencia; poesía que experimenta, que reta las fronteras de la escritura misma -desde los medios electrónicos- como la que nos ofrece Carlos Patiño Millán; poesía de arraigos y peregrinajes, como la de Juan José de Narváez, muy emparentada con la escritura del mexicano Fabio Morábito en

su ya mítico libro *De lunes todo el año*; lírica imaginista a la manera de William Carlos Williams como la de Mario Jursich Durán; voz con ecos neo-helenistas como la de Carlos Framb o la poesía de Fernando Denis, quien asimila desde su marginalidad, en sucesivos palimpsestos, a clásicos como Borges y Swinburne.

La poesía colombiana logra proyección internacional: Ramón Cote obtiene en España el III Premio Casa de América en 2003 y Caja de Madrid en 2010; Juan Felipe Robledo recibe en México el Premio Jaime Sabines en 2009; Miguel Ángel López-Hernández gana en La Habana el Premio de Poesía Casa de las Américas en 2000; John Galán se hace merecedor del primer premio, en 2009, en el Certamen de poesía Villa de Cox, en España.

La persistencia de la poesía de finales del siglo XX no solo se ofrece como consecuencia de una marcada fertilidad creadora, sino que se apoya, además, en un fenómeno histórico finisecular más vasto que corresponde a la crisis universal del espíritu y de las letras que inicia, a finales del siglo XIX, con la disolución de la mayoría de las estructuras ideológicas que, según Paz, se caracteriza por: el fin de las utopías, la no creencia en la antigua concepción de progreso, la crisis de la noción de sujeto histórico y la duda en la racionalidad continua e infinita de la historia (Paz, 2002: 25).

El rescate de las potencias oscuras del hombre, de los ámbitos oníricos del inconsciente, desemboca en un *irracionalismo poético* como lo definió el crítico español Carlos Bousoño (1981: 29). El caos, lo demencial, la entropía, lo rizomático, la fragmentación –dimensiones desconocidas y despreciadas en la época de la razón– se van cumpliendo, a finales del siglo XX, a través de la poesía de Swedenborg, Nerval, Lautreamont, Novalis, Poe, etc. Van señalando el actual resurgimiento de una “filosofía especulativa” donde las potencias irrationales e intuitivas del hombre determinan el reinado del poeta postmoderno. La forma de la poesía mística fue invertida para expresar algo profano, según Gutiérrez Girardot, la incertidumbre del poeta (Gutiérrez, 1987: 59).

Partiendo de un rechazo total de los temas grandiosos y del sentimiento, los poetas de las décadas de 1990 al 2011 depuran la poesía. Corresponde al desprendimiento de los problemas de inmediatez histórica que llega hasta un planteamiento lúdico o se ahonda luego en problemas metafísicos. Se trata de una poesía despersonalizada,

que concibe el arte como construcción precisa y sintética que nada deja liberado al azar. La fuerte influencia de Paul Valéry, con sus postulados ético-estéticos, de una ‘poesía pura’ (Brémond, 1947: 7), entendida como resultado de voluntariosa disciplina intelectual se objetivizan. Estos nuevos poetas van por las búsquedas formales de T. S. Eliot y Ezra Pound de la imagen pura (imaginistas ingleses). Pensemos para nuestro caso en la poesía de Mario Jursich quien con un solo libro, *Glimpses*, logra fundir una corriente clásica de línea trazada por Giovanni Quersep con el más fino imaginismo a la manera de William Carlos Williams. Por este mismo camino purista, vienen los experimentos de Álvaro Rodríguez, Horacio Benavides y Felipe García Quintero. El lirismo o las depuradas estructuraciones intelectuales se adueñan de la poesía colombiana, con obras de madurez. En estos nuevos poetas, las libertades formales se ven atemperadas por un gran afán de comunicación.

Cierto florecimiento económico (neoliberal) en las últimas décadas del siglo XX, acompañado de una mayor estabilidad política, son los derroteros que enmarcan a estas generaciones de poetas colombianos. El enorme crecimiento de la población urbana (alteraciones demográficas) y el auge las *mass media*, emparentados con los avances científicos y el desarrollo industrial marcan estas nuevas poéticas (Berman, 1982: 13).

El auge las *mass media*, la creación de e-book, la paulatina extinción de las librerías, el surgimiento de la biblioteca total, el cambio del concepto de derechos de autor, la emancipación de la vida privada muestran a un poema que nace ahora *cut-and-paste*, según Lucca Toschi, conviviendo el citado y el citador, el original y el remarke. (1998: 65).

Las literaturas nacionales se van agotando, surge una globalización literaria prevista por Marshall McLuhan (1985: 12). El poeta del siglo XXI es el místico de la aldea electrónica, un determinismo tecnológico lo define. El poeta forma las herramientas y luego estas lo forman. Los cambios científicos en este punto no pueden ocurrir sin analogías a nivel de la conciencia artística. Por el avance tecnológico el poeta agudiza la conciencia de la decadencia.

El poeta imagina a un “escritor global” y a un “lector virtual” que está en todas partes: dueño de todos los idiomas, europeo o asiático. Oculto en Nueva York o Nueva Delhi. La digitalización de la

nueva poesía implica una musa interactiva, transmedial, hipermedial. A su vez, una expansión postmoderna de los estudios literarios. Hoy en día los poemas pueden leerse en distintos formatos, texturas y pantallas. Y a través de múltiples dispositivos (e-reader, e-book, I-Pad, I-Pod, etc.). Según Jeff Burger, el poeta imagina así un libro sin páginas, interactivo, que enlaza imagen, sonido y genera movimiento (poesía cinética); y unos poemas con nuevas características: descolocación, amorfía, emergencia, disolución. (1994: 50).

John Galán Casanova: poesía hipertextual

La poesía de John Galán Casanova trata de alcanzar la profundidad y la complejidad a través de una lengua deliberadamente cotidiana. El poeta dice no a la figura analógica y alegórica trabajada por la poesía y la retórica tradicionales y, en cambio, busca la ironía como fundamento o génesis de su textualidad. Estamos ante un *ars poética* reflexiva, una poética meta-cognitiva, poesía crítica capaz de unir el giro coloquial superficial a su representación más profunda, intertextual, donde el poeta y el lector son aludidos, no eludidos.

El árbol amputado, muestra sus muñones –brazos virtuales- al cielo abierto. De la analogía a la ironía. De la ironía a la paradoja. La contradicción y la antítesis entran en juego en esta escritura plurisignificativa, polisémica, plurívoca. Toda la obra de Galán Casanova rezuma inteligencia, una manera particular y única de enfrentar los tiempos postmodernos. Su gesto neovanguardista viene enunciado desde los propios títulos fragmentarios de sus tres anteriores libros: ALMAC N AC STA (1993), *El corazón portátil* (1999) y AY-YA (2001).

Lo no dicho, lo eludido no enunciado, el vacío tipográfico, los espacios en blanco, el gesto post-simbolista de llegar al significado por el significante, un significante in-significante, es la propuesta de esta poesía virtual. Todo sugerido, nada dicho: decir sin decir, logos silenciado. Esta austera postura, esta singularidad indica que la palabra del poeta nace aquí despojada. ¿Despojada de qué? De significante, en unos casos; de significado, en otros. El gesto es en ambos casos no retórico.

Esta poesía nos remite al contexto, al hipertexto fuera de la propia obra. Los giros coloquiales, conversacionales, en este libro nos

recuerdan la poesía *beat* norteamericana y nos llevan por qué no a una poesía concreta y neo-concreta con vínculos en la *mass media*, hipermedia. Estamos enfrentados a una poética post-parnasiana, post-simbolista, raramente recorrida por los poetas colombianos. Su afán es desmitificador: “El mundo ocurre/ a la vista/ del poeta”. Primer intento en la poesía colombiana de apropiación de las nuevas tecnologías, de la llegada a nuestras letras de la musa interactiva: “¿Matrix ciencia ficción? / ¿Mad Max ciencia ficción? / ¿Ray Bradbury ficción?” (“Todo bajo control, I”); “Cómo ibas tú a adivinar, / querido Borges, / que google y yahoo / vendrían a ser / los senderos del jardín / que se bifurca” (“Todo bajo control, IV”) (Galán, 2009).

Piedad Bonnett: una poesía autoirónica

Constituido por un lenguaje común y alejado de la clásica composición solemne, el poema de Piedad Bonnett transgrede los modelos decimonónicos establecidos en la poesía colombiana. La configuración de este lenguaje se va tornando cada vez más descentrada e irónica. La ironía y la parodia como reacción poética contra el cansancio, la rutina verbal, la tipificación del sentimiento. La ironía desmitificadora interpone una distancia burlesca entre el poeta y sus emociones. Lucha contra un lenguaje analógico y alegórico. Clara muestra de una actitud *secular* en la que el arte, según Benjamin, pierde “el aura”, mas no el milagro (Benjamin, 2007: 147).

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

Este juego de oposiciones es llevado más allá por Piedad Bonnett estableciendo puentes entre erotismo y poesía, a tal punto que podemos decir, sin afectación, que el primero es una poética corporal y la segunda una erótica verbal. Está la salvación por el sexo, como posible curación de la angustia, que confiere un papel tan continuo

y esencial a la búsqueda erótica en estos poemas. La belleza turbia y el esplendor ciego de la carne. El erotismo en esta poética es sexualidad transfigurada en metáfora. Susan Sontag pide una erótica del arte como ejercicio de re-lectura (el “amante guerrero” quiere volver sobre el texto-cuerpo, releyéndolo múltiples veces) (1996: 40).

Este gesto antipoético inicia en Latinoamérica, según María Mercedes Carranza, con *Gotas amargas* de José Asunción Silva y se prolonga hasta Nicanor Parra. En Piedad Bonnett, este “gesto de amor” que es su escritura viene desde Blanca Varela, Olga Orozco, Alejandra Pizarnik hasta Cristina Peri-Rossi. Su gesto es múltiple: choca contra toda forma de retórica, sustituye un lenguaje gastado, adopta un lenguaje de tono conversacional. *Poesía para los que no leen poesía*, la llamó Hans Magnus Enzenberger. Se trata de acabar con la poesía que agonizaba ahogada en palabras y devolverle al poeta el derecho a expresarse como persona, no como organillo, mucho menos como diccionario. Según Blanca Varela: “Coraje para escribir contra el establecimiento y encontrar en la aparente cotidianidad, la obscura materia para la poesía” (Núñez, 1995: 5).

Violentar la sociedad y violentarse a sí misma es lo que quiere Piedad Bonnett con *Los privilegios del olvido*. Poesía antimelódica. Poesía que suena a prosa. De allí su humor, el sarcasmo, la tierna ironía. El poeta delicadamente desorganiza, desvía el lenguaje. Su ritmo es interno, su melopea es “música del sentido”. En el fondo, una realidad melancólica está siempre sugerida: “Yo pensaba que el mundo era cosa de hombres, / mientras mis senos / crecían en abierta rebeldía”.

Piedad Bonnett desnuda a la poesía de todo artificio simbólico: el país, la familia, el sexo, la muerte pierden en su poesía el sentido institucional. Niega la poesía afirmándola, autodestruye el lenguaje como una antigua comedia de equivocaciones. Esta poesía hipercrítica, de acuerdo con Calinescu, rechaza ser nombrada como post-vanguardista, post-modernista y aun hiper-moderna (Calinescu, 1987: 263). La ironía es la autodefensa del poeta que se sabe demasiado humano, que se sabe terrestre y mortal. La ironía es un exceso de angustia y de ternura que al hacerse consciente se torna ridícula.

En la poesía colombiana pocas obras pueden denominarse contemporáneas. La de Piedad lo es, de una triple manera: liberando

el lenguaje del mito de una poesía preciosista, convirtiendo el lenguaje en un habla para los lectores (usando nombres, adjetivos que no tienen prestigio “poético”) y representando la experiencia del hombre común y solitario. Las frases hechas, la ironía, los slogans, el lenguaje periodístico, la burla, el humor negro, el sarcasmo podrían ser algunos de sus procedimientos escriturales. Poesía contraria a la escritura caudalosa, copiosa, pretenciosa. Poesía antidescriptiva, antisentimental, antimétrica. En lo formal, todas las frases de cajón, los tópicos y lugares comunes son material privilegiada de esta función desmitificadora.

Catalina González: la conciencia de los límites

El deseo que tortura, la imagen terrible de un espejo infinito que disuelve el rostro y nos ofrece fragmentos de un yo deshecho, una pareja peleándose en una habitación asfixiante, los recuerdos de una infancia donde el ruido del mataculín acompaña la caída de “deseos, como piedras”, el moroso detenerse en las rutinas de un rey, su amada y un bufón que los acompaña con una cruel paciencia, esperando el fin del amor, son todas imágenes que construyen el núcleo comprensivo de una porción importante de la poesía de Catalina González Restrepo, en particular los textos incluidos en *Afán de fuga* (2002) y *Seis cancióncillas de agua salada (y otros poemas)* (2005). Esta desolada visión no puede hacernos olvidar, sin embargo, que el tiempo tiene grutas para descubrir en ocasiones un sentido inédito que nos ofrece la maravilla y el poder asombroso del deseo, del amor que vuelve a componer lo roto por el frenesí del instante y la crueldad de la distancia y la extrañeza.

Poesía de la honestidad, de la confesión desgarrada, sin concesiones, en esta obra poética el hecho amoroso desasido de cualquier sensiblería nos reta a descubrir en la violencia del examen despiadado sobre la naturaleza del amor una fuente creativa y ética que sostiene la confesión dolorosa y la punzante capacidad de ofrecernos un mundo afectivo en su desnudez primera y lacerante.

Poesía del despojamiento, de la concisión que vive en el destello y la exactitud, una suerte de acerada conciencia de los límites y del fin nos es ofrecida por esta visión en la que todo lo que tiene un desarrollo parece abocado a la disolución, pero este término no es

óbice para que la aventura del amor se complete en una suerte de ritual donde aquello que es silenciado parece tener un peso idéntico al de las palabras que se usan como estiletes para marcar el borde del amor, sus nervaduras y grietas, sus cicatrices dolorosas.

Surge en esta poesía, a partir de *La última batalla* (2010), una conciencia de cómo la maravilla del mundo, el poder cariñoso que puede envolver a los amantes es susceptible de transformar el resquebrajamiento y nos lanza a descubrir la posibilidad de un encuentro no velado, dispuesto a la certeza del gozo compartido. El paso en algunos de los poemas de Catalina González en una fe renovada en el poder del amor para ser espacio de encuentro, pareciera estar relacionado con una suerte de iluminación simbólica, manifestada en un desplazamiento de la paleta de colores del negro y el gris al verde, y una forma de ligereza compositiva que parece remitir a una suerte de desprendimiento, un tipo de despojamiento gozoso, acompañando de un rito donde la comunión se descubre como la afirmación en un mundo que ofrece, ahora, un rostro nuevo, aquello que su última antología descubre cómo la contemplación de “una palabra (que) brilla en mitad de la noche”. Así, lenguaje y deseo hacen un pacto luego del duro recorrido que el amor exige, y se hermanan en una forma de plenitud que antes no hubiera sido admitido en estos poemas.

Rómulo Bustos: una mística pagana

La oscura memoria de un vuelo lejano y abolido, el recuerdo de la mantarraya que alguna vez conoció el aire y añora lo imposible (*Sacrificiales*, 2004: 269) acompaña al lector de los poemas de Rómulo Bustos Aguirre. En ellos nos descubrimos habitando un mundo en el que todo es en su pura rotundidad física y es, además, otra cosa que apenas entrevemos, símbolo de una realidad sacra que las apariencias han velado en la tormenta de nuestro desconcierto. Hay en su mundo poético la certeza de estar marcados por una herida original que reclama sabernos partícipes de aquella inicial desazón que el poeta llama el oscuro sello de Dios; en su visión estamos sigo-nados por una marca en los ijares de la bestia humana, aquella que pretende descubrir el sentido de sus acciones en el trágago de los días, deseando darle forma a un amor y a una belleza que, en su pere-

cedera existencia, quieren ofrecernos de alguna extraña manera las primicias de un paraíso entrevisto en el traspatio del cielo.

Ironía y horror, impureza, sacrificio son palabras que podrían hablar de esta poesía, pero también eternidad y amor, levitación y metafísica son categorías centrales que nos permiten entender esta visión inquietante y nada complaciente con nuestros yerros y caídas. El poema de Bustos Aguirre parece acercarse a una mística pagana, sofocada por las certidumbres de su acabamiento, como quiere Roberto Burgos Cantor (2004: 12). Estos textos nos hablan de un mundo donde todo parece deshacerse en el inicio de su manifestación íntima en el frágil corazón del hombre, sus dudas y oscuridades nos hablan de una lucha que jamás parece resolverse en fórmulas definitivas sino que apela a esa fundamental sonrisa irónica que distingue a los marcados por la evidente incapacidad para disfrutar lealmente de un mundo terminado, sino que descubren en el poder de gestación de la paradoja el numen que crea esta visión novísima e inquietante de las cosas del mundo.

El mundo del Caribe, el de su adolescencia, juventud y madurez, es el que convoca esta poesía de la reflexión y el encantamiento, la putrefacción y el esplendor para el olvido, poesía de los sentidos y la extraña atemporalidad, en una torsión significante poblada de recodos teológicos donde el sentido esencial de las cosas del mundo parece ofrecernos sus claves supramundanas, sin por ello renunciar a vivir en el barro que nos esculpe en nuestra confusa y parojoal existencia.

William Ospina: un culto a la América mestiza

La poesía de William Ospina rinde culto a la elegancia expresiva y, simultáneamente, a una forma de permanencia que sumerge el discurso del arte en el río de la historia de una manera inolvidable. Esta poesía, cultora de un verso brillante y que desea permanecer en la memoria, deudora de la expresión sentenciosa de una cierta línea expresiva que encuentra en el verso castellano descendiente del Siglo de Oro y en la ductilidad compositiva del modernismo de Rubén Darío su hogar privilegiado, y que no renuncia a las conquistas de una potencia comprensiva y enunciativa que se complace en la declamación, busca de una manera sugestiva y vigorosa penetrar en la

realidad de una América que desea ser configurada poemáticamente en su naturaleza mestiza, y quiere también releer un siglo de contradicciones y matanzas, horror y solidaridad, desde los laberintos de una voz que no deja de escudriñar hasta el último rincón de la existencia humana, en su grandeza y su miseria consustanciales.

Poesía que permanece y se pregunta por el sentido de un tránsito sinuoso y que, en ocasiones, bordea el horror de la destrucción y se pregunta por el sentido de un tiempo donde los totalitarismos quieren borrar el rostro íntimo del individuo aterrado ante la marea de la historia, encontramos en la obra de Ospina una fundamental manera de oponerse a los discursos despiadados de un tiempo de asesinos y que busca en la reflexión y la belleza una atalaya, una forma de resistencia frente a la barbarie. Cualquier discurso hegémónico es puesto del revés en esta poesía, hay una pretensión fundamental de buscar aquella verdad que se perdió en una esquina del tiempo y que parece ser escamoteada sin reservas por una época despiadada y voraz.

El culto a la América mestiza, el país del viento cantado uno y otra vez por esta poesía, nos habla de un deseo fundamental por hallarnos habitando el mundo como un continente orgánico, saqueado y humillado, pero capaz de bucear en la fuerza de lo íntimo de cada día para redescubrirnos como seres para la felicidad. El diálogo incessante entre culturas, esa herencia universal que reclama la obra de William Ospina, manifestada en una erudición exaltada y gozosa, reclama una forma del lenguaje capaz de dar cuenta de nuestra condición a caballo entre visiones de la realidad, la capacidad de volver a entender el mundo de forma tal que los mundos en oposición que habitan en nosotros se pongan a dialogar sin por eso deshacer la complejidad contradictoria, en ebullición, de nuestra condición de americanos.

En su poesía la visión de un tiempo abolido, el de una juventud vivida intensamente, no nos hace olvidar el poder de la vida que se afirma en el puro hecho de existir para el goce del instante, y la nostálgica carga de parte de su obra –en particular los textos de *Poemas tempranos*, *Hilo de arena* (1984) y *La luna del Dragón* (1991)– permiten ayudarnos a entrever el lugar que el individuo, con un rostro y una historia irrepetibles tiene en su visión de la realidad. Con *El país del viento* (1992) se inicia el desarrollo de una cosmovisión que

se aleja de la autobiografía reconocible, vislumbrada en el inicio de una madurez asumida con conciencia de la dureza que este paso entraña, y más bien podríamos hablar de ahí en delante de una cierta tesitura épica, histórica, marcada por la conciencia de un sujeto social construido estéticamente, que marcará de aquí en adelante su visión de la creación poética y determinará un desciframiento del individuo en clave colectiva, de una conciencia para y desde los otros.

Si el modelo inicial de esta escritura, su constelación creativa, viene signada en buena medida por un ideario borgiano, pareciera que hay con posterioridad un tránsito hacia un verso más amplio, de estirpe whitmaniana y nerudiana, y en esta oscilación entre la brevedad asertiva y la prolongada aspiración a un aliento de la libertad y la respiración de un acento poderoso, descubrimos algunos de los motores compositivos que articulan la creación de William Ospina, su fundamental aspiración a una humanidad liberada y plena en la belleza que afirma el ser en su autenticidad esencial. Poeta del optimismo, del canto amplio, en él descubrimos una vocación por la libertad y la lucha contra la opresión que distinguen su ideario vital, y descubre en la realidad de una América mestiza su rotunda afirmación en el mundo.

¿Con quién habla Virginia caminando hacia el agua? (1995) ocupa un sitio destacado en su obra poética. Es un libro donde se interroga al siglo XX de una manera que busca la comprensión de la totalidad de una época, utilizando episodios decisivos en la historia para convertirlos en objeto de reflexiones críticas o en ocasión para el poema extenso, desde un modo de escritura versicular, de amplios períodos, que garantiza la continuidad de un ritmo en tono mayor, épico, que le da su sentido a esta reflexión donde lo cotidiano y lo heroico se entremezclan de manera indisoluble

¶

Referencias

- Alegría, Fernando (1982). “Antiliteratura”. En: *América Latina en su literatura*. México D.F.: Siglo XXI.
- Agudelo, Felipe (2001). “Los frutos de los nuevos poetas”. En: *El Tiempo*, mayo 20, p.15.
- Barthes, Roland (1983). “Literatura y metalenguaje”. En: *Textos críticos*. Barcelona: Seix Barral.
- Benjamín, Walter (2007). *Conceptos de filosofía de la historia*. Buenos Aires: Caronte.
- Berman, Marshall (1982). *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. México: Siglo XXI.
- Bousoño, Carlos (1981). *El irracionalismo poético*. Madrid: Gredos.
- Burguer, Jeff (1994). *La biblioteca multimedial*. Buenos Aires: Addison Wesley Iberoamericana.
- Bustos, Rómulo (2009). *Muerte y levitación de la ballena*. Madrid: Universidad Complutense.
- Brémond, Henri (1947). *La poesía pura*. Buenos Aires: Argos.
- Calinescu, Matei (1987). *Cinco caras de la modernidad*. Barcelona: Teknos.
- Chirinos, Eduardo (1998). *La morada del silencio*. Lima: Fondo de Cultura Económica.
- Cobo Borda, Juan Gustavo (2004). “Hacia la poesía colombiana del siglo XX”. En: *Revista Luna de locos*, No. 10, Pereira.
- Cobo Borda, Juan Gustavo (1980). *La tradición de la pobreza*. Bogotá: Carlos Valencia editores.
- Cote, Ramón (2003). “Del árbol y sus pájaros. Poesía colombiana actual”. En: *Revista La estafeta del viento*, 4 (otoño-invierno).
- Díaz-Granados, Federico (2001). *Inventario a contraluz*. Bogotá: Arango Editores.
- Eco, Umberto (1988). *Obra abierta*. Barcelona: Labor.
- Espinosa, Santiago (2010). “Una generación sin rostro: Poetas colombianos nacidos en la década del sesenta”. En: *Revista Luna Nueva*, No. 35, Cali.
- Ferrer Corredor, Enrique (2002). “Cuatro visiones de la poesía actual colombiana”. En: *Revista Común Presencia*, No. 15, Bogotá.
- Foucault, Michel (1987). “¿Qué es un autor?”. En: *Obras esenciales*. Barcelona: Paidós.

- Friedrich, Hugo (1959). *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona: Seix Barral.
- Galán, John (2009). *Árbol talado*. Valencia: Pretextos.
- García Maffla, Jaime (1995). “Travesías de una generación poética”. En: *Revista Cuadernos de literatura*, No. 2, Universidad Javeriana.
- García Maffla, Jaime (1999). *Traductores de poesía en Colombia*. Bogotá: Casa Silva.
- Genette, Gerard (1989). *Palimpsestos*. Madrid: Taurus.
- Guerrero, Gustavo (2010). *Cuerpo plural*. Valencia: Pretextos.
- Gutiérrez Girardot, Rafael (1987). *El modernismo*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Jaramillo Escobar, Jaime (1995). *Método fácil y rápido para ser poeta*. Caracas: Ediciones de la casa de la poesía J. A. Pérez Bonalde.
- Jaramillo Zuluaga, Eduardo (2009). “Ana y la marquesa que salió a las cinco”. En: *Boletín Cultural y Bibliográfico del Banco de la República*, No. 65.
- Lipovestsky, Gilles (2004). *Los tiempos hipermodernos*. Barcelona: Anagrama.
- Lyotard, Jean-Francois (1987). *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra.
- McLuhan, Marshall (1985). *La galaxia Gutenberg*. Barcelona: Planeta.
- Montejo, Eugenio (2008). “El taller blanco”. En: *Revista Palimpsesto*, No. 24.
- Núñez, Charo (1995). “Reportaje con Blanca Varela”. En: *Diario de poesía*, No. 33.
- Oñate, Iván (2004). “Memoria del tiempo”. En: *Revista Común Presencia*, No. 16.
- Paz, Octavio (1987). *Los hijos del Limo*. Barcelona: Seix Barral.
- Paz, Octavio (1941). *Laurel*. México: Séneca.
- Paz, Octavio (2002). “La búsqueda del presente”. En: *Discursos de los Premios Nobel*. Bogotá: Común Presencia.
- Sontag, Susan (1996). *Contra la interpretación*. México: Alfaguara.
- Torres, Óscar (2006). Ponencia inédita. Seattle, Washington.
- Torres, Óscar (1992). *La poesía como idilio*. Bogotá: Ministerio de Cultura.