

PEQUEÑO ESPACIO VIVO

NICOLÁS RUEDA JARA

TRABAJO DE GRADO

Presentado como requisito para optar por el
Título de Profesional en Estudios Literarios

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
Facultad de Ciencias Sociales
Carrera de Estudios Literarios
Bogotá D.C., Marzo de 2020

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

Jorge Humberto Peláez Piedrahita, S.J.

DECANO ACADÉMICO

Germán Rodrigo Mejía Pavoy

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA

Óscar Alberto Torres Duque

DIRECTORA DE LA CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

Liliana Ramírez Gómez

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO

Óscar Alberto Torres Duque

Artículo 23 de la resolución No. 13 de julio de 1946:

“La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo velará porque no se publique nada contrario al dogma y a la moral católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.

A todas las personas que me permitieron animar el mundo: a Maria Clemencia, Alfonso y Clemencia; a Maria Camila y Mateo; a Óscar, Rosario y los demás maestros; a todos ustedes, les dedico otro, tal vez un poco más pequeño.

Tabla de contenidos

1. Pequeño espacio vivo.....	6
2. Marco referencial.....	78
2.1 La literatura.....	78
2.2 La pintura.....	88
3. Bibliografía.....	104

Pequeño espacio vivo

*No, no son los pájaros.
No es un pájaro el que expresa la turbia fiebre de laguna,
ni el ansia de asesinato que nos oprime cada momento,
ni el metálico rumor de suicidio que nos anima cada mañana:
es una cápsula de aire donde nos duele todo el mundo,
es un pequeño espacio vivo al loco unisón de la luz,
es una escala indefinible donde las nubes y las rosas olvidan
el griterío chino que bulle por el desembarcadero de la sangre.
Yo muchas veces me he perdido
para buscar la quemadura que mantiene despiertas las cosas*
Federico García Lorca

*no hay huellas: todo
pudo no haber sido*
José Manuel Arango

*El universo entero estaba en un solo sitio
y ese sitio estaba en movimiento.*
Tomás González

Todo está lleno de dioses
Platón

Índice

1.	10
BOCETO:	11
PROFETA	12
BUSTO DE LUDWIG SCHAMES	13
PARACAS	14
FRONTISPICIO DE <i>EUROPE A PROPHECY</i>	15
TRÍPTICO DANZANTES	16
SYNECDOCHE, NEW YORK 00:57:53	17
SIN TÍTULO	18
BAILE DE MÁSCARAS EN LA ÓPERA	19
EL FUMADOR	20
AUTORRETRATO	21
EL CÁLIZ #7	22
ARTISTA	23
SERPIENTES ACUÁTICAS II	24
EL JINETE AZUL	25
RETRATO:	26
DESNUDO MASCULINO DE PIE (AUTORRETRATO)	27
EL HURACÁN	28
OPERACIÓN ORIÓN. COMUNA 13, MEDELLÍN, ANTIOQUIA. OCTUBRE DEL 2002	29
SAN CRISTÓBAL	30
JUVENTUD I	31
SIN TÍTULO	ERROR! BOOKMARK NOT DEFINED.
PROMETEO ENCADENADO	33
LA MIRADA ROJA	34
NOCHE DE LUNA INVERNAL	35
LA DORMICIÓN DE LA VIRGEN	36
EL ENTIERRO DEL CONDE DE ORGAZ	37
EL PROFETA (LOS PROFETAS/AUTORRETRATO DOBLE)	38
LA MUERTE DEL TORERO	39
CRUCIFIXIÓN	40
SATURNO DEVORANDO A SU HIJO	41
LA MUERTE EN EL BAILE	42
LAS MALAS MADRES	43
VENUS	44
LA NAVE DE LOS LOCOS	45
ESCENA:	46

MÁSCARAS CONTEMPLANDO UN TITIRITERO NEGRO	47
EL ASOMBRO DE LA MÁSCARA WOUSE	48
MAGNOLIA, 00:54:47	49
UNA MODERNA OLYMPIA	50
MERCE CUNNINGHAM	51
AUTORRETRATO CON CIGARRILLO	52
PÁJARO EN ESPACIO	53
EL ESPÍRITU DE LA CUMBRE	54
AUKI	55
BUENOS AIRES NOCTURNO	56
VENTANA A LA CIUDAD	57
PORTADA DE <i>FRESH FRUIT FOR ROTTING VEGETABLES</i>	58
LA TERMINAL	59
NIÑO CON NIMBO EN UNA PRADERA FLORIDA	60
PAISAJE ROMANO	61
AUTORRETRATO	62
MEMORIA	63
PAISAJE:	64
<hr/>	
CAFÉ TERRACE DE NOCHE	65
IMPRESIÓN, SALIDA DEL SOL	66
INTERMISIÓN	67
DAVID LLORA A ABSALÓN	68
JUDIT Y HOLOFERNES	69
SOL TROPICAL	70
FORMAS EN COMBATE	71
CAFÉ DE NOCHE	72
PAISAJE BUCÓLICO	73
ESCENA NOCTURNA EN LA CALLE	74
LA CASA ROSA (LA CASA CIEGA)	75
EL REINO DE LAS LUCES	76
SOLEDAD	77

1.

La luna se derrama
Como una cáscara de huevo opaca y amarilla.

Así, todo se filtra en lo demás:
Los contornos a la vez contornos
Y colección desordenada de colores;

Así, le paso el dedo al mundo mientras sigue fresco,
Como si mirara con la mano de un pintor terrible
Cada fruta, cada esquina, cada tela.

Boceto:
línea y sombra

Profeta
(Emil Nolde – 1912)

*Si uno quería imaginar sus huesos
tenía que pensar en tiza, en ramas secas*
Tomás González

Observaba, sin mucha conmoción ni duda,
Cada línea aparecésele en las manos
Parecida a una precaria manifestación divina.

Fundía así la luz y la ventana,
Un puñado de nieve, un polvo fino,
El pelo, el caucho entre la carne fresca
Y los ruidos de las sombras en el cuerpo.

Busto de Ludwig Schames
(Ernst Ludwig Kirchner – 1918)

Hay cierto silencio,
Profundo y con algo de ternura,
Atascado como un dios en la madera.

Allí, vuelto sin fin hacia la noche,
Un hombre roto huele y nos afirma
Que la línea, cuando aflora, es infinita.

Paracas
(Fernando de Szyszlo – 2003)

¿Cómo ha de sentirse
Una raya entre los dedos?

¿Será un pelo de Dios, interminable,
O será acaso la noche
Atada eternamente al fondo de mi armario?

Frontispicio de *Europe a Prophecy*
(William Blake – 1794)

Así como las nubes,
Y el amor,
Y – sobre todo – lo demás:

Llegaron,
De golpe,
Sin saber mucho del mundo,
Unos cuantos trazos desarmados,
Unas líneas imposibles:
El abismo inmenso de la noche.

Tríptico Danzantes
(Lorenzo Jaramillo – 1988/1990)

Asistíamos a una sesión fotográfica.

Observábamos, como si ya hubieran pasado,
Caderas, mandíbulas, carpos, húmeros;
Mujeres al fin y al cabo,
Unas pocas líneas, unos colores raros.

Synecdoche, New York 00:57:53
(Charlie Kaufman – 2008)

Sospecho que las sombras se anticipan
Y se pegan como un poco de color sobre las cosas.

Sospecho, entonces,
Que algo había ya al principio,
Antes que antes,
Un poco antes que el mar.

Sin título
(László Moholy-Nagy – 1926)

Una amalgama de lunas,
Unas pocas piezas de relámpago,
Unas piedras, unos hombres,
Unos cuantos pozos circulares
Y un poco de negro para acompañar.

Baile de máscaras en la Ópera (Édouard Manet – 1873/1874)

En contra de tu voluntad,
De golpe apareciste:
Un poco de negro entre la noche,
Una pura afirmación del piso,
La única mujer, igual de negra, entre los hombres.

El fumador
(Juan Gris – 1912)

El día empezó a aparecérselo en las manos:
Un polvo terroso, un simulacro de luz.

Acontecieron, entonces, su silueta,
El primer boceto de los rojos,
Un poco de marrón en la nariz.

Autorretrato
(Marianne von Verefkin – 1910)

No pudo prescindir de su sombrero:

Era el día pintándose,
El futuro viéndose al espejo,
El dolor insondable
Del mundo entre sus ojos,

El rojo profundo que cuajaba al fin.

El cáliz #7
(Ibrahim el-Salahi – 1964)

Una cámara redonda
– Pareciéndose, sin más,
A una mujer –
Nos miraba, lentamente,
Agarrar todos los rojos de los cuerpos
Y armar todo el sin fin de una manzana.

Artista
(Ernst Ludwig Kirchner – 1910)

El gato se tuerce
Entre un azul de sangre
Y la pared en blanco.

No sucede demasiado:
Apenas unas botellas y un verde de árbol seco.

De vez en cuando
Una hoja unta a la muchacha;

De vez en cuando
Me imagino lo que está mirando.

Serpientes acuáticas II (Gustav Klimt – 1904/1907)

Cabe mencionar que las muchachas,
Sucediendo al tiempo que las flores
Y que el aire azul y suave entre la boca,
Paraban, de vez en cuando, de reír.

Era apenas natural:
Ningún color es para siempre espeso
Y los corales deben morir alguna vez.

El jinete azul
(Wassily Kandinsky – 1903)

*The day was green.
They said: «You have a blue guitar
You do not play things as they are»
Wallace Stevens*

La noche se asoma por entre los árboles.

Cada línea duda de si es línea
O un sueño improvisado de su sombra.

La piedra se deshace escama por escama.

Viene brotando de un borrón equino
O de una nube equivocada
O de la nostalgia que es ver el mediodía
Caer, desorientado, sobre el pasto.

Cada trazo se marchita y cae
En la sombra del jinete,
En el azul.

Retrato:
cuerpo y mundo

*El tiempo, ese blanco desierto ilimitado,
Esa nada creadora*
Luis Cernuda

Desnudo masculino de pie (autorretrato)
(Egon Schiele – 1910)

Tuvo, por un momento,
Otro espejo entre la piel:

Una cera parecida a la saliva,
A los primeros árboles,
A la mirada de un hombre
Que nunca se separa de su espalda.

El huracán
(Oskar Kokoschka – 1913/1914)

Se agarraron entre una pasta roja
Como grietas gigantescas en las uñas,
Como si la piel se hubiera puesto al fin sobre la noche.

Operación Orión. Comuna 13, Medellín, Antioquia. Octubre del
2002
(Jesús Abad Colorado – 2002)

Es que la piel parece una pomada,
Un barro escueto y sin forma,
La carencia de carne y de respiración.

San Cristóbal
(Jusepe de Ribera – 1637)

La noche me persigue como un animal desnudo,
Como un niño de ojos negros
Que tiene el aliento cremoso de las nubes
Y unas máscaras de polvo entre las uñas.

Miro los árboles,
Un cristal evaporándose en mi aliento,
Un gesto de piedra y de montaña,
Un cangrejo trepándose los labios.

Juventud I (George Minne – 1891/1901)

De golpe se encontraba gritando
Y apagándose con amargura contra el viento.

Un personaje distinto,
Se mecía a veces en las hojas
Y abría la boca para respirar.

Sabemos que algún día,
Como todos, romperá su lámpara
Y se untará del fuego entre los dientes
Y estará, por fin, entre la noche.

Sin título
(Juan Manuel Vargas – 21 de noviembre del 2019)

*el dolor ya no cabe,
la tristeza no alcanza*
Idea Vilarino

Esperaba un golpe a la cabeza,
Una bala entrando y saliendo,
Los colores rancios de los sesos,
Esperaba un caldo espeso y la violencia:

Tenía miedo.

Prometeo encadenado
(Peter Paul Rubens – 1611/1618)

Debo admitir que el sufrimiento,
El fuego indiscutible y primordial,
La farsa de las tripas trágicas,
Me hicieron perder que
 en cada pájaro se cae el mundo
Con la angustia de un disparo
Y la insistencia feroz del odio y del perfume.

La mirada roja
(Arnold Schönberg – 1910)

Como si hubiera descubierto algo del principio,
Un hombre se queda mirando un pedazo de madera.

Parece estar latiendo,
Parece tener hongos en la cara,
Parece que me mira por dentro las arterias.

Noche de luna invernal
(Ernst Ludwig Kirchner – 1919)

En Frauenkirch
– Ciudad que nunca he visto –
Me imagino su último sueño:

Pensó tal vez en ir afuera
Y descubrir que el aire estaba viejo,
En ver al fin la sangre encrespase entre la nieve.

La dormición de la virgen
(El Greco – 1567)

*No era el mundo que moría,
era el amor que se acababa*
Homero Aridjis

Si pudiera oler la luz,
El oro perdido entre las tablas,
Los ojos que se vuelven piedras;

Si pudiera sacarle al fin el llanto
Y detener el cuerpo que se descascara,
Y entender el tiempo que al final se acaba.

El entierro del Conde de Orgaz
(El Greco – 1586/1588)

Es un olor a carne de molusco,
Una luz que se pierde entre las piedras del alma,
Una inmensa cantidad de sed y de amargura;

Es Dios que exhala un vaho oscuro
Y un montón de espinas verdes
Y un tiempo que al final se muere.

El profeta (Los profetas/ Autorretrato doble)
(Egon Schiele – 1911)

*en la ventana de la torre aparece
el búho de grandes ojos de plata*
José Manuel Arango

Adelante, una sombra llena de colores,
Una explosión de árboles y abejas,
Adivina, expectante, cada impulso,
Cada pedazo de hueso que se va.

Con cierta sensación de calma,
Como si fuera él mismo quien se espera,
La mira aparecer debajo suyo
Entre las vacas, en la grasa de los dedos, en las velas,
En las boronas del papel dejado al sol.

La muerte del torero
(Daniel Vázquez Díaz – 1912)

A Salomé Peláez Sarmiento

Nos detuvimos un momento.

Apareció entonces el mundo
Como el blanco aparece de golpe en una vaca.

Los árboles estaban,
Las hojas y los pájaros
Estaban.

Solo hubo un silencio.

Helena murió. Llovía.

Crucifixión
(Matthias Grünewald – 1512/1516)

Ilum oportet crescere me autem minui
Juan 3:30

Podía ser el árbol
Que María partió en dos entre los dedos;

Podía ser que la madera
Se hundía como un poco de sudor entre las manos;

Podía ser el olor de la carne,
Su parecerse a una vela derretida,
El tiempo que separa el ser hombre del ser tierra.

Saturno devorando a su hijo
(Francisco de Goya – 1819/1823)

Las manzanas se miran por los dientes:
Crujen como huesos por la noche
O ladridos acurrucados al fondo de una cueva;

Un cuerpo a la mitad
Se mira con las sombras amarradas en los ojos
Y el amarillo feroz de un animal desnudo.

La muerte en el baile
(Félicien Rops – 1865/1875)

*A current under the sea
Picked his bones in whispers*
T. S. Eliot

My name is Ozymandias, King of Kings
Percy Bysshe Shelley

Unos pocos pétalos
–Que, al final, iban a verse también negros–,
Temblaban, como tiemblan las boronas en el borde de un mantel.

Los árboles, el pasto,
Las hojas desenvueltas en el tiempo como arena,
Veían nuevamente,
Tambaleándose al tiempo que las flores,
Rocas enterrándose entre rocas;
Hombres enterrándose a los hombres.

Las malas madres
(Giovanni Segantini – 1894)

*Noche de torsos yacentes
y estrellas de nariz rota,
aguarda grietas del alba
para derrumbarse toda*
Federico García Lorca

Como plástico dejado
O estrellas que parecen huevos,
En las maderas del agua blanca
Se me han perdido los muertos.

Venus
(Lucas Cranach el Viejo – 1532)

La tierra se pegaba
Como un millón de conchas deshaciéndose en la piel.

La cara, con sus cosas,
Estaba, en el fondo
– Con algo de resignación
Y también algo de alivio –,
Armándose y mirándose constantemente
Sobre el pequeño pedazo de aire que ocupaba.

La nave de los locos
(El Bosco – 1494 o posterior)

Repetimos el gesto de los árboles,
Los ojos de las frutas secas,
La mirada sórdida
Del sol y de los peces,
El enigma de la noche abierta,
La boca de un barco roto,
El frío óseo de la lengua
Y el sabor del agua en el estanque.

Escena:
experiencia y percepción

My favorite things
John Coltrane

Máscaras contemplando un titiritero negro
(James Ensor – 1878/1890)

*El mascarón. Mirad el mascarón
cómo viene del África a New York.*
Federico García Lorca

Eran las cuatro de la tarde.

El tiempo se iba, inútil,
Llevándose a tres peces para el cielo.

Las venas brotadas, el cuerpo vivo,
Sentía un escalón de nada con el pie,
Un poco de aire entre los dedos.

Cerró los ojos un segundo
Y, de repente, como si hubiera hablado siempre
Una risa y una voz de hilo manchado le escupieron
«Ya es tarde. Siempre es tarde».

El asombro de la máscara Wouse (James Ensor – 1889)

Coloreabas, creo, un tapiz verde,
Unas pocas envolturas de crayola,
Una o dos de las muñecas de tu hermana:

Hacías, intrigado, pájaros,
Barquitos de pasto y de pegante,
Simulacros de gente descubierta;

Hacías, en definitiva, igual que todos
Los que agarran un poco de agua
Y se untan los dedos con arena.

Magnolia, 00:54:47
(Paul Thomas Anderson – 1999)

A Luis Camilo

Habíamos apenas descubierto que las cosas pasan:

Pasa la lluvia,
Pasa el humo,
Pasa, de golpe, un vinotinto
En unas gafas o un sofá.

Y, así como las cosas pasan,
También pasábamos por una tarde
Y unos cuerpos
Y una misma soledad.

Una moderna Olympia
(Paul Cézanne – 1873)

Solo me interesa lo que no es mío
Oswald de Andrade

Al final siempre amanece.

Entre las sábanas,
En los lentes de los hombres sucios,
En los ojos de los gatos
Que se están en la basura:

Al final,
Siempre amanece.

Merce Cunningham
(Elaine de Kooning – 1962)

Our story is lost in silence
Edgar Lee Masters

Debió, alguna vez,
Sentir las cerdas de un cepillo,
Morder una manzana,
Perderse entre los verdes
De un repollo en el mercado.

Autorretrato con cigarrillo
(Edvard Munch – 1895)

*Este verano cumpliré cincuenta años;
la muerte me desgasta, incesante.*
Jorge Luis Borges

Todo,
Así sea un vistazo
– Unos ojos mordaces,
El verde terrible de una guanábana al final,
Una tecla que se levanta
Después de unos segundos – ;

Todo sube, desapercibido y lento,
Parecido al olor a cigarrillo en las cortinas.

Pájaro en espacio
(Constantin Brancusi – 1919)

Creo que estábamos
Cerca de tu casa.

Me preguntaste
Si alguna vez había visto
El viejo atardecer de un pájaro:
Si sus alas se caían,
Si se aflojaba el pico.

El espíritu de la cumbre
(Lord Frederic Leighton – 1894)

Me siento a mí mismo
Peter Handke

Un vestido de espuma
Como las pupilas que se vierten en el cráneo
O el cielo plagado de leche.

Auki
(Fernando de Szyszlo – 1959)

Éramos una pared llena de luna:
Un techo al que le salen cuernos
Y retazos de carne en la madera.

Buenos Aires nocturno
(Horacio Coppola – 1936)

Un solo hombre ha nacido, un solo hombre ha muerto en la tierra
Jorge Luis Borges

Muy de vez en cuando
Y puesta justo en medio de la noche,
– Esa misma que se abre
Cuando suena la madera
Y cuando los pájaros
Salen a volar –,
Se enciende la única ventana.

Ventana a la ciudad
(Robert Delaunay – 1912)

Era un solo vidrio, una arruga,
Una luz desorientada y engorrosa,
Una polilla de la calle
Que se lleva los faroles para el cielo.

Portada de *Fresh Fruit for Rotting Vegetables*
(Dead Kennedys – 1984)

Los carros se quemaban,
Se rompían las luces,
La luna dejaba, de repente, de salir.

Debíamos entonces
Comer la ausencia entera,
El barro transparente
De la carne y los duraznos.

La terminal
(Alfred Stieglitz – 1893)

Habíamos nacido no hace mucho.

No entendíamos el pan,
No empezábamos la sombra,
No éramos aún, tal vez, completamente.

Vimos entonces, en el cuello de una calle,
Empezando, tal vez, a volver a los inicios,
Un caballo desprendido de un caballo:
Un polvo de agua,
Un vapor.

Niño con nimbo en una pradera florida
(Egon Schiele – 1909)

Tiende toda entera a un mismo fin: escapar por arriba
Maurice Maeterlinck

No conozco las flores.

Pude verlas en los ojos de las vacas muertas,
En el tejado sin forma de la casa,
En la ropa de un niño que espera la lluvia;

Pude verlas, sí,
Y sus pupilas fueron blancas,
Y su mirada en ninguna parte.

No, no conozco las flores.

Paisaje romano
(Arnold Böcklin – 1852)

Sabía que algo andaba mal:
Una espuma negra entre las hojas,
Una saliva aceitosa y desnuda.

Autorretrato
(Rembrandt Harmenszoon van Rijn – 1628/1629)

de rasgos desdibujados. Acaso mi miopía los vio así
Jorge Luis Borges

Sospecho que observó algo terrible:

El hambre,
El olor insípido del cuerpo,
El índigo infinito de la noche,
Los ojos inhumanos de una flor.

Memoria (Elihu Vedder – 1870)

No hay fondo
En una ampolla de agua
Horizontal y amargamente anaranjada.

La luz a veces es arena;
El mar,
Secuela interminable de la infancia;
Las nubes – calladas siempre, intempestivas –,
Espejo desgajado,
Una manera de soñar.

Los cristales de cielo,
Los segundos,
Brotan, como las miradas verdes.

Me temo que he visto ojos abismales
Al final de todas las cosas.

Paisaje:
soledad y espacio

Café Terrace de noche
(Vincent van Gogh – 1888)

Je te veux
Erik Satie

Es de noche
Y puedo decir
Que la luz de las lámparas es bella.

Impresión, salida del sol
(Claude Monet – 1872)

A Camila

Me es, de vez en cuando, imposible no mirarte
Cuando armas cajitas de azul sobre el agua,
Cuando haces pedazos de árbol en los barcos
Y fragmentos diminutos del sol entre las costas.

Intermisión (Beatriz González – 1994)

Convencerlo fue difícil:
Esperaba una lluvia y volver a los inicios.

Era, todo, niño
Apurándose a jugar entre los perros,
A fundirse por completo entre los verdes
Del sol saliendo y las montañas.

David llora a Absalón
(Ernst Ludwig Kirchner – 1918)

La tarde estaba puesta
En la silueta de un muchacho
Y unas manchas de sudor entre la carne.

Podríamos pensar que acontecieron
Todos los veranos en su boca;

Podríamos pensar que el gesto roto de los sueños
Se vistió de un hilo negro en el paisaje.

Judit y Holofernes
(Artemisia Gentileschi – 1620/1621)

*se descubre
de pronto con admiración
el árbol de las venas propias*
Tomás González

Los paisajes amarillos
– La impresión de gentileza,
El filo de las luces y la tarde,
La sangre seca entre la cama – ,
Se parecen a unos cuantos pájaros
Masticando el aire lento de la noche.

Sol tropical
(Emil Nolde – 1914)

Un viento de sal y sangre se posa sobre el agua,
Un sol ahorcado,
Una noche sin luna,
Unos árboles llenos de nada.

Formas en combate
(Franz Marc – 1915)

aquella distancia de todo
Fernando Pessoa

¿Qué habría de pasar
Si anoheciera de repente,
Si las cosas deshicieran su amalgama?

¿Haríamos corales de las puertas?

¿Correríamos la suerte de los hombres
Que se pierden entre las montañas?

Café de noche
(Vincent van Gogh – 1888)

Humo. Niebla.
Rafael Alberti

El aire, casi verde de lo quieto,
Se desplegaba como flema sin cesar por el espacio.

Pálida, la única mujer tragaba sombras:
Babas de plástico y de nada.

Esperábamos, más resignados que pacientes,
A que la noche, finalmente, se acabara.

Paisaje bucólico
(Heinrich Campedonk – 1913)

La casa empezaba a ponerse vieja.

Así, los pájaros,
Los gatos,
El hombre y las hormigas y los guamos,
El mango, los zapatos de cuero y las sombrillas,
Los caballos comiéndose las flores
Y los niños arrancándoles pedazos

Éramos un solo pulso de tiempo derretido
En medio de las pocas caras de los hongos,
Y de los primeros rasguños
De negro y de humedad.

Escena nocturna en la calle
(Ernst Ludwig Kirchner – 1926/1927)

De repente sonaba un carro,
El hablar sordo de la gente,
El viento que descomponía un árbol;

De repente sonaba la noche
Como una sábana de ausencia,
Como si el mundo se fuera a caer por la ventana.

La casa rosa (la casa ciega)
(William Degouve de Nuncques – 1892)

La casa estaba sola.

Una luz se iba, negra,
Por el negro de las ramas.

Las uñas de la noche se amarraban a la tierra
Como sombras derramándose en las sombras.

La pintura era pintura, sangre, polvo:
Una baba en el borde de la casa.

El reino de las luces
(René Magritte – 1954)

El viento pasó rápidamente:
Un testamento de la noche próxima,
Un vacío inmenso en la ventana.

Soledad
(Edward Hopper – 1944)

La creación es muda
Ígor Barreto

Nunca fue el silencio.

Fue la casa,
El lápiz infinito de las piedras,
Las telarañas dibujando al sol.

Marco referencial

Cada obra demanda ciertas cosas de su autor. Debe, ciertamente, ser obra: creación “de” algo, resultado de algún proceso. Obra de construcción, de filosofía, de investigación, de amor: obra, al fin y al cabo. Y como rara vez podemos presenciar un *ex nihilo* la obra reclama un vehículo para “ser”: un autor. Si es grupal, individual, accidental, intencional, anónimo, animal, lo que sea: poco importa. Pues bien, mi obra demandó tres cosas: un tema (algo acerca de lo cual decir), una forma y, esencialmente, unos referentes (gente que hubiera dicho, al menos de manera semejante, aquello que yo quiero decir).

I. La literatura

¿Por qué hacemos lo que hacemos?, ¿por qué nos levantamos por la mañana para hacer eso que vamos a hacer?, ¿cómo así que *soy* y que *tengo que ser* de cierta manera?; ¿por qué? Estas preguntas, dignas de una película de terror (que, por lo demás, existe, y se llama *Synecdoche, New York*¹), me han acechado toda la vida. Tras una investigación —anecdótica y sin muchos ánimos de rigurosidad académica; propiciada, además, por la necesidad de hacer un trabajo de grado—, me encontré esbozando (a medias) el problema filosófico al que apuntan estas preguntas, a saber: el problema existencial. Acudí a uno de los autores que me indujeron al mundo de la literatura como quien acude a sus padres tras haber sido golpeado en el patio de recreo: Albert Camus. Leí extático *El mito de Sísifo*: encontré, de cierta manera, a alguien que me comprendía o, al menos, que buscaba solucionar unas preguntas similares a las mías. Sin embargo, como explicaré en seguida, no encontré una solución que me satisficiera.

¹ Charlie Kaufman, director. *Synecdoche, New York*. Actuación de Philip Seymour Hoffman, et al., Sony Picture Classics, 2008.

Es un gran inicio el de ese ensayo: “No hay sino un problema filosófico realmente serio: el suicidio” (17). Dicho en otras palabras, el ensayo “se trataba de saber si la vida, para ser vivida, debía tener un sentido” (73). Camus propone que este darse cuenta de que existo, de que *soy* y de que, además, *no soy* en concordancia con el mundo, da origen a un sentir profundamente incómodo: el sentimiento del absurdo. Tras hablar de este, conceptualizar el absurdo y explicar a los filósofos previos a él que tratan el tema², Camus propone que la única manera para desenvolverse plenamente en el mundo sin evadir el absurdo (ya se lleve a cabo esta evasión por medio de lo que él llama “esperanza” o por el suicidio) es ser “un hombre absurdo”. Explica cómo este hombre, liberado de todas las ataduras contingentes (esas barreras que parecen impasables: *debo* ir a trabajar, *debo* amar a mi pareja y a mis hijos, *debo* ser y comportarme como un hombre, *debo* tener presente mi pasado y actuar según lo que quiero en mi futuro), tiene la posibilidad de hacer y de ser lo que se le ocurra en cualquier momento dado. Existir, *ser*, aparentemente, se convierte entonces, luego de leer, comprender y actuar según *El mito de Sísifo*, en una experiencia de presente. De esta manera, el hombre puede ser feliz y absurdo al mismo tiempo, sin sentir la angustia insoportable del “sentimiento del absurdo”, y cuestión resuelta.

Hay, sin embargo, un problema fundamental con la postura camusiana. El texto reconoce que lo “bueno” de esta tensión irresoluta, la misma que da origen a lo absurdo, es precisamente la suerte de plenitud en potencia que le presenta a quien la acepte: la libertad casi absoluta que resulta de saber lo irrelevante que es, en últimas, cualquier acción humana. Pues bien, si la plenitud de la existencia que da el aceptar el absurdo se experimenta a través de la acción (dado que, como bien indica el texto, “[e]l problema de la ‘libertad en sí’ carece de sentido. Porque está ligado de muy otra manera al de Dios” [75]; es decir, la libertad camusiana es una libertad

² No me parece necesario explayarme demasiado en la explicación del pensamiento camusiano. Sin embargo, si al lector le interesara saber más al respecto, recomiendo dirigirse a las tres primeras partes de *El mito de Sísifo*.

práctica), entre más se experimente, más plena y feliz será la vida. Dice Camus al respecto: “[...] lo que importa no es vivir lo mejor posible sino vivir lo más posible” (80). Aquí aparece de nuevo la tragedia que está al fondo de las preguntas que me hice inicialmente: la muerte. Si solo puedo actuar en vida y estas acciones en libertad son las que hacen que pueda vivir “bien” en el mundo absurdo, ¿no sería absolutamente terrible morir? El texto mismo lo reconoce: “[...] el único obstáculo, el único ‘lucro cesante’, lo constituye la muerte prematura” (83). ¿Es decir que, después de haber pensado, leído, vivido todo lo que me dice Camus, todavía no he podido reconciliarme con la muerte? La angustia inicial permanece.

Presintiendo una acción verdaderamente trágica por parte mía, dado que ni siquiera intuía una solución parcial al problema que me acechaba, acudí esta vez a un amigo. Me mostró este poema:

El hígado se pierde como el humo
bajo un ramalazo de viento.
Los pulmones se hacen agua, tierra,
viento.
Se pudre el corazón y se forman
libélulas, avispas, matorrales.
Se desmontan los oídos.
Se destejen las mejillas.
Son devueltos los cristales, son devueltos
los calcios y las sales
mientras soles, muchos soles,
no han dejado de brillar para otras vidas (González, 231),

y estos dos párrafos finales:

Pero años no es lo que hay. Mientras menos van quedando mayor es mi admiración por haber tenido uñas, pestañas, rótulas; por haber estado aquí y por que todo el mundo me llame Esteban —o profesor Latorre, ¡todavía, después de cuántos años! —; porque algunas cosas tengan nombre y la infinita mayoría no lo tenga; porque lo luminoso fluya hacia lo oscuro, y porque lo grande y lo pequeño fluyan siempre hacia lo que no tiene tamaño.

Y muy de vez en cuando, pero con especial cercanía e intensidad, alcanzo a sentir también la oscuridad de estas mis últimas largas noches de insomnio y, con la de ellas, la oscuridad de los inicios, que es adonde iré a parar yo y adonde han ido a parar las noches todas (González, 210);

provenientes de *Manglares* y de *Las noches todas*, respectivamente: ambos libros de Tomás González. Una inmensa sensación de tranquilidad reemplazó a la angustia existencial. ¿Qué era esto que este autor intuía y que parecía escapársele a Camus? Pasaron algunos meses y el sentimiento inicial seguía sin asomarse. Aún no entendía muy bien lo que había sucedido con la lectura de estos dos libros. Necesitaba encontrar un poemario de García Lorca (y un montón inabarcable de obras plásticas) para poder plasmar en palabras lo que había encontrado en González.

Poeta en Nueva York parece, a simple vista, bastante alejado de *Manglares*. Lo único que aparentan tener en común es el verso libre (que, por lo demás, utilizan de manera extremadamente distinta) y una profunda aversión por la ciudad (mucho más presente en Lorca que en González). Pero basta con dejar de tachar la primera de surrealista (es decir, de

automática, de incoherente, de prácticamente inentendible) para empezar a ver dónde comulgan ambas obras.

Perdido en la soledad abrumadora de la ciudad, perdido en esta suerte de antítesis de lo que había concebido como poético, perdido en este nuevo mundo neoyorquino que contradice absolutamente el del *Romancero gitano*, perdido de la gente, de la lengua, de la luna y de la sangre y de la tierra; “Si no son los pájaros” los que traen la respuesta, “porque los pájaros están a punto de ser bueyes” (147), ¿dónde encontrar la poesía?, ¿por qué (de nuevo ese “por qué” fatal) y sobre qué escribir?

Me imagino al joven de Granada, después de experimentar “la soledad en Columbia University” y la tragedia —a la vez algo semejante y definitivamente ajena a la del gitano— de “Los negros”, a punto de la deserción. Escribe como por inercia, escribe algo rarísimo: hombres que se van por los mundos de las camas, cucharas de palo que les arrancan los ojos a los cocodrilos, noches con hendiduras y soledades de marfil. Algo hay allí, pero no logra concretarlo: no alcanza a aprehender completamente todavía este nuevo proceder poético que encontró en la ciudad. Nos perdemos con él por “Calles y sueños” y, de repente, nos presenta el poema “Panorama ciego de Nueva York”; en él escribe: “Si no son los pájaros/[...] serán las delicadas criaturas del aire/que manan la sangre nueva por la oscuridad inextinguible” (147), y continúa con el fragmento que puse de epígrafe del libro:

No, no son los pájaros.

No es un pájaro el que expresa la turbia fiebre de laguna,

ni el ansia de asesinato que nos oprime cada momento,

ni el metálico rumor de suicidio que nos anima cada madrugada:

es una cápsula de aire donde nos duele todo el mundo,

*es un pequeño espacio vivo al loco unisón de la luz,
es una escala indefinible donde las nubes y rosas olvidan
el griterío chino que bulle por el desembarcadero de la sangre.* ³ (148)

Aquí está la visión de mundo, la razón para escribir. García Lorca descubrió “una cápsula de aire donde nos duele todo el mundo”, “un pequeño espacio vivo al loco unisón de la luz” que es posible encontrar. “Yo muchas veces me he perdido/para buscar la quemadura que mantiene despiertas las cosas” (148), admite en seguida el andaluz. En otras palabras, su proceder extrañísimo, su continua alusión a objetos —amalgamas entre cráneos de caballo y lunas; fiebres y hojas de maíz—, pretende hacer notar aquel punto común, aquel “pequeño espacio vivo”, donde todo es semejante a lo demás. El único vehículo para encontrar la poesía en un mundo absolutamente antipoético es este.

Vuelvo a *Manglares* luego de este hallazgo y me encuentro con que el libro del colombiano tiene ese mismo motivo para su desenvolvimiento. El hígado se hace humo; los pulmones, agua; el corazón, libélula. La poesía de estos dos sujetos ha encontrado la manera de hermanar las cosas todas (*Las noches todas* es el nombre de la última novela de Tomás González hasta la fecha), aunque su lugar común difiera en cada uno de los libros. Y este juntar fundamental de dos objetos imposibles, ¿no nos recuerda, de cierta manera, a las *kenningar* islandesas?

Borges las cuestiona en su ensayo de *Historia de la eternidad*⁴. Las tilda de terribles abominaciones retóricas, de adornos superficiales para sus referentes, de “sofismas”, de “ejercicios embusteros y lánguidos”. Y, sin embargo, termina su ensayo con “[u]na vindicación

³ Las cursivas son mías.

⁴ Si al lector le interesara aprender más sobre qué son y cómo se comportan estos instrumentos retóricos de la poesía vikinga, recomiendo lea el ensayo “Las Kenningar”, presente en el libro citado.

final. El signo *pierna del omóplato* es raro, pero no es menos raro el brazo del hombre.

Concebirlo como una vana pierna que proyectan las sisas de los chalecos y que se deshilachan en cinco dedos de penosa largura, es intuir su rareza fundamental” (67). A pesar del terrible desdén (absolutamente justificado, según se desarrolla su ensayo) que siente por las *kenningar*, resalta su valor poético: el extrañamiento que sale a flote cuando se yuxtaponen dos objetos con algo de razón. El brazo se unta de pierna hasta el punto en el que ya no reconocemos más el primero sin el otro. Es como si algo de pierna hubiera tenido siempre el brazo.

Recuerdo entonces un poema de *El oro de los tigres* que comienza así: “Un solo hombre ha nacido, un solo hombre ha muerto en la tierra” (358); y otro, esta vez de *El hacedor*:

Hay una línea de Verlaine que no volveré a recordar.

Hay una calle próxima que está vedada a mis pasos,

hay un espejo que me ha visto por última vez,

hay una puerta que he cerrado hasta el fin del mundo.

Entre los libros de mi biblioteca (estoy viéndolos)

hay alguno que ya nunca abriré.

Este verano cumpliré cincuenta años;

la muerte me desgasta, incesante. (156)

Aquel extrañamiento que pueden llegar a generar las *kenningar* que Borges resalta son las que él mismo utiliza en su quehacer como poeta. En “Tú”, el argentino nos unta a todos los lectores de “Ulises, Abel, Caín, el primer hombre que ordenó las constelaciones, el hombre que erigió la primera pirámide, el hombre que escribió los hexagramas del Libro de los Cambios, el forjador que grabó runas en la espada de Hengist” (358) y de todos los demás seres humanos que vivieron una vida igual de prosaica y de excepcional. Nos yuxtapone con todos estos personajes: nos

compara, nos amalgama, rompe las barreras contingentes entre el otro y yo. En “Límites” unta a todo lo demás de sí: “los libros de mi biblioteca”, “un espejo”, “una línea de Verlaine”. En el primero, soy todos (mi individualidad está puesta en función de “todos”: ello la define); en el segundo, todo es yo (las cosas están puestas en función de mi experiencia individual: ella las define). En una sola vida están todas; en una sola cosa está la vida.

Parecía mentira que artefactos literarios hubieran tenido un efecto tan tangible en mi estado anímico. Curiosamente, encontré a los tres autores en esa misma secuencia en que los presenté, entre principios y mediados del 2019. Me corrijo, no los encontré por esas fechas: entendí esto que expongo. Es obvio que ni Tomás González ni Borges consideran que haya “una cápsula de aire donde nos duele todo el mundo”. Sin embargo, según pude observar en estos cinco libros que leí casi por azar (*Manglares*, *Las noches todas*, *Poeta en Nueva York*, *El oro de los tigres* y *El hacedor*), mi presencia en las cosas, y la presencia de las cosas en mí y entre las demás cosas es indudable. Es más que indudable: es indispensable, es una constante preocupación y un recurrente recurso estilístico de su obra literaria. Pero ¿por qué desapareció el sentimiento del absurdo tras encontrarlos a ellos? ¿Tenía algo que ver con esta posibilidad de identificación que se abría entre las cosas, las demás cosas y yo?

Tal vez haga falta un poco más de especificidad para resolver estas preguntas, y creo que se puede hallar en lo que es capaz de significar el mencionado “extrañamiento”. Para empezar a desarrollar este concepto, recordé mi breve encuentro con el expresionismo alemán y, en particular, con Walter Muschg, quien lo analiza a profundidad en *La literatura expresionista alemana: de Trakl a Brecht*. Ya se hable de los “apóstoles de la resurrección”, de los “racional-naturalistas”, de los que se vuelcan hacia el lado metafísico, todo este conjunto (o casi todo, no

es como si hubieran hecho un manifiesto a la André Breton con lista de miembros y reglas del club) de alemanes comparte una “[...] *dolorosa deformación*⁵ [que] se presenta como imagen auténtica de la caótica absurdidad de la existencia” (42) dentro de su obra. En otras palabras, la única manera en la que ellos logran concebir y percibir la existencia es a través de un extrañamiento tan profundo que se vuelca hacia “lo feo”, una “deformación dolorosa” de la realidad.

Veamos un caso específico para ilustrar de lleno lo que sería una mirada extremadamente (expresionistamente) extrañada: “De Profundis” de Georg Trakl. Así comienza el poema:

Es ist ein Stoppelfeld, in das ein schwarzer Regen fällt.

Es ist ein brauner Baum, der einsam dasteht.

Es ist ein Zischelwind, der leere Hütten umkreist.

*Wie traurig dieser Abend*⁶ (37).

Desde el principio, Trakl afirma la existencia del mundo (“*Es ist ein Stoppelfeld*”) y justo después lo llena de extrañeza (“*in das ein schwarzer Regen fällt*”). Hace esto tres veces seguidas: no nos da el chance de asociar el mundo del poema con el de la apariencia familiar. Nótese la profunda incomodidad que nace al ver lo raro que puede resultar un árbol que simplemente está solo (tal cuál sucede en algunas pesadillas: no hay ningún riesgo inminente, lo único que sucede es que los árboles provocan miedo). Pero ¿qué produce esta incomodidad? La manera como Trakl lo presenta. Borges señala un proceso similar al que acontece en “De Profundis” cuando rescata la *kenningar* ya mencionada: así como “la pierna del omóplato” hace ver que algo de pierna siempre tuvo el brazo, es como si algo de vil y melancólico hubieran

⁵ Las cursivas son mías

⁶ Según traduce (bastante acertadamente) Helmut Pfeiffer: Existe un campo de rastros donde cae una lluvia negra./Existe un árbol pardo que se alza solitario./Existe un viento que susurra entre chozas vacías./Qué atardecer más triste.

tenido ya los árboles, el austríaco lo único que hizo fue notarlo y anotarlo. Tal vez, entonces, las cosas son extrañas por naturaleza y lo que debe hacer alguien para notarlo es *extrañar la mirada* y así lograr ver ese lado oculto e inabarcable que puede llegar a tener cualquier objeto.

Sin embargo, este proceso de pensamiento (o de percepción pensada) no provoca un sentimiento inequívoco de incomodidad. Todo depende, de nuevo, de la mirada. Si bien García Lorca llama a este sitio en sus adentros que le permite extrañarse y extrañarlo todo “una cápsula de aire donde nos *duele*⁷ todo el mundo”, muy acorde al expresionismo que describe Muschg, en González no es doloroso, no es raro. Propongo el siguiente ejercicio: si “yo” me extraño de mí mismo, termino siendo más parecido a algo que no soy “yo”. Esto es una perogrullada, pero ¿no es esto lo que nos causa el insoportable miedo a la muerte? Cuando mi cuerpo fallece, “yo” lo abandono: no puede hacer los mismos chistes de siempre, no puede hablar con sus seres amados, no puede reflexionar acerca del terrible clima político de Colombia; es un saco de materia orgánica más cercano a las piedras y a la tierra que a lo que alguna vez pudo haber sido “yo”. Entonces, si me miro con ojos extrañados, podré verme como si ya estuviera muerto. Si me quedo allí, el extrañamiento puede resultar abismalmente doloroso. Pero, si reconozco que “yo” soy ese saco de materia, y todo lo demás es materia, puedo empezar a disolverme plácidamente entre las cosas, en vez de perderme de mí de sopetón. Basta con leer el primer verso de González en “LIX. CERCA DE BRIGHTON BEACH”: “Mis ojos eran de agua y en el agua se veía el agua” (133) para observar cuán familiar hace ver González el extrañamiento.

Ambas maneras de extrañar, no obstante, son hermanas a pesar de su diferente efecto anímico (son extrañamientos así uno sea angustiante y el otro familiar), y ambas me ayudaron a superar la barrera impasable con la que se encontró Camus. Pero aquí no acaba la historia,

⁷ Las cursivas son mías.

porque hacía falta explorar una manera en la que yo pudiera experimentar en carne propia esta mirada extrañada que había encontrado en todos estos autores.

II. La pintura

Contemporánea a mi lectura de *Manglares* fue la del capítulo destinado a la tematología en *Entre lo uno y lo diverso* de Claudio Guillén. En él hay un subtítulo que “tematiza” los colores. Hace menciones maravillosas, por supuesto, a los azules de Darío, de Goethe, de Trakl. Una en específico llamó mi atención: la de *El jinete azul* de Kandinsky. Conocía el grupo, pero nunca había oído hablar de la pintura. La busqué y me pareció encontrarme exactamente con el Trakl que cita Guillén: “sólo es más alma un instante azul” (244).

Mis conocimientos de pintura eran bastante precarios, por no decir inexistentes. Sabía que Manet había sido importante, según Foucault⁸, y que no me gustaba ni de lejos el Renacimiento. Ni hablar de interpretación: lo mismo un Caravaggio, un Delacroix, un De Lempicka, un Guayasamín. Aparte de la evidente distinción técnica (que solo ayudaba a diferenciar entre pinturas de antes de 1860 y después), no podía decir mucho de los diferentes cuadros. Pero este *jinete azul* de Kandinsky me instó a esforzarme para interpretarlo. ¿Por qué me parecía tan acorde con la breve cita del austríaco?

Empecé a escribir un poema. La escogencia de esta forma para llevar a cabo la mirada interpretadora fue deliberada. Me imaginé que, naturalmente, para interpretar un cuadro se necesita observar, y observar *bien*. Es decir, se necesita un vehículo que permita enfocar ciertos elementos visuales y, además, elaborar una clave de lectura a partir de ellos: una forma de practicar efectivamente lo que Ortega y Gasset llama “escorzo”.

⁸ En este texto, la mención a Foucault es meramente anecdótica.

Una breve explicación: en el tercer apartado de su “Meditación preliminar” en *Meditaciones del Quijote*, José Ortega y Gasset se plantea una manera de aclarar cómo se percibe lo “patente” y cómo lo “latente” (que son las palabras con las que nombra lo que está inmediatamente expuesto y lo que se esconde debajo de esa superficie explícita, respectivamente). Empieza por distinguir dos maneras de recibir el canto de una oropéndola y el sonido de un arroyo. Nos ocuparemos nada más del ave. La primera percepción sucede así: “La oropéndola da un denso grito de su garganta, tan musical que parece una esquirla arrancada al canto de un ruiseñor, un son breve y súbito que un instante llena por completo el volumen perceptible del bosque. De la misma manera llena súbitamente el volumen de nuestra conciencia un latido de dolor” (47); la segunda, así: “Si del canto de la oropéndola [...] hago resbalar la atención a otros sonidos, me encuentro de nuevo con un canto de oropéndola [...] Pero ¿qué acontece a est[e] nuev[o] son? Reconozco [...] el canto de una oropéndola, pero le falta el brillo, la intensión; no da en el aire su puñalada de sonoridad con la misma energía, no llena el ámbito de la manera que el otro, más bien se desliza subrepticamente, medrosamente” (48). En la primera, el canto se ve a su vez aislado y lleno de sentido (se le adhieren el ruiseñor, la profundidad del bosque, el dolor que provoca en la conciencia); en la segunda, el sonido no va mucho más allá de ser eso: un simple y llano sonido, poco o nada de canto le queda. En la primera, se escucha lo latente; en la segunda, se oye lo patente.

En el siguiente apartado, “Trasmundos”, elabora las particularidades de estas dos maneras de percibir y bautiza la primera. Dice: “Si no hubiera más que un ver pasivo quedaría el mundo reducido a un caos de puntos luminosos. Pero hay sobre el pasivo ver un ver activo, que interpreta viendo y ve interpretando: un ver que es mirar” (51). Parafraseo su ejemplo de la naranja para explicar esta bella cita. Si uno se limita a ver una naranja pasivamente, se encontrará

con un círculo anaranjado. Pero cuando uno ve una naranja entiende que es una esfera, así su tercera dimensión esté oculta a la vista. Ver el círculo es pasivo, ver la naranja es activo. Otro ejemplo: el azul decolorado. Al llamarlo y verlo como “decolorado” estamos poniéndolo en función de un pasado en el que estuvo en donde sea que estuviera con toda la intensidad de un azul no decolorado. Es decir, estamos reconociendo con un simple vistazo el presente y el pasado del azul que estamos viendo: percibimos e inmediatamente somos conscientes de la “profundidad” que tiene aquel vistazo superficial. En sus palabras: “Sin necesidad del discurso, en una visión única y momentánea, descubrimos el color y su historia, su hora de esplendor y su presente ruina” (52). El espejo ve únicamente lo “patente”, el ojo puede ver lo “latente” de las superficies. Es este ejercicio de ver lo “latente”, del “[v]er activo, que interpreta viendo y ve interpretando”, lo que Ortega y Gasset llama “escorzo”. Como se ve lo oculto en la superficie, no es del todo descabellado observar una profunda semejanza entre el escorzo y la mirada extrañada: resultaría igual de extraño para el espejo ver lo esférico de la naranja como ver la pierna del omóplato, así estas dos cualidades estén latentes en el brazo y en el círculo anaranjado que vemos patente de la naranja.

El verso es perfecto para esta tarea: se puede encargar de señalar un objeto, (lo patente: “La piedra”) y de decir algo acerca de él (lo latente: “se deshace escama por escama” [20]) inmediatamente, casi sin discurso. Un verso, a diferencia de la prosa, no se ocupa necesariamente de explayarse en el espacio, tiene la maravillosa cualidad de poder ser *breve* y de no necesitar un hilo descriptivo, argumentativo o narrativo para estar; y, según explica Ortega, la inmediatez hace parte de lo que es el escorzo. Estoy seguro de que existe prosa de este talante, pero se

escapa a mis habilidades como escritor. Dado esto, escribí lo siguiente: “Cada trazo se marchita y cae,/En la sombra del jinete,/En el azul”. Allí, llevé a cabo una conciencia de la percepción semejante, si no igual, a la del escorzo: como los trazos de color azul (el mismo azul de la capa del jinete y el del horizonte, extrañamente nocturno) aparecen en todos los objetos representados sin ser este su color



principal (ni las piedras ni el pasto pretenden ser azules en el cuadro, solamente tienen una que otra estocada azul), es prudente ver en este color cierto lugar común en el que las cosas se encuentran e identifican entre ellas. En otras palabras, a través de la escritura del verso, la que me permite ver activamente, logré entender por qué sentía la presencia del verso de Trakl que cita Guillén en el cuadro de Kandinsky: cada cosa parece tener un alma que es más alma que la propia, y es azul.

El segundo poema fue “Memoria”, basado en un cuadro del americano Elihu Vedder. Este cuadro (como los demás que llamaron mi atención) se resistió un largo rato a la interpretación. Sin embargo, encontré un elemento común entre *El jinete azul* y *Memoria*: el azul del uno es los ojos del otro: “Me temo que he visto ojos abismales/al final de todas las cosas”. Sin saberlo, me acercaba al *Pequeño espacio vivo*.

Para esta época, ya adelantaba mis lecturas de *Poeta en Nueva York*, de *Manglares* y de *Las noches todas*. Para sorpresa mía, estos libros presentaban una realidad bastante similar a la de las pinturas que acababa de encontrar: una en la que las fronteras que separan a las cosas particulares son inestables, extrañas. “*Los días se distinguen, pero la noche tiene un solo nombre*”, dice Elías Canetti en el epígrafe de *Las noches todas*. Bien podrían tener los mismos ojos azules. Decidí entonces buscar más obras pictóricas que cumplieran, a mis ojos, esta condición; y, como no todos los ojos son iguales, decidí armar un libro de poemas para explicar esa manera singular de mirar los cuadros que encontrara. Siguiendo, además, con esta línea temática de la desestabilización de los objetos particulares, tomé otras dos decisiones, a saber: llamar a los poemas igual que los cuadros (esto, también, con el objeto de llevar a los lectores a la obra original), y hacer de los textos una obra, si bien derivada, que se valiera por sí sola, que no necesitara del conocimiento del “original” para entenderse por completo (independencia en la contingencia, dependencia en el espíritu).

Bueno, y ¿dónde empezar a buscar? Sabía que Kandinsky había participado, al menos, en dos agrupaciones de artistas: *Der Blaue Reiter* y *Bauhaus*. Como este último se enfocaba en diseño y arquitectura, terrenos que desconocía mucho más que la pintura, comencé por el lado del primero: el expresionismo. En 1912 —apenas nacía *Der Blaue*— Kandinsky publicó *De lo espiritual en el arte*, la primera parte de un ensayo que esboza su propuesta artística. Un buen lugar para empezar. En él menciona a varios otros que tuvieron una visión semejante a la suya: Arnold Böcklin, Giovanni Segantini, Dante Rossetti. Menciona, además, a un músico que también participó en *Der Blaue* como pintor: Arnold Schönberg. Ya tenía nombres para investigar. A lo mejor eran pintores de la mirada extrañada.

Como es natural, me dirigí a una librería para poder tener el tema a mi disposición. La serie *Basic Art* de la editorial Taschen resultó maravillosa para esta empresa: sus ejemplares contienen reproducciones de las obras (fotografías del original impresas en el libro) vitales para el entendimiento más básico de cierto movimiento o de cierto pintor (según el criterio del escritor), y un texto que las acompaña (y que, en el mejor de los casos, justifica ese criterio). Curiosamente, Kandinsky, Schönberg, Böcklin, Segantini, Rossetti y Vedder se encuentran catalogados en dos libros, *Expresionismo* y *Simbolismo*, escritos por el mismo personaje: Norbert Wolf. Dado esto, mi libro tendría como referentes principales pinturas de estos dos movimientos, además de los escritores mencionados en la sección anterior: un corpus reducido y bien definido de referentes literarios y visuales.

Así aparecieron “La mirada roja”, “El espíritu de la cumbre”, “Las malas madres”, “Profeta” y “Artista”. Sin embargo, a medida que avanzaba mi lectura de los libros —y la visión para el mío— me encontré con varios problemas. No hace falta ver demasiadas obras de cualquier “movimiento” para identificar ciertos problemas con su definición. Si se habla de técnica, no hay un lugar común ostensible entre Franz Marc y Oskar Kokoschka; si se habla de estilo, no hay dos pintores más distintos que Van Gogh y Rossetti; si de sentido se trata, el Kichner de 1910 difiere radicalmente del de 1930. Es decir, no todos los expresionistas mostraban lo que yo necesitaba, no mostraban una mirada de escorzo, una mirada extrañada; los simbolistas mucho menos. Además, la etiqueta “movimientos” se sentía algo ajustada y contradictoria con aquello en lo que se estaba convirtiendo el libro.

No obstante, unos pocos daban justo en el blanco: Egon Schiele, Ernst Ludwig Kirchner, Vincent van Gogh, Edvard Munch, Gustav Klimt, Emil Nolde. El *Desnudo masculino de pie*,



autorretrato de Schiele, explica por qué. El fondo del cuadro, abrumadoramente inexistente, sugiere que la reflexión que quiere darnos a entender el artista está en su cuerpo. Muchas cosas hay para detallar en él, pero no hay duda de que la de mayor impacto a primera vista, además del gesto, es la piel. Su textura pastosa contrasta inmediatamente con la del halo blanco que la recubre. Mas esta aura no incomoda a la vista por completo. La manera nerviosa como envuelve a la silueta se asemeja a la rareza de la pose y de la cara. La frontera del cuerpo representado le es, al mismo tiempo, extraña y familiar:

es “Otro espejo entre la piel”, un área limítrofe, no muy bien delimitada, donde lo extranjero (podríamos llamarlo “mundo”, “cosas”) se mezcla con lo familiar (“yo”). Más extrañamiento, más color azul.

Lo mismo sucede, claramente utilizando elementos distintos en las diferentes obras, en *Café de noche*, *Autorretrato con cigarrillo*, *Sol tropical*, *Serpientes acuáticas II*⁹. Curiosamente, buscando romper esta barrera de “movimientos”, encontré que la primera pintura que aparece en el libro *Expresionismo* hace parte de un retablo de Matthias Grünewald: *Crucifixión*. El cuerpo de Cristo estaba verde: parecía podrido, como derritiéndose en la cruz. Su corazón era libélula. La fecha: entre 1512 y 1516. Renacimiento tardío: contemporáneo de Garcilaso y Miguel Ángel. Qué diferencia abismal había entre Grünewald y Leonardo. Como estaba tratando de evitar

⁹ Hago la siguiente aclaración para evitar confusiones en lo que queda del texto: cuando el nombre de un cuadro se encuentre en cursiva, se está refiriendo a la obra plástica; cuando se encuentre entre comillas, se está refiriendo al poema de *Pequeño espacio vivo* que lleva el mismo título.

distinciones arbitrarias, decidí no enfocarme demasiado en el hecho de que todos los pintores que había encontrado hablaban algún idioma germánico. Si no era eso lo que Grünewald tenía de especial, algo debía haber entonces en el *cinquecento*. La respuesta la encontré en un libro de Arnold Hauser: *El manierismo: la crisis del Renacimiento y los orígenes del arte moderno*.

En el “Ensayo de definición del manierismo”, Hauser, tras una breve disquisición acerca de por dónde empezar a definir esta dirección artística, dice:

El manierismo no contiene menos rasgos racionalistas que irracionalistas, naturalistas que antinaturalistas. Un concepto utilizable del manierismo sólo puede extraerse de la tensión entre clasicismo y anticlasicismo, naturalismo y formalismo, racionalismo e irracionalismo, sensualismo y espiritualismo, tradicionalismo y afán de novedades, convencionalismo y protesta contra todo conformismo. *La esencia del manierismo consiste en esta tensión, en esta unión de oposiciones altamente inconciliables.*¹⁰ (40)

Dicho de otra forma, la esencia de esta dirección, este movimiento, este estilo, esta manera de concebir el arte y el mundo, es estar irremediabilmente atado al lugar imposible de la frontera. El manierismo “no acierta a expresar sus problemas más que en forma de paradojas” (41), más que intentando reconciliar dos regiones absolutamente *extrañas*. No sería, entonces, un desacierto abismal ver algún parecido entre lo que debió observar Hauser en el arte y el pensamiento del *cinquecento* y la visión que el libro elaboraba de la pintura de finales del XIX y principios del XX, o, mejor dicho, se puede afirmar que Hauser ve una mirada extrañada en los pintores manieristas.

¹⁰ Las cursivas son mías.

El primero de los grandes exponentes del manierismo que encontré fue El Greco. Cuadros como *La apertura del quinto sello del apocalipsis*, *San Jerónimo como cardenal* y *Verónica con la santa faz* sugerían un extrañamiento semejante al de Grünewald, pero mucho más profundo. *El entierro del Conde de Orgaz*, su pintura más reconocida, es el ejemplo perfecto para ilustrar este extrañamiento. Hauser la califica como “la obra capital de toda la pintura manierista” (285) porque en ella se presenta, casi a manera de revelación, esa tensión que define, según el alemán, al manierismo:

La escena inferior, representando el cortejo funerario, está pintada con un realismo que recuerda el realismo de los grandes retratistas holandeses. Este collar de perlas de cabezas, como Dvorák ha llamado a este maravilloso grupo de retratos, en el que la característica individual de las personalidades está tan inseparablemente unida al carácter aristocrático y ascético de la clase a que pertenecen, y en el que la belleza y sensibilidad individuales tan íntimamente combinadas se hallan con los caracteres de una raza selecta, es, sobre todo, una obra maestra de observación psicológica y fisiológica. La escena que tiene lugar arriba, en las nubes, está ya vista con otros ojos. Lo que aquí describe el artista con fantasía exuberante, líneas audaces y riqueza desbordante, es una visión sobrenatural y celestial, cuya belleza es distinta de la de los hombres en la tierra. El ornamentalismo que domina esta parte de la pintura, en contraposición al realismo de la parte inferior, reviste un sentido nuevo, desempeña una nueva función, y, a diferencia del formalismo del manierismo tardío, se convierte en medio de espiritualización. (285)



Hauser ve en *El entierro*... la encarnación perfecta de la paradoja manierista. La pintura hace que las esferas dentro de las que habita lo que se puede considerar como “real” se rompan, y terminamos, espectador, cortejo y almas, hermanados en una unión fragmentaria, paradójica, *extraña*.

En la introducción que el libro *El Greco de Toledo* le hace al pintor cretense, Jonathan Brown menciona un texto que Franz Marc escribió en el primer “*Almanaque del Jinete Azul*”:

“En la introducción de esta publicación histórica, titulada «Los Tesoros Espirituales», Marc dejaba clara su admiración por El Greco” y lo cita:

Queremos resaltar el caso de El Greco, porque la glorificación de este gran maestro está estrechamente relacionada con la eclosión de nuestras ideas artísticas. Cézanne y El Greco son hermanos espirituales a pesar de los siglos que les separan. Meier-Graefe y Tschudi acercaron triunfantes la mística de El Greco al «Padre Cézanne». Hoy las obras de ambos señalan una nueva época de la

pintura. En su visión del mundo ambos sentían la *construcción mística interior* (28, 29).

Lo que Hauser anotó en su libro ya Kandinsky y Marc lo habían señalado, a su manera. El crítico lo llama *paradoja*, los artistas, “construcción mística interior”. Aquella empresa —no sabía aún cómo llamarla: ¿mística?, ¿espiritual?, ¿metafísica?—, la misma de Tomás González y de Egon Schiele, no había empezado en el siglo XIX, evidentemente.

Aparecieron de golpe Goya, Miguel Ángel, Turner, Rembrandt, Caravaggio, Rubens, Tintoretto, Giotto, El Bosco: un sinfín de apuestas artísticas que, si bien diferían del corpus original en la manera como aparentemente concebían el arte y su relación con la forma, en el fondo podrían estar tratando de dar cuenta de lo mismo. Claramente, tal cual sucedió con el período entre 1860 y 1930, no todos los pintores y no todas las pinturas encajaban con la apuesta del *Pequeño espacio vivo*: no todos admitían una lectura de verso-escorzo, no todos eran ricos en contenido latente. Además, el mismo problema de los movimientos se manifestó, pero de otra manera: todos estos artistas que se contaban dentro del corpus hacían parte del canon cómodo (participaban de “movimientos”, eran hombres, eran europeos).

Afortunadamente, otro amigo mencionó el nombre de Lorenzo Jaramillo. En la biblioteca de un familiar se encontraba una recopilación de su obra y de un par de textos sobre él hecha por la línea editorial de Seguros Bolívar. En “El grito y el rostro”, texto antologado en aquel libro, Juan Gustavo Cobo Borda cita la explicación que el pintor antioqueño dio de su visión en la presentación de sus *Quince óleos negros* en 1983, en México:

En ningún momento me interesó deformar en estos cuadros alguna realidad. Al contrario, en la pintura me interesa una idea completamente diferente: elementos que replacen esa realidad y que, a la luz del conocimiento que el espectador

tiene del mundo de las formas, las figuras y los signos, puedan leerse como si lo fueran.

No he pintado seres monstruosos o fenomenales. Sólo he querido que estén ahí nuestras manos que se abren, nuestras piernas que se afirman, nuestras espaldas que se vuelven, nuestros sexos que se agarran y nuestras cabezas que, en últimas, no nos pertenecen.

En cuanto a estos hombres y mujeres, ¿quiénes podrían ser? ¿Nosotros, la gente que anda por las calles? ... Podrían ser más bien el grito, porque parece que hay siempre allí, de algún modo, un grito que no nos deja. (10)

García Lorca lo llamó “una cápsula de aire donde nos duele todo el mundo” (148).

Además de seguir expandiendo el corpus, “Tríptico Danzantes” fue el primero en una serie de poemas con los que empezó a tomar forma el libro. El poema, como la pintura, me presentaba un problema fundamental: ¿de qué se trataba?, ¿qué elementos enfocaba y por qué? Esta cuestión se hizo urgente con mi primer enfrentamiento a una obra verdaderamente abstracta: *Paracas* del peruano Fernando de Szyszlo. Ya eran algo más que veintitantos poemas sueltos: reclamaban un orden específico, una suerte de proceso de curaduría.

No sabía por dónde empezar. Tenía este corpus inmenso de referentes y un corpus de poemas creciendo casi a diario. Por suerte, una cosa sí podía afirmar: mi libro estaba relacionado con la pintura. De una u otra manera, el *Pequeño espacio vivo*, aún sin nombrar, debía funcionar de acuerdo con las artes visuales. Se me ocurrió curar una exposición a partir del género que tratara tal o cuál pintura: “Noche de luna invernal” y “Café Terrace de noche” irían en una sección de “Paisaje”, “Desnudo masculino de pie” y “Artista” en “Retrato”, y así sucesivamente. Pero ¿y qué con “Tríptico Danzantes” o con las obras abstractas de Szyszlo? Y eso era lo de

menos, si estaba tratando de evitar las arbitrariedades dentro de mi selección de los referentes (además de las del criterio que ya expuse), esta manera de organizar los poemas estaría muy errada.

Analizando a detalle una vez más el poema de la pintura de Jaramillo, noté algo importante: lo principal no eran las mujeres ni los cuerpos ni el movimiento ni la situación, lo principal era el *color*. Las mujeres y el movimiento y la situación y los cuerpos, todo culmina ahí, en el color. Y no era el único en el que esto sucedía. Listé los poemas que llevaba hasta el momento y encontré que “Profeta”, “Artista” y “El jinete azul” también cumplían esta condición: enfocaban algún elemento visual abstracto (el azul, el color, el verde, la línea). Esta debía ser, entonces, la primera sección, la que trata de los fundamentos de esta poesía visual. Por esto es que el “Profeta” “[o]bservaba, sin mucha conmoción ni duda,/Cada línea aparecérsele en las manos/Como una precaria manifestación divina” o, en otras palabras, observaba la Creación, la primera primerísima estocada del Hacedor, en las líneas de la mano. Nacía el libro.

El género del boceto se sintió apropiado para esta especie de piedra fundacional que estaba poniendo. Comencé a agrupar los poemas que escribiera con esa intención en esta sección. Ya tenía de dónde agarrarme para escribir “Paracas”. La siguiente fue “Retrato”. En ella incluiría los poemas que más contrastaran con la mirada abstracta de “Boceto”. Estos eran los que se enfocaban en el cuerpo. Si el elemento central de “Tríptico Danzantes” era el color, el de “El huracán” era la piel.

Después vino “Escena”, que originalmente llevaba el nombre de “Bodegón”. Quise en esta parte enfocar objetos: el humo de “Autorretrato con cigarrillo”, las máscaras parlantes de “Máscaras contemplando un titiritero negro”. Se llamaría “Bodegón” porque privilegiaría una mirada contemplativa de la naturaleza muerta. Sin embargo, el impulso de los poemas me

impidió llevar a cabo esta tarea. Cada vez que intentaba escribir un texto con esta sección en mente, aparecía una escena, una situación: una naturaleza *viva*, percibida activamente y en contacto con todo lo demás. Y era de esperarse: si el motivo del libro era volver borrosas las fronteras contingentes entre los objetos (y las experiencias y las abstracciones y todo lo demás), era algo contradictorio esperar mostrar objetos puros, contemplados. De cualquier manera, estos poemas eran distintos de los de “Boceto” y “Retrato”, presentaban otra manera de mirar, y, por tanto, debían ir en otra sección. Además de bodegones, retratos y paisajes, conocía las escenas (bíblicas, mitológicas, históricas, alegóricas) como el género más popular de la pintura occidental; y, al igual que con las otras dos secciones, este nombre me pareció muy apropiado para reunir estos poemas. Así se terminó de formar la tercera parte del libro.

El último subtítulo del libro sería “Paisaje”. Estos poemas se ocuparían de espacios, pero no de espacios abstractos (ni el punto ni el plano ni la línea, ellos están presentes, sobre todo, en “Boceto”), sino de espacios hechos cosa: casas, ciudades, montañas (aunque no necesariamente concretos: casa, más que *mi* casa; ciudad, más que *Bogotá*; montañas, más que *Los Andes*). Finalmente, los cuatro nombres organizaban satisfactoriamente las cuatro tendencias principales de los poemas reunidos en el libro: “Boceto”, fundamento; “Retrato”, cuerpo; “Escena”, experiencia; “Paisaje”, espacios. Ahora faltaba únicamente un título.

Las noches todas es un nombre maravilloso, y su relación con la bella cita de Elías Canetti es indudable. Los paratextos deben ir de la mano. Se me ocurrió llevarlo un poco más allá que Tomás: nombrar mi libro a partir de un epígrafe. Ya terminaba mi lectura de *Poeta en Nueva York* y parecía apenas natural mencionarlo desde el principio como parte de la clave de lectura de mi libro. “Panorama ciego de Nueva York” era, según mi lectura, el poema central del poemario de Lorca. Dado esto, el epígrafe debía venir de allí. Y ese verso, “es un pequeño

espacio vivo al loco unisón de la luz” (148), me dio el título perfecto: *Pequeño espacio vivo*. Mi libro iba a ser eso: un pequeño espacio vivo.

A partir del cuestionamiento del canon tradicional, se abrieron las fronteras del mundo. ¿Por qué no considerar seleccionar pintura abstracta del Perú o del Sudán, a Lucas Cranach el Viejo o a El Bosco, cuadros de pintoras barrocas o expresionistas, a Jean-Michel Basquiat (que ya poco o nada tiene de contra-canónico y del que no alcancé a incluir ninguna pieza) o a Beatriz González? Pero no era suficiente, algo todavía se sentía mal. ¡Hacía falta nada más y nada menos que la escultura! Baudelaire ya incluía escultores¹¹ dentro de sus “faros”, ¿por qué Nicolás Rueda debía ser diferente? La escultura siempre ha acompañado a la pintura. Esto último me llevó a otra pregunta aún más importante: ¿por qué limitarse a la escultura? Si ya se iba a romper el límite del cuadro (que, en realidad, se había roto desde que le hice un poema a “Profeta”, un grabado), ¿por qué no hacerles poemas a fotografías, *still frames* de películas, fachadas de edificios, diseños de sillas, portadas de libros, jarrones o camisetas?

La razón que da origen a este deseo de expandir cada vez más el volumen de la piscina de referentes potenciales es, en realidad, muy sencilla. Lo que buscaba dentro de la producción artística era una cierta manera de dar cuenta de la extrañeza de la realidad, algo que despertara en mí la facultad del escorzo, la facultad de ver lo más profundo que tiene cualquier superficie, la facultad de extrañar la mirada. Digamos que esta vara de medir, este canon, debía ser el que fundamentara mi selección de obras. Esto tenía todo el sentido del mundo: además de extrañar el mundo en mi obra, extrañaría los movimientos tradicionales y la separación técnica de las artes visuales a través de mi selección, sin llegar a afirmar que todo es arte y que todo el mundo es un

¹¹ Teniendo en cuenta su poema dedicado a Ernest Cristophe, no hace falta asumir demasiado para llegar a la conclusión de que también valoraba bastante la escultura de Miguel Ángel o de Puget.

artista. Así, con todos los medios visuales a mi disposición, preferí incluir antes un fotograma de Lazló Moholy-Nagy que una foto de Man Ray; un *still frame* de *Synecdoche, New York* que uno de *Mulholland Drive*; un cuadro de Kandinsky que uno de Dalí. Espero haber dado cuenta del extrañamiento que propiciaron cada una de las sesentaitrés obras que seleccioné para armar mi *Pequeño espacio vivo* y, más importante aún, haber revelado el mundo que se sabe extraño a través de ellos.

Incontables obras han quedado por fuera, incontables poemas han quedado por escribir: los documentales de Patricio Guzmán, la pintura de Joan Miró, las fachadas orinadas del centro de Bogotá, la escultura de Barlach, los *ignudi* de Miguel Ángel, los grabados de Hans Arp, el resto de la obra de Kirchner y de Schiele, los jarrones griegos del siglo VI antes de cristo, la catedral de México, Angkor Wat, una silla de la Bauhaus, la portada de *The Low End Theory*, Barry Lyndon; pero, como somos seres finitos, y vivimos en el horror de lo sucesivo, debo dar por terminado este proyecto. Si no logré nada más de lo que me propuse, al menos la angustia existencial no se ha asomado por un buen tiempo. La muerte y yo estamos en paz. Creo que algo tiene que ver con leer y escribir, con experimentar el escorzo, la percepción de lo extraño que es todo y de lo hermanos que podemos ser como extraños en este, nuestro *Pequeño espacio vivo*.

Bibliografía

- Baudelaire, Charles. “Los faros”. *Las flores del mal*. Trad. Carlos Pujol Jumandreu. Barcelona: Editorial Planeta, 2011. Impreso.
- Borges, Jorge Luis. “El oro de los tigres”. *Poesía completa*. Ed. María Kodama. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2011. 337-81. Impreso.
- “El Hacedor”. *Poesía completa*. Ed. María Kodama. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2011. 109-60. Impreso.
- *Historia de la eternidad*. Madrid: Alianza Editorial, 1989. Impreso.
- Brown, Jonathan. “Introducción: El Greco, el hombre y los mitos”. *El Greco de Toledo*. Ed. Carlota Millán y Angel Schmidt. Madrid: Alianza Editorial, 1982. 15-33. Impreso.
- Camus, Albert. *El mito de Sísifo*. Trad. Madrid: Alianza Editorial, 2012. Impreso.
- Cobo Borda, Juan Gustavo. “El grito y el rostro”. *Lorenzo Jaramillo*. Ed. Elkin Rivera Gómez. Bogotá: Seguros Bolívar, 2002. 9-12. Impreso.
- Hauser, Arnold. *El manierismo: la crisis del Renacimiento y los orígenes del arte moderno*. Trad. Felipe González Vicen. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1965. Impreso.
- García Lorca, Federico. *Poeta en Nueva York*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2015. Impreso.
- González, Tomás. *Manglares*. Bogotá: Editorial Planeta Colombiana, 2018. Impreso.
- *Las noches todas*. Bogotá: Editorial Planeta Colombiana, 2018. Impreso.
- Kandinsky, Wassily. *De lo espiritual en el arte*. Trad. Elizabeth Palma. México: Ediciones Coyoacán. 1994. Impreso.
- Muschg, Walter. *La literatura expresionista alemana: de Trakl a Brecht*. Barcelona, Editorial Seix Barral: 1972. Impreso.

Ortega y Gasset, José. “Meditación preliminar”. *Meditaciones del Quijote e ideas sobre la novela*. Madrid, Revista de Occidente: 1975. Impreso.

Trakl, Georg. *Poemas 1906–1914*. Barcelona, Icaria editorial: 2003. Impreso.

— *Revelación y caída: Antología*. Trad. Helmut Pfeiffer. Bogotá, D.C., Común Presencia Editores: 2002. Impreso.

Wolf, Norbert. *Expresionismo*. Trad. Ambrosio Berasain Villanueva. Colonia: Taschen, 2004. Impreso.

— *Simbolismo*. Trad. José M. García Pelegrín. Colonia: Taschen, 2009. Impreso.