

## Voces plurales en la poesía de Piedad Bonnett

Vicente Cervera Salinas (Universidad de Murcia, España)

**Abstract** This article examines an essential part of the poetical work of the Colombian writer Piedad Bonnett, where the concept of 'plural voices' is combined with the term of 'verbal bodies'. The analysis of several poems of his work, from her titles *Ese animal triste* (1996), *Todos los amantes son guerreros* (1998) or *Las tretas del débil* (2004) reveals an essential voice in the field of the most recent Latin American poetics in this century, where the practice of the poetic genre drift towards a different plurality culture, in a place of intersection between the universality voice of Jorge Luis Borges and the melancholy of Alejandra Pizarnik.

Poseedora de una de las más personales y punzantes voces del panorama poético hispánico actual, la escritora colombiana Piedad Bonnett, nacida en la ciudad de Amalfi en 1951, se distingue en su obra lírica por la articulación de discursos donde el signo de la cultura permanece como una referencia siempre viva, pero permeable y proteica. Las alusiones a un acervo humanístico de signo universal fungen en los textos de Bonnet de manera libre, como un punto de partida para articular nuevos rumbos y derroteros o para pronunciar realidades próximas y personales, donde el eco del archivo cultural insemna una entonación insospechada, novedosa. La cultura no comparece en su obra como práctica y ocasión para recrear sus contenidos, sino para partir de ellos y avanzar hacia instancias no estipuladas previamente. El signo cultural no se concibe como una mirada retrospectiva, nostálgica, o meramente estética, sino como línea de fuga, punto de avance, ocasión de partida y devenir.

La formación académica de la escritora colombiana favorece en gran medida dicha activación del saber. Estudió Teoría del Arte, Arquitectura y Diseño, en la Universidad de Colombia, se licenció en Filosofía y Letras por la Universidad de Los Andes y ha trabajado como profesora de literatura en dicha Facultad, combinando la escritura poética con su faceta como dramaturga y, sobre todo, como novelista.<sup>1</sup> Su primer poemario se editó en 1989, *De círculo y ceniza*, que fue elogiado por Ramón de Zubiria, destacando una poética «limpia, refrescante, liberada de toda postiza decoración»

1 Refiere en una entrevista la escritora: «Yo creo que nunca me inspiro tanto como cuando leo, voy subrayando, apuntando ideas. Mucho más que el mundo de afuera, lo que me impulsa es el mundo de los libros». (Escobar Mesa-Bonnett, p. 21).

(Escobar Mesa, p. 2). Afín a ciertas corrientes líricas preeminentes en la lírica hispanoamericana del siglo XX, Piedad Bonnett muestra cierta descreencia ante el poder del lenguaje y sus propiedades retóricas. En la línea del escepticismo borgeano, que heredarán autores de una generación anterior a la de Bonnett, como Juan Gelman (1930), en Argentina; José Emilio Pacheco (1939) en México; Eugenio Montejo en Venezuela (1938-2008) o Antonio Cisneros (1942-2012) en Perú, la propiedad del verso y de la visión del mundo de la poetisa colombiana propenden a muy singulares alianzas: «pudor e inteligencia, intimidad e historia, claridad profunda y belleza» en palabras de Luis García Montero, serían sus marcas definitorias.

Mas no cabe olvidar que un aliento desesperanzado atraviesa toda su obra en un movimiento marcado por el signo de la lucidez. La lucidez que retiene el vuelo de la ilusión y el arrebató, que refrena el hálito exaltado de todo ascenso, que rebaja la expectativa luminosa del deseo: el plomo en las alas del vuelo. Su lírica exhala un aliento desesperanzado que torna amargo el ensueño. En palabras de Augusto Escobar Mesa, especialista colombiano en la obra de Bonnett, «en muchos de sus versos», la autora «corroboró esta degradada condición, ese estado de naufragio permanente, de un vivir al borde del vacío como si algo, muy íntimo, más allá de cualquier voluntad individual, impidiera respirar libremente» (Escobar Mesa, p. 10). Naufragio de la existencia o lucidez ante el espejismo, la lírica de Piedad Bonnett deshace las hebras del engaño, pero no se regocija en el dolor, sino que busca la belleza o la piedad en el estrago.

Hasta el momento, el corpus completo de su poesía comprende los siguientes títulos: *De círculo y ceniza* (1989) (libro que recibió la mención de honor en el Concurso hispanoamericano de Poesía «Octavio Paz»), y donde se advierten las influencias no sólo del ya citado Jorge Luis Borges, sino del colombiano León de Greiff y de Miguel Hernández. Los años noventa serán especialmente prolíficos para Bonnett: aparecen *Nadie en casa* (1994), obra inspirada en parte por la lectura de Eliseo Diego y de Blas de Otero; *El hilo de los días* (1995), galardonado con el Premio Nacional de Poesía en Colombia, con importantes asociaciones a la lírica de Vallejo en el tratamiento del ámbito familiar; *Ese animal triste* (1996), que parte de la imagen del portugués Eugenio de Andrade y se abre a un espectro amplio de resonancias contemporáneas, desde Julio Cortázar hasta Alejandra Pizarnik, y, un año más tarde, publica una de sus obras más celebradas y, sin duda, más valiosas, *Todos los amantes son guerreros* (1998). Este poemario participa de un reconocimiento a la tradición de los fundadores de la poesía latinoamericana del XX, como César Vallejo, o Pablo Neruda, pero también hallamos en su seno consonancias decididas con figuras esenciales de la lírica de la segunda mitad de siglo, como el ya citado Juan Gelman o la peruana Blanca Varela (1926-2009). Ya entrados en la primera década del XXI, Bonnet editará en 2004 *Tretas del débil*, con débitos a autores europeos como Jaroslav Seifert o Truman Capote, junto a un rendido y sincero

homenaje al poeta fundacional de la lírica colombiana modernista: José Asunción Silva. Más tarde, y en España, se publica en 2008 el poemario *Las herencias*, de factura más coloquial e inquisitiva, y por fin en 2011 Piedad Bonnett obtendrá el XI Premio Casa de América de Poesía Americana con *Explicaciones no pedidas*, libro que supone un auténtico concentrado de la lírica amarga, lúcida, desengañadora y desengañada, siempre diáfana y preclara en su consciencia, de nuestra autora. Junto a esta compacta obra poética, Bonnett ha publicado una no menos abundante obra narrativa y teatral – al margen de su trayectoria crítica y ensayística –, combinando en la novela el subgénero de la autobiografía fingida (*El prestigio de la belleza*, 2011) con el de la epístola confesional, como cabe ilustrar con su última novela *Lo que no tiene nombre* (2013), que recrea la trágica experiencia del suicidio de su hijo Daniel.

Entretejida en las tramas de su producción poética, cabe rastrear la presencia, irregular e inestable, pero recurrente y profunda, de una serie de títulos que nos permitirían trazar una suerte de ‘cancionero de filiación bíblica’. Dicha antología poética configura por parte de su creadora una mirada diferente y reveladora hacia personajes, argumentos, conflictos y secuencias ínsitas en las páginas del Libro de los Libros, algunos de los hitos que figuran en las páginas de la obra central de la tradición judeo-cristiana. La mirada Piedad Bonnett, en consonancia con otros muchos poetas y narradores coetáneos a su obra, revisa y reinterpreta determinados pasajes la Biblia, aislando figuras y desplazando significantes y significados, al tiempo que los dota de nuevas connotaciones sentimentales y simbólicas. El espíritu transgresor se liga a la mirada insobornable y ácida de la poetisa colombiana, y consigue finalmente traspasar las envolturas de la superficie textual para despejar una geometría del espíritu inédita, posmoderna y fulgurante en sus pasajes líricos. Es lo que deriva del análisis de poemas de Bonnett como *Canción del sodomita* (de *Ese animal triste*), *Hágase tu voluntad* o *La mujer de Lot* (de *Todos los amantes son guerreros*) o *El hijo pródigo* (de *Las tretas del débil*). En otros títulos hallamos asimismo evocaciones de referencias bíblicas, aunque más sobrentendidas u oblicuas, tamizadas por una argumentación poética alejada del motivo original, que puede llegar incluso a evidenciarse tan sólo a la luz del título del poema, tal como observamos en poemas como *Pecado original*, *Éxodo*, *Del reino de este mundo*, *Memorias de Sodoma* u *Oración*, recogidos todos ellos en la antología *Lo demás es silencio*, publicada en España en 2003. Se trata de poemas donde los paratextos actúan a la luz de la inversión, al amparo del desacato o desde el prisma del recrudescimiento, pero siempre marcando la tensión entre la voz poética y la autoridad atávica, decantándose en todo momento esa voluntad infractora de Bonnett frente al acatamiento a la ley de lo ‘ya escrito’ y consagrado.

Buena prueba de ello la encontramos en el primero de los textos de esta particular antología, *La canción del sodomita*:

*Habrá una grandísima peste...*  
* xodo 9,3*

Han izado el amor. Lo est n clavando  
 coronado de ortigas y de cardos.  
 Le han cortado las manos, han echado  
 sal y azufre en sus pálidos muñones.  
 Ah, mi joven amado, el tiempo es breve.  
 Suenan ya las trompetas e iracunda  
 la luna enrojecida afronta al cielo.  
 Déjame acariciar tu frente ardida en sueños,  
 contemplar para siempre tus párpados violeta.  
 Deja que desanude mi deseo,  
 que coloque la palma de mi mano  
 sobre la rosa hirviente que florece en tu pecho.  
 Ah, mi joven amado que duermes mientras huye  
 la multitud con un largo sollozo:  
 una lluvia de sangre cae sobre Sodoma.  
 Dame tus muslos blancos, tu axila, el dulce cuello,  
 antes de que en silencio se deslice  
 el  ngel con su espada de exterminio.  
 (Bonnett 2008, p. 14)

Señala Northrop Frye en una de las más complejas aproximaciones críticas al universo temático y cultural de la Biblia y su repercusión en la literatura de Occidente, *Words with Power* (1990), que el proceso de conversión de los mitos en textos puramente est ticos surge desde el momento en que desaparece su función ideológica primigenia, manteniéndose en cambio viva su estructura literaria. En este contexto, anota el crítico canadiense, que «los mitos de la Biblia [...] retuvieron un peculiar estatus sacrosanto hasta aproximadamente el siglo XVIII, y de un modo más decadente hasta nuestra época» (Frye 1996, p. 64).<sup>2</sup> A medida que la sociedad va desarrollándose y evoluciona, se acentuará también progresivamente la dimensión plural y no homogénea y unívoca de los relatos. Ello desembocará, según Frye, en la formación de otros tipos de lenguaje, donde el mito (también el bíblico) perdura, pero su presencia ya no es la canónica u ortodoxa. Procura en cambio ahora abrir horizontes de posibilidad a través de los contenidos y la morfología, que conforman una parte sustancial y necesaria del mismo. Pues bien, el poema de Piedad Bonnett responde muy claramente a ese proceso interno que el crítico expone,

<sup>2</sup> Manejo la edición española, *Poderosas palabras*, editada un lustro después de la aparición de la obra original, y vertida al castellano por Claudio López de Lamadrid.

donde la sustancia ideológica y doctrinal del mito originario, en este caso del mito bíblico de la destrucción de las ciudades de Sodoma y Gomorra presente en el libro III del *Génesis*, ha sido desmantelado en favor de una figuración insólita y plural de su materia. En efecto, pasamos del relato del espanto y de la destrucción del pueblo sodomita, maldito por Yavé – según la narración del episodio bíblico –, a un poema que exalta inesperadamente el goce erótico, incardinándolo en un escenario apocalíptico y en una atmósfera de exterminio. En ese paisaje turbulento, sórdido y enrojecido por las llamas es precisamente donde la otra llama, la del deseo, arde con más vigor y fijeza, inflamada en su concupiscencia por la amenaza de la muerte y sus cruzadas. El breve tiempo que resta para amar es tanto más intenso cuanto más agitada y veloz es su extinción, y la arenosa dispersión de los segundos enciende aún más la voluptuosidad, rodeada de las ardientes volutas de la muerte. La asociación de la muerte con el deseo, de clara entraña freudiana, y de Eros con Thanatos, preside esta modulación contemporánea del mito ancestral.

Pero además el poema de Piedad Bonnett multiplica la dispersión semántica y la proliferación simbólica del bíblico relato. Fijémonos que el poema parte de un paratexto escogido por la autora que remite asimismo a la Biblia, pero no al pasaje concreto del *Génesis*, sobre el que pivotará el poema, sino a una cita del capítulo 9 del libro del *Éxodo*, relativo a otro episodio no menos contundente y épico, el de las plagas de Egipto,<sup>3</sup> concretamente la quinta plaga: la peste que hizo recaer Yavé sobre el pueblo egipcio. De esta manera, la doble referencialidad bíblica del poema introduce desde el comienzo, desde su cita paratextual, una relación bifronte con su hipotexto, o sustrato bíblico. A ello habría que añadir la incorporación, dentro ya del cuerpo textual, de otra llamada, que aparece en el verso séptimo del poema de Bonnett, concretamente: «Suenan ya las trompetas...». Allí resuena el episodio del libro de Josué (VI, 4-5) en que se relata el toque de las siete trompetas resonantes portadas por siete sacerdotes hebreos delante del arca de la alianza, que haría derrumbarse las murallas de la ciudad de Jericó.<sup>4</sup> Como culmen de toda esta red de asociaciones míticas, el verso final del poema incorpora el mito del ángel «con su espada de exterminio», que despliega la presencia del ángel con la espada flameante en la expulsión de Adán y Eva del jardín del Paraíso (*Génesis*, 3, 24), así como la del ángel exterminador, presente como imagen poderosa en tantos pasajes de la Biblia.<sup>5</sup>

3 «...caerá la mano de Yavé sobre los ganados que están en tus campos; sobre los caballos, sobre los asnos, sobre los camellos, sobre los bueyes y sobre las ovejas, una peste muy mortífera...» (*Éxodo*, 9, 3; 1945: 68).

4 «Siete sacerdotes llevarán delante del arca siete trompetas resonantes. Cuando ellos toquen repetidamente el cuerno potente, y oigáis el sonar de las trompetas, todo el pueblo se pondrá a gritar fuertemente, y las murallas de la ciudad se derrumbarán.» (*Josué*, VI, 4-5; 1945: 218).

5 Cfr. El episodio de Balam, en el libro de los *Números*: «Entonces abrió Yave los ojos a

En definitiva, observamos cómo el despliegue de conexiones relativas al hipotexto bíblico, sustrato cultural de la escritora, condiciona una nueva lectura del episodio central, la destrucción de Sodoma. Se produce así en el poema una realidad inexplorada previamente, donde el episodio de Lot y su familia, los únicos habitantes justos de las ciudades ante los ojos de Yave, ha quedado desplazado, «mutilado», como diría Borges, de su contexto original, y en el hueco que ha dejado el relato bíblico se edifica un motivo poético inesperado y desviado de aquel centro: la canción de amor del sodomita. Este procedimiento, básico para la comprensión del poema de Bonnett, lleva la marca de la adaptación oblicua y sesgada con la que precisamente opera Borges en sus ficciones poéticas en relación a los textos literarios de partida. Recordemos poemas de condición bíblica en la obra del argentino, aunque en su caso (Borges, al fin) la titulación de sus poemas sea explícitamente «textual»: «Mateo XXV, 30»; el brevísimo «Lucas, XXIII», de *El Hacedor*, o los dos titulados «Juan I, 14», sin contar con los no menos personales y enigmáticos «Fragmentos de un evangelio apócrifo», de *Elogio de la sombra*, para corroborar la filiación.<sup>6</sup>

Desde el punto de vista estructural, la «Canción del sodomita» se desdobra en dos unidades de distinta extensión y consistencia. La primera parte abarcaría los cuatro primeros versos, donde la autora plantea la situación martirizante y espantosa en que el amor se halla izado, crucificado y maldecido, en un paisaje marcado por los tormentos y castigos a que somete Yave a sus enemigos («Han izado el amor [...] | Le han cortado las manos, han echado | sal y azufre en sus pálidos muñones»). El resto del poema contiene la segunda sección, de catorce versos, expuesta a modo de invocación, petición o plegaria amorosa, que sustituye la voz poética implícita del comienzo por la de una voz explícita, aunque anónima y no identificable, que en primera persona emite la oración de su deseo. Los campos semánticos predominantes en el desarrollo poemático son el de la tortura (relacionada con los estigmas de la pasión y muerte de Cristo): «izar el amor», «clavar», «coronar de ortigas y cardos», «cortar las manos», «echar sal y azufre» (este última con una clara deriva hacia el referente más concreto de la lluvia de fuego que cayó sobre las ciudades malditas). En segundo lugar, el ámbito semántico del cuerpo y del deseo: «acariciar», «frente ardida», «párpados violeta», «mi mano», «tu pecho», «muslos blancos» o «rosa hirviente», esta última como metáfora del corazón. También cabría aislar un último campo relativo a los sentidos y percepciones, en especial al cromatismo y los sonidos: «clavando», «Suenan trompetas», «violeta», «lluvia de sangre», «blancos». La abundancia del

Balam y éste vio un ángel de Yave, que estaba en el camino con la espada desenvainada en la mano. Balam se postró, echándose sobre el rostro...» (Números, 23, 31-35; 1945, p. 160).

6 Borges (1989, pp. 194, 156, 216, 319 y 356, respectivamente). Sobre sobre el intenso y 'sobrehumano' monólogo dramático de Borges, *Juan I, 14*, incluido en *Elogio de la sombra*, véase Cervera, 2010.

color rojo aún los términos eróticos con los signos del exterminio y del incendio: la luna está enrojecida, reflejando los tonos que violentan la ciudad. El poema es un concentrado erótico que hierve entre las brasas de la aniquilación, donde sobresale la primera figuración del amor izándose en una muy lograda prosopopeya, como si fuera un cuerpo real o a modo de objeto cual negra bandera de augurio siniestro.

Y es que el poema recupera el tópico del «amor entre ruinas», de raíz romántica y modernista, mediante sus propios recursos retóricos y, sobre todo, conformando una lograda apropiación del estigma poético latente en la historia bíblica de Sodoma y Gomorra.<sup>7</sup> El cuerpo amoroso aparece así definido y único en el inmenso cuerpo de una ciudad donde se derrama una «lluvia de sangre». Plantea Piedad Bonnett el acto amoroso como un arrebatado acto de clausura, final de la partida, canto de cisne incontenible. Acto final: acto total, absoluto y pleno. Bello en su radicalidad, pero no por ello menos trágico, pues está circuido por la devastación, siendo su hermosura tan sólo el comienzo de lo terrible, como quisiera Rainer Maria Rilke en su famosa *Elegía de Duino*. También la maldición divina parece ser un acto destructivo que arrecia sobre el cuerpo de la urbe como un acto de amor: de amor sin concesiones. No olvidemos que previa a su destrucción, Abraham intercede y suplica a su Señor en favor de los pocos justos que habitasen las ciudades, de los cuales sus ángeles solo hallaron el amor de Lot (Génesis, 18, 23-33, y 19, 1-14).

Así, en el poema la plegaria, la canción de amor del sodomita, que resurge en cada anáfora («Déjame acariciar...», «Deja que desanude...», «Dame tus muslos blancos...») prepara el ritual del goce erótico, pero en un escenario siniestro, como inminente antesala del fin. Con gran acierto apunta José Watanabe, al hilo de sus comentarios a la lírica amorosa de Bonnett, que «en los momentos de mayor plenitud surge aquella conciencia dolida que ve de súbito cómo el amor se orienta a su inexorable tragedia: la finitud o la decadencia» (Bonnett 2008, p. 15). También a la inmólación, cabría añadir a luz de la «Canción del sodomita». Y es que en este poema los destellos bíblicos atraviesan la matriz del mito para penetrar en la intimidad de una escena apasionada y mortal. La inminencia del amor efímero es clave para interiorizar y comprender la composición. Así, el eco del «carpe diem» denuncia su connotación más exasperada: «el tiempo es breve», señala clásica la voz, mientras escucha el temible sonar de las trompetas. El joven amado todavía duerme y la voz poética lo invoca, le implora dejarse idolatrar en un ritual ceniciento sobre las brasas de su

7 En palabras de Northrop Frye: «La Biblia está saturada de mito y metáfora, y pocas negarán que encierra parte de la poesía más grande que ha visto el mundo. Tales rasgos no pueden ser tratados como algo meramente ornamental (...). El elemento literario necesita ser estudiado desde una perspectiva funcional, como parte esencial de la Biblia, y el cómo y por qué este aspecto literario resulta esencial.» (Frye 1996, p. 143).

cuerpo, «mientras huye | la multitud con largo sollozo». El amante y el amado aparecen doblemente amenazados, primero por genuina condición sodomítica, pero también por la cólera sostenida de Yavé (ese *Dies irae* tremebundo), simbolizada en la imagen final del ángel que silenciosamente se desliza sobre ellos con su espada flamígera.

Poema de factura y estirpe clásicas, tanto por su léxico como por su estilo y composición (con intercalada presencia de versos endecasílabos y alejandrinos), irradia sin embargo por su naturaleza contemporánea, por su acidez y acritud, lejanas de la mera reconstrucción de un material proporcionado por el sustrato de la cultura y reconstruido desde otra dimensión estética. Pensemos, sin ir más lejos, en un cotejo de estos poemas nacidos al amparo del relato de Sodoma y Gomorra con los cuentos ‘fantásticos’ de Leopoldo Lugones sobre el mismo tema: *La lluvia de fuego* o *La estatua de sal*. Lo que en Lugones es recreación, reconstrucción, reformulación en la escala de una determinada corriente estética, en su caso el Modernismo, será en la lírica de nuestra poetisa un mero pretexto referencial para imaginar una escena totalmente secundaria y marginal al tema aludido. En *Canción del sodomita* se trata de lo secundario, pero todavía inmerso en el contexto mítico (alusión explícita a la «lluvia de sangre» que «cae sobre Sodoma»), pero en otros poemas las citas bíblicas formulan textos totalmente alejados en el espacio y en el tiempo, cuyo significado se enmarca simbólicamente en el cotejo bíblico, pero con una total autonomía en el tratamiento y en la escenificación poemática. Así sucede en *La mujer de Lot* (de *Todos los amantes son guerreros*):

Hoy vi que a ese lugar donde te amé con impaciencia  
y donde fue temblor nuestro silencio  
cuando anunció con voz eterna la alondra de Julieta  
que se alzaba el día

llegaban implacables los hombres con las palas y las picas  
y el bulldozer rompía la ventana que vio cómo caía la lluvia  
cuando tu voz fue abrigo  
y cielo despejado sobre mi cuerpo tibio tu camisa

Allí estuve mirando entre el grupo indeciso de curiosos  
cómo caían las tapias cómo se amontonaban los escombros  
y el polvo levantaba sus estrellas fugaces  
caía sobre mi piel sobre mi pelo

Suele la vida que creemos a veces insensata  
urdir sus torpes símbolos  
pensé

Para recuperar tus ojos debí cerrar los míos

Allí permanecí hasta que comenzó a llover y todos se marcharon  
y callaron las máquinas y el mundo  
calló también  
mientras la noche abría sus aleros de sombra

Entre las ruinas una pequeña estatua de piedra me miraba  
desde su maltratado pedestal

Sus ojos y su aridez de sal me persiguieron  
por las calles que un día  
fueron el corazón ansioso de mi mundo.  
(Bonnett 1998, pp. 86-87).

Es un poema, como cabe observar, que «identifica el derribo de una casa con una sensación de pérdida. La mujer que perdió la dicha asiste a la demolición de las paredes entre las que fue feliz», como sintetiza Luis García Montero. Queda, pues, petrificada y ‘perseguida’ por la imagen de salitre que simboliza la maldición de mirar hacia atrás, y que convirtió a la mujer de Lot en estatua de sal, pero todo ello sucede en un contexto totalmente ajeno al del pasaje de la Biblia. Así pues, la atmósfera apocalíptica que incoa el título del poema se combina en el texto con otra alusión a la historia de la literatura universal, ajena y, al mismo tiempo, complementaria a los versos. Se trata de la noche de amor entre Romeo y Julieta, en la tragedia isabelina de William Shakespeare, y más concretamente la famosa frase de Julieta en que pretende retardar la llegada de la luz y el amanecer transformando el canto de la alondra por el vespertino del ruiseñor. La visión de lo real de las tres primeras estrofas contrasta con la activación del pensamiento en la cuarta (más el verso aislado que quedaría desnudo a modo de estrofa mono-versal), momento de transición y reflexión en el tejido del poema: «Suele la vida que creemos a veces insensata | urdir sus torpes símbolos | pensé | Para recuperar tus ojos debí cerrar los míos». Este no menos simbólico ‘cierre’ de los ojos apunta ya al motivo escogido por la autora como paisaje bíblico, ya que el motivo de no mirar hacia atrás – como condición para la salvación de la familia de Lot – se vincula aquí con el acto de cerrar los ojos precisamente para establecer la conexión con el referente temático. A partir de aquí, brota la visión simbólica del resto del poema, donde la soledad y el ‘viaje a la semilla’ que realiza el sujeto poético provocan la aparición súbita, violenta y expresionista del símbolo que rige el poema: la «pequeña estatua de piedra» que se enfrenta – nuevamente a través de la mirada – al sujeto para ocasionar la descarga poética del cierre poemático. Los tres versos finales, en efecto, plasman esa persecución indeseable, ominosa, del sig-

no de la destrucción, donde los tiempos vitales se han confrontado y ha surgido la depauperación inevitable, el desmoronamiento de cuanto fue, materializado en la estatua de una mujer pétreo, la 'mujer de Lot', que manifiesta el anatema divino y la presente persecución al sujeto poético, condenado a habitar un mundo de paisajes ruinosos y yermos, una tierra baldía para un corazón que otrora recorriese ansioso las calles de su mundo. Como en el famoso cuento de Leopoldo Lugones anteriormente citado, *La estatua de sal*, una maldición inveterada (la bíblica) ocasiona, por las galerías simbólicas del mal, la pervivencia y reactivación del interdicto en un personaje que 'revive' los episodios del fatídico suceso donde Yahvé mostró su voluntad de salvar a sus escogidos mediante determinadas restricciones. En el caso del relato de Lugones, inmerso en esa atmósfera modernista y fantástica, la ambientación vuelva a ser la de los paisajes reales donde acontecieron siglos atrás los hechos relatados en el libro del *Génesis*.<sup>8</sup>

En la *Canción del sodomita*, como tantos otros títulos que podrían figurar en un cancionero posmoderno de la Biblia en la obra poética de Piedad Bonnett, la autora no se propone recrear el texto clásico revisitándolo con ojos nuevos. Opera más bien utilizándolo y atrayéndolo a coordenadas imprevistas e insospechadas. Su visión del mundo es escéptica y demoledora, aunque en sus entrañas palpita el hálito de lo piadosamente lírico. En la poesía de la colombiana aislamos una visión comprensiva de la realidad, en lo que esta posee de brutal y descorazonadora, pero sin resbalar hacia la desesperación romántica, ni pretender tampoco identificarse con un tipo de discurso de género. Su obra poética se halla más allá de la presunta identidad literaria de lo femenino, en el lugar donde el enciclopedismo sustantivo de Borges reflejara los «anillos de ceniza» de Alejandra Pizarnik.

Expresión genuina de la poesía hispánica de los años noventa del pasado siglo, y de la poética de los autores de 'entre-milenios', la obra de Piedad Bonnett se eleva con precisión y personalidad. En su poesía la acidez no excluye la sabia atenuación de la piedad. Sus poemas son 'cuerpos verbales', encarnaduras vivas de sentimientos y emociones que una visión insobornable de las cosas ha sabido tamizar y ha valorado en su más honda esencia. Cuerpos verbales que al fin cantan lo que se pierde, pero que también salvaguardan de modo contumaz la belleza amenazada de lo efímero.

**Bibliografía**

- Bonnett, Piedad (1998). *Todos los amantes son guerreros*. 1ª ed. Santafé de Bogotá: Norma.
- Bonnett, Piedad (2003). *Lo demás es silencio. Antología poética*. Madrid: Hiperión.
- Bonnett, Piedad (2008). *Los privilegios del olvido. Antología personal*. Prólogo de José Watnabe. México: F.C.E.
- Bonnett, Piedad (2010). «El prestigio de la belleza: una autobiografía falsa». En: *Cuadernos Hispanoamericanos*. N.º 725 (noviembre), pp. 11-14.
- Bonnett, Piedad (2011). *Explicaciones no pedidas*. Madrid: Visor.
- Borges, Jorge Luis (1989). *Obra poética*. Buenos Aires: Emecé.
- Cervera Salinas, Vicente (2010). «Dos versiones de un versículo: Borges y el Logos divino». En: Alfonso de Toro (ed.): *Borges, poeta*. Hiedelsheim-Zürich-New York: Georg Olms Verlag, pp. 233-256.
- Escobar Mesa, Augusto (2013). «Piedad Bonnett. Una escritura que desafía la muerte» [online]. Disponible en [http://www.colombiaaprende.edu.co/recursos/superior/handle/literaturacolombiana/pdf\\_files/perfil5.pdf](http://www.colombiaaprende.edu.co/recursos/superior/handle/literaturacolombiana/pdf_files/perfil5.pdf) (2013-05).
- Escobar, Mesa; Augusto-Bonnett, Piedad (2013). «Diálogo con Piedad Bonnett. Voz poética anunciadora» [online]. Disponible en [http://www.colombiaaprende.edu.co/recursos/superior/handle/literaturacolombiana/pdf\\_files/dialog5.pdf](http://www.colombiaaprende.edu.co/recursos/superior/handle/literaturacolombiana/pdf_files/dialog5.pdf) (2013-05)
- Escobar Mesa, Augusto (2003). *Cuatro naufragos de la palabra. Diálogo compartido con Héctor Abad Faciolince, Arturo Alape, Piedad Bonnett y Armando Romero*. Medellín: Eafit.
- Frye, Northrop [1990] (1996). *Poderosas palabras*. Trad. Claudio López de Lamadrid. Barcelona: Muchnik Editores.
- García Montero, Luis (2013). Reseña a «Lo demás es silencio» de Piedad Bonnett. En: *La Estafeta del Viento. Revista de poesía de La Casa de América*. Disponible en <http://www.laestafetadelviento.es/monograficos/colombia/lo-demas-es-silencio> (2013-05).
- Lugones, Leopoldo (1986). *La estatua de sal*. Colección "La Biblioteca de Babel". Madrid: Siruela.
- Pizarnik, Alejandra (2009) [1ª, 2005]. *Poesía Completa*. Ed. Anna Becció. Barcelona: Lumen.
- Sagrada Biblia* [film] (1945). Versión directa de las lenguas originales, hebraica y griega, al castellano. Ed. Eloíno Nácar Fuster y Alberto Colunga, O.P. Madrid: B.A.C.

