

Université de Montréal

Olga Elena Mattei frente al canon de la poesía colombiana de su tiempo

(1962 – 2005)

par Sergio Esteban Vélez Peláez

Directrice:

Ana Belén Martín Sevillano Ph. D

Département de littératures et de langues du monde

Faculté des arts et des sciences

**Mémoire présenté à la Faculté des arts et des sciences en vue de
l'obtention du grade de maître ès arts (M.A.) en études hispaniques**

Juillet 2015

© Sergio Esteban Vélez Peláez, 2015

Sumario

Este tesina pretende ubicar la obra de la poeta colombiana Olga Elena Mattei en el marco de la poesía dominante de su tiempo (1962-2005), en Colombia.

En un primer capítulo, se definen algunos conceptos teóricos y se sintetiza el término “canon”, enfocado en la poesía.

En el segundo capítulo, se define el campo poético colombiano de la segunda mitad del siglo XX. Se discute sobre la estilística de los poetas más relevantes, aquellos que han sido determinados como canónicos.

En el capítulo final, se analiza la poesía de esta autora, sus particularidades, confrontándola con el canon antes explicado.

Se concluye que Olga Elena Mattei hace parte del canon de la poesía colombiana, pero que su obra, a lo largo de los decenios, ha rebatido el canon preponderante en Colombia y se ha adelantado a las tendencias que habrían de surgir posteriormente.

Como ejemplo, se muestra cómo, en los años sesenta del siglo XX, cuando, en Colombia, todavía la rima y la métrica eran hegemónicas en la poesía, Olga Elena Mattei se atrevió a escribir y publicar en verso libre. Luego, en los setenta, cuando ya el verso libre era aceptado e imperaba en la poesía colombiana, Mattei fue la primera mujer en escribir antipoesía en español. En los ochenta, cuando la antipoesía ya era tendencia distinguida en Colombia, Mattei se encaminó hacia la poesía de temática científica, nunca antes realizada en Colombia, y en los noventa, cuando, predomina el verso libre, Mattei regresa a la poesía con rima y ritmo.

Palabras clave: antipoesía, lenguaje poético, poesía científica, poesía cósmica, poesía dominante, poesía filosófica, poesía femenina, poesía mística, grandes poetas colombianos, mujeres poetas colombianas.

Sommaire

Ce mémoire vise à placer le travail de la poète colombienne Olga Elena Mattei au sein de la poésie colombienne de son temps (1962-2005).

Dans le premier chapitre, certains concepts théoriques sont définis et le terme «canon», axé sur la poésie, est synthétisé.

Dans le deuxième chapitre, le paysage de la poésie colombienne de la seconde moitié du XXe siècle est défini. La stylistique des poètes les plus importants et jugés comme étant canoniques, est présentée.

Dans le dernier chapitre, les particularités de la poésie de Mattei sont analysées.

Il est conclu qu'Olga Elena Mattei fait partie du canon de la poésie colombienne, mais que son travail a contesté le canon dominant de celle-ci, au fil des décennies, et qu'il a été en avance sur les tendances qui émergeraient plus tard. À titre d'exemple, il est montré comment, dans les années soixante du XXe siècle, quand, en Colombie, la rime et le mètre étaient toujours hégémoniques dans la poésie, Olga Elena Mattei a osé écrire et publier en vers libres. Puis, dans les années soixante-dix, lorsque le vers libre a été accepté et il régnait à la poésie colombienne, Mattei fut la première femme à écrire anti-poésie en espagnol. Dans les années quatre-vingt, alors que l'anti-poésie était la principale tendance en Colombie, Mattei s'est consacrée à écrire de la poésie au sujet de la science, jamais réalisée auparavant en Colombie. Et, dans les années quatre-vingt-dix, lorsque le vers libre est dominant en Colombie, Mattei retourne à la rime.

Mots-clés: anti-poésie, langage poétique, poésie cosmique, poésie des femmes, poésie dominante, poésie philosophique, poésie mystique, poésie scientifique, grands poètes colombiens, poetesses de la Colombie.

Summary

This thesis aims to place the work of the Colombian poet Olga Elena Mattei within the Colombian poetry of her time (1962-2005).

In the first chapter, some theoretical concepts are defined and the term "canon", focused on poetry, is explained.

In the second chapter, the landscape of the Colombian poetry of the second half of the twentieth century is set. The style of the most important poets, who are considered as canonical, is presented.

In the last chapter, the peculiarities of Mattei's poetry are analyzed.

It is concluded that Olga Elena Mattei is part of the canon of the Colombian poetry, but her work has challenged the dominant trends over the decades. For example, it is shown how, in the sixties of the twentieth century, when, in Colombia, rhyme and metrics were still preponderant in poetry, Olga Elena Mattei dared to write and publish in free verse. In the seventies, when free verse was accepted and it reigned in the Colombian poetry, Mattei was the first woman to write anti-poetry in Spanish. In the eighties, while anti-poetry was the main trend in Colombian poetry, Mattei devoted herself to write poetry about science, never wrote in Colombia before. And in the nineties, when free verse is dominant in Colombia, Mattei returns to rhyme.

Keywords: antipoetry, poetic language, scientific poetry, cosmic poetry, dominant poetry, women's poetry, philosophical poetry, mystical poetry, main Colombian poets, Colombian female poets.

Contenido

1.	Introducción.....	6
2.	El canon literario.....	10
3.	Aproximaciones al canon de la poesía colombiana (1962 – 2005).....	26
3.1.	El período 1962 – 2005.....	27
3.1.1.	Los Nuevos.....	30
3.1.2.	Piedra y Cielo.....	32
3.1.3.	Cántico.....	36
3.1.4.	Mito.....	38
3.1.5.	El Nadaísmo.....	41
3.1.6.	La Generación de Golpe de Dados.....	43
3.2.	Para concluir.....	49
4.	Las singularidades de la poesía de Olga Elena Mattei.....	51
4.1.	Consideraciones previas.....	52
4.2.	Conocimiento integral.....	53
4.3.	Orgasmo no: éxtasis (Poesía de amor).....	58
4.4.	Poesía/antipoesía, materia/antimateria.....	63
4.5.	Visiones y metáforas.....	70
4.6.	Poesía científica.....	77
4.7.	De lo cósmico a lo místico.....	86
5.	A modo de conclusión.....	95
6.	Bibliografía.....	105

1. Introducción

El “canon literario” ha sido uno de los temas más controversiales en el mundo de la crítica literaria, especialmente desde que Harold Bloom comenzó a publicar sus estudios teóricos al respecto. Sin embargo, en Colombia, este no ha sido un tema recurrente en los estudios aplicados al campo de la poesía nacional. Tampoco ha sido frecuente el estudio académico de las mujeres poetas colombianas.

Nacida en Puerto Rico (de padre puertorriqueño y de madre colombiana), en 1933, Olga Elena Mattei se crió desde muy pequeña en Antioquia, Colombia, y de ese país hizo su patria.

Según el crítico del diario *El Espectador* Manuel Drezner, Olga Elena Mattei es una de las tres principales mujeres de la poesía colombiana (Drezner, 1971). Tal clasificación devino oficial en 2009, cuando el entonces presidente de Colombia, Álvaro Uribe Vélez, le rindiera homenaje nacional, como “*una de las cuatro mejores poetas colombianas*” (Uribe Vélez, 2009: 9). Autora de 18 volúmenes publicados y ganadora de más de una decena de premios, es una escritora reconocida por ser pionera en temáticas poéticas en español, lo que la ha llevado a ser considerada como un hito en la experiencia colombiana de aquella “*tradición de la ruptura*”, de la que hablara Octavio Paz. Fue la primera mujer en escribir antipoesía en nuestra lengua y también la primera en desarrollar poemarios de temática científica (Escobar Mesa 1997: 1-7).

De su obra novedosa, vale la pena exaltar su trabajo poético sobre Astronomía, que ha sido presentado en algunos de los planetarios más importantes del mundo, como los de Nueva York y Washington.

También ha sido reconocido como muy original su tratamiento de la poesía amorosa. Por otra parte, no es ajena a las voces de la poesía social y sobre la guerra, sin afiliarse a sectores políticos, pero ahondando en el humanismo y en el humanitarismo.

Olga Elena Mattei ha construido, a lo largo de los decenios, una obra que excede lo tradicionalmente “poético”, al combinar en ella las humanidades, las ciencias y la metafísica.

Mucho se ha escrito sobre Mattei, en Colombia y en los demás países en los que su trabajo se ha divulgado; pero los artículos publicados sobre ella han sido, más bien, enfocados hacia la descripción general de la obra poética, hacia la reseña, la anécdota y, en casos aislados, hacia el trasfondo mismo de la obra: son muy escasos los textos académicos sobre ella donde se haga un amplio análisis de su trabajo, en revistas universitarias o publicaciones especializadas.

A quien redacta esta tesina, unas primeras preguntas podría suscitar el conjunto variado de textos que Mattei ha producido, y éstas se referirían a la pertinencia, la necesidad tal vez, de detenerse a examinar su obra desde el punto de vista del canon. Antes que nada, debemos preguntarnos ¿Qué significa "canon"? y, partiendo de allí: ¿Puede y debe su obra considerarse canónica? ¿Dónde se ubicaría, dentro del canon de la poesía colombiana de su tiempo?

De eso tratará esta tesina, del sitio que ocupa en ese mundo que se ha denominado "canónico" una poeta que ha llegado a ser aplaudida en muchas partes del mundo pero no totalmente conocida en su propia patria¹.

En todo el mundo y, por supuesto, también en Colombia, la noción de valor literario implica de manera arbitraria una idea determinada de la relación de la obra con su contexto histórico². De allí, que busquemos situar a Mattei en el paisaje poético de la Colombia de su tiempo.

A la hora de emprender este trabajo, nos motiva el hecho de que, a pesar de

¹ Decía el ex ministro colombiano Abel Naranjo Villegas sobre la obra de Mattei: *“las plantas así no florecen sino en las cimas de épocas y sociedades, y, por eso, su poesía no puede ser popular”* (Naranjo Villegas, 1975).

² Dilthey, por ejemplo, realiza sus trabajos desde una perspectiva que podremos denominar “historicista”, cuyo axioma consiste en que las manifestaciones espirituales del hombre –por sobre todas ellas, la poesía– deben ser consideradas dentro del “contexto histórico” en que se producen (Dilthey, 1960, p. 85). Y coincide con él, Octavio Paz, cuando señala que siempre, *“el poema es un producto histórico”* (Paz, 1973: 187).

que Olga Elena Mattei ha sido unánimemente considerada como una de las mayores mujeres poetas de Colombia, de lo extensa y nutrida que es su obra y de que la misma ha escalado posiciones de reconocimiento en su país, esta todavía no ha sido estudiada profunda y exhaustivamente en el ámbito universitario hispánico.

Así mismo, nos inquieta el hecho de que nunca se haya realizado un trabajo académico acerca de la singularidad de su trabajo en el marco del panorama poético nacional. Y nos mueve la premisa de que es preciso colmar la falencia existente, en cuanto al estudio académico de las principales mujeres poetas de Colombia.

De la producción poética de Olga Elena Mattei, el corpus que analizaremos será el publicado entre 1962 y 2005: los libros *Sílabas de Arena* (poesía de amor, 1962), *Pentafonía* (poesía sobre el universo, 1964), *La gente* (primer libro de antipoesía en Colombia, 1975), *Conclusiones finales* (1989), *Regiones del más acá* (compendio de libros de temáticas diversas, 1994), *Cosmoagonía* (libro-poema sobre Astronomía, 1994), *Los ángeles del océano* (poesía ictiológica, 2000) y *Escuchando al infinito* (poesía cósmico-mística, 2005).

Este trabajo ha sido desarrollado en Colombia, donde no sólo reside la poeta protagonista del estudio, sino donde también está disponible la más completa base de antologías y colecciones poéticas de Colombia de la segunda mitad del siglo XX, esenciales a la hora de desarrollar este proyecto.

Hemos visitado en repetidas ocasiones a la poeta Mattei, en su apartamento, en la ciudad de Medellín, y hemos compartido con ella las preguntas que consideramos relevantes en el planteamiento estilístico de su obra.

Para llegar a los enfoques pertinentes para abordar en este camino decodificador, hemos acudido a numerosos títulos de la bibliografía académica existente, acerca de conceptos como el de canon, el de poesía, el de lenguaje y el de cultura; sobre la poesía hegemónica de Colombia en la segunda mitad del siglo XX y sobre la vida y obra de Olga Elena Mattei. Nos hemos dedicado también a la observación directa de su obra de distintos períodos y diversas temáticas.

Abordamos el difícil territorio de la poesía a través de varias perspectivas

teóricas: la habitual y quizá la más apropiada para un juicio crítico posterior es aceptar la existencia de escuelas (en ese sentido, franceses y españoles marcaron rumbo). Con soportes teóricos, técnicos, lingüísticos, filosóficos y hasta religiosos, intentaremos aproximar conceptos que permitan vislumbrar si en el parnaso colombiano se ha estructurado escuela canónica o si, por el contrario, los grandes poetas del país han bordeado ese parnaso, lo han traspuesto o lo han transfigurado abandonando la preceptiva de su tiempo como lo propicia acertadamente Mattei desde su obra.

Entre los casos que nos han guiado en nuestras decodificaciones, se encuentra, por ejemplo, el de Iuri Tinianov (1975) y sus seguidores (los formalistas rusos), que trabajan con los textos literarios como si fueran objetos a descomponer, de un modo si se puede decir aséptico. Estos objetos, las obras literarias, son esencialmente objetos verbales, esto es, objetos contruidos con palabras. Tinianov entendió que el lenguaje en sí ya es un objeto complejo y, más aún, el lenguaje trabajado por la forma artística agrega una complejidad mayor a la empresa.

El análisis llevado a cabo por este ensayista en poemas en lengua rusa y las conclusiones a su trabajo nos serán de gran utilidad en el momento en que analicemos los poemas de Mattei y de los demás autores del canon de la poesía colombiana de la segunda mitad del siglo XX.

Y, cuando abordemos los textos de Mattei, no podremos soslayar tampoco su articulación con una escritura femenina. Por esta razón, para la problemática del sujeto, recurriremos a textos que nos resultan centrales en lo que a sujeto y lírica se refiere, como *“El sujeto en cuestión”*, de Julia Kristeva (1981), *“El género lírico”*, de Kate Hamburger (capítulo IV del libro *La lógica de la literatura*, 1995), y el texto de Judith Butler, *“Inscripciones corporales, subversiones performativas”*, que figura en su libro *El género en disputa* (2007).

Basándonos en los estudios de teóricos como los mencionados (entre otros), buscaremos llegar a elementos que constituyan material suficiente para responder a nuestras preguntas y para probar que la obra de Mattei es original y distinta.

2. El canon literario

La crítica académica insiste cada vez más en la necesidad de cuestionar el concepto de canon literario, ya que este supone unos fundamentos de selección de obras representativas casi siempre ajenos a autoridades estéticas, o bien es asumido como expresión del poder político, de clase o de género (Marín, 2012: 150).

Harold Bloom sostiene que *“la estética es un asunto individual más que social”* y que el canon, en literatura, para que pueda ser considerado como *“un arte de la memoria literaria”*, debe ser abordado como *“la relación de un lector y escritor individual con lo que se ha conservado de entre todo lo que se ha escrito”*, más allá de una simple lista de *“libros exigidos para un estudio determinado”* (1997: 27).

Para Bloom, el canon ha devenido *“una elección entre textos que compiten para sobrevivir (...) realizada por grupos sociales dominantes, instituciones educativas, tradiciones críticas o por autores de aparición posterior”* (1997: 30).

Al buscar repasar las razones que motivan la aparición y consolidación del canon, encontramos que se prenden a este vocablo discusiones de amplio alcance indagando el estado de una cultura.

La idea de canon es confrontable, por oposición o por sinonimia, con términos como *“tradición”*, *“clásico”*, *“margen”* y *“centro”* (Cella, 1998, 8). Esta consideración equivale a la intención de no ceñir totalmente la discusión al que podría denominarse el efecto Bloom, derivado del título de su libro (*El canon occidental*) para, en cambio,

indagar en preocupaciones similares y anteriores, en propuestas dispares.

Entre los textos que quedaron inéditos cuando murió Italo Calvino, se publicó en castellano, en 1994, una serie de ensayos bajo el título *Por qué leer los clásicos*. La palabra convoca una vieja polémica: clásicos y modernos, defensores de la tradición versus innovadores.

En las operaciones que tienen que ver con el par tradición/ruptura, ni una ni otra son entidades invariables en el tiempo ni en el espacio. Escritos los ensayos de Calvino en el último cuarto del siglo XX, y hasta 1985, año en que Frank Kermode publica por primera vez *The Sense of an Ending* (donde utiliza expresamente la palabra “canon”), tienen ambos de modo implícito el aire de una revisión finisecular acerca de la propia cultura, de la zona que de ella les es más entrañable, la literatura, en la que advierten cambios y formas sustanciales no sólo con lo que se ha escrito hasta ese momento sino también con lo que se escribiría después. De ahí, nos parece, proviene la definición de Calvino de los clásicos:

Es clásico lo que tiende a relegar la actualidad a la categoría de ruido de fondo, pero al mismo tiempo no puede prescindirse de ese ruido de fondo [...]. Es clásico lo que persiste como ruido de fondo incluso allí donde la actualidad más incompatible se impone (Calvino, 1994: 11).

La oposición entre clásico y actual expresaría la tentativa de apresar un fluir que define a cada paso lo que fue, lo que es y lo que va siendo³.

³ Como Calvino, Kermode se ocupó de la idea de un final como dador de sentido y trazó una línea divisoria: “Los libros que ponen límites a las perspectivas de largo plazo, que nos apartan de nuestras pérdidas, que representan al mundo de la potencia como el mundo de los actos, éstos son los libros que cuando se pasa el efecto de la droga van a parar al vaciadero junto a las demás botellas vacías. Los libros que continúan interesándonos se mueven a través del tiempo hacia un final, final que debemos intuir, aun cuando no podamos conocerlo” (2000: 179).

Pero, para aprehender el concepto de canon (del griego *kanon*, que traduce *vara de medir*), es necesario definir cuál es el modelo de funcionamiento del campo artístico-intelectual determinado, entendiéndolo como un espacio en el que se recorta un determinado “*sistema de relaciones entre posiciones sociales a las que están asociadas posiciones intelectuales o artísticas*” (Altamirano y Sarlo, 1980: 14).

Si en narrativa y dramaturgia la exigencia canónica implica para un escritor alcanzar niveles de lo que se ha denominado “alta literatura”, conforme al “*gusto legítimo*” del que hablaba Bourdieu (1998: 13)⁴; desde esa perspectiva ideológica, se requiere del poeta no solamente que sea un iluminado, que sorprenda, y que produzca arte mayor, sino también que tenga el poder de ejecutar una acción divina, pues posee la “*plena conciencia de ser un dispensador de fama y, de hecho, de inmortalidad*” (Curtius, 1955, citado por Bloom, 1997: 29)⁵.

Así pues, Bloom entiende que la palabra “canon” no solamente significa catálogo de autores “al por mayor”, sino que implica pertenecer al Olimpo literario “*de la sensibilidad, la sentimentalidad y lo sublime*” (1997: 30) y, para él, todo aquel que se oponga a ese criterio, llámense “*feministas, afrocentristas, marxistas, neo historicistas inspirados por Foucault o deconstructivistas*” han de ser reconocidos como miembros de la “*Escuela del Resentimiento*” (1997: 30).

⁴ Sin embargo, según Northrop Frye, en la historia del gusto “*todas las verdades han sido rotas en medias verdades*” por lo cual “*el estudio de la literatura es demasiado relativo y subjetivo para jamás tener cualquier sentido consistente*”. Para concluir que “*como la historia del gusto no tiene ningún vínculo con la crítica, ella puede ser fácilmente separada*” (1957: 18).

⁵ Según Bloom (1997: 29), es Dante Alighieri el poeta emblemático que anticipa el camino hacia la inmortalidad, gracias a ciertas metáforas privilegiadas, como la de la luz, como la del corazón, como la del fuego, que han penetrado en los más altos planos del pensamiento abstracto y se han instalado allí desde hace siglos.

Para Leyla Perrone-Moisés, esta segregación constituye una “*actitud conservadora y reaccionaria*” (1998: 199), pero Bloom (citado por Ginzburg, 2004, 103), insiste en que “*la crítica literaria siempre ha sido y será un fenómeno elitista*”, por lo cual este teórico (1997) enaltece a Shakespeare, a Dante⁶, a Cervantes, y sólo a buena parte de la literatura anglosajona, mientras soslaya el quehacer literario latinoamericano (aunque a algunos escritores laureados, como Jorge Luis Borges, los menciona como posibles candidato a ser canonizados)⁷. De esta manera, a pesar de que su abanico pretende abarcar el verdadero canon de todo “Occidente”, quedarían en ese tintero marginal, latinoamericanos esenciales, como Cortázar, Rulfo, García Márquez, sólo por mencionar algunos.

Sobre esta paradoja, escribe Moraña:

El problema que algunos han visto en el canon es que consagra como universal lo individual, como regla y medida para toda la comunidad aquello que sólo adquiere ese estatuto a partir de decisiones individuales, avaladas por el poder cultural, que coincide, en general, con el poder político, económico y social (2010, pp. 9-10).

Así pues, como dictamina Bourdieu, no hay escapatoria ante el poder (sobre todo, el económico), de modo que la autonomía resulte amenazada por la “*interpenetración cada vez mayor entre el mundo del arte y el mundo del*

⁶ Para Bloom, Shakespeare y Dante son el centro del canon “*porque superan a todos los demás escritores occidentales en agudeza cognitiva, energía lingüística y poder de invención*”. Según él, estos autores “*sobrepasan a todos los demás escritores, anteriores o posteriores, en el hecho de poner de relieve la inmutabilidad definitiva de cada uno de nosotros, la posición fija que debemos ocupar en la eternidad*” (Bloom, 1997: 55-58).

⁷ De hecho en su libro *Genios* (2005: 795) le dedica al escritor argentino un capítulo donde lo considera finalmente un genio, es decir, un talento del que el crítico justifica su existencia desde un discutible juicio de valor: “*El genio hace valer su autoridad sobre mí cuando le reconozco poderes mayores que los míos*” (Bloom, 2005: 31).

dinero” (Bourdieu, 1995: 496)⁸.

Bourdieu entiende que en ese entramado, donde juegan tanto el poder político como el económico y comercial, se transfigura y pervierte el concepto de canon y se fortalece una tendencia del mercado, que él caracteriza como escenario del “*fast writing*” y “*fast Reading*”. Pero no es la suya una revelación reciente ni propia. Ya lo había advertido en su época el poeta francés Paul Valéry.

Decía Valéry, en su libro *Política del espíritu*, que todo el mundo tiende a no leer más de lo que todo el mundo podría escribir y que en la literatura lo que busca el mercado es que el lector se entretenga, no que piense (1940: 27)⁹.

Aseveraba esto Valéry, al defender a un escritor supuestamente considerado “menor”, hermético y marginal: el “maldito” Stéphane Mallarmé. Valéry valoraba la pasión de la escritura de Mallarmé, la misma destreza que hoy se valora en la “literatura menor” de Kafka, donde la singularidad de la forma logra articular los instantes más solemnes o más críticos de la vida.

Esto nos conduce al terreno de lo “anticanónico”. Dice Jurish (2008) que el canon “*para afianzarse en su función cohesiva de las interpretaciones posibles*”, necesita lo anticanónico.

⁸ Y, así como se clasifica a los autores por “jerarquía”, considera que también habría que hacerlo con los lectores: “*Son comprensibles las incesantes revisiones, interpretaciones, redescubrimientos que los letrados de todas las religiones del libro realizan en sus textos canónicos: al remitir los diversos niveles de lectura a unas jerarquías de lectores, hay que cambiar y basta con cambiar la jerarquía de las lecturas para alterar la jerarquía de los lectores*” (Bourdieu, 1988: 226).

⁹ Decía Valéry: “*aquí triunfa la creencia, acaso ingenua, de que el placer y el esfuerzo se excluyen*” (Valéry, 1940: 27).

Inspirados por Foucault, los deconstructivistas Deleuze y Guattari (1978) han caracterizado lo que se denomina “literatura menor” (fuera del canon), no como una literatura escrita en un idioma menor sino como una literatura que alguien hace dentro de una lengua mayor. De cualquier modo, para estos autores, su característica principal es que ese idioma, habitualmente “popular”, se ve afectado por un fuerte coeficiente de territorialidad: se reproduce el habla de un pueblo, el particular dialecto de una ciudad, de un grupo etario determinado, de una clase social, etcétera.

Siguiendo esos postulados, Deleuze y Guattari (1978) analizaron la supuesta “literatura menor” de Kafka y determinaron que la segunda característica de una literatura menor es que tiene habitualmente un trasfondo político o es enmarcada por un escenario político. El medio social es protagonista.

En las denominadas literaturas “mayores”, la llamada “alta literatura”, los problemas individuales (familiares, conyugales, etc.) tienden a unirse en otros problemas no menos individuales, dejando al medio social como una especie de ambiente secundario e intrascendente, mientras que la literatura supuestamente “menor” *“hace que cada problema individual se conecte de una u otra forma con la política”* (Deleuze y Guattari, 1978: 29). En ese sentido, lo más íntimo, lo personal, termina por agrandarse como si el autor lo observara con microscopio. Esto hace que lo personal, lo familiar, entre en conexión con temas comerciales, situaciones burocráticas y jurídicas, relativas a los derechos de cada uno puestos en juego en las relaciones de todo tipo, desde las sexuales hasta la monetarias.

La oposición entre hombre y mujer, entre hermanos o entre padres e hijos forma así parte de un asunto político. *“Aquello que, dentro de las grandes literaturas, se produce en la parte más baja y constituye un sótano del cual se podría prescindir en el edificio, ocurre aquí a plena luz”* (Deleuze y Guattari, 1978: 29).

La tercera característica de la “literatura menor” consiste en que todo adquiere un valor colectivo, lo cual permite la creación de algo diferente a una literatura canónica, esa denominada literatura de maestros.

Así pues, las tres características de la literatura menor, opuesta al ideal del “canon literario”, son la desterritorialización de la lengua, la articulación de lo individual en lo inmediato político y el dispositivo colectivo de enunciación. Estas condiciones hacen que muchas obras sean consideradas como “no canónicas”, por haber sido realizadas a contramano de las tendencias de la época.

De acuerdo con esto, García Márquez, por ejemplo, podría ser autor de una “literatura menor”. En buena parte de su obra, por medio de un vocabulario empobrecido adrede, sintaxis incorrecta, horrores ortográficos, surgen los elementos lingüísticos que expresan las tensiones internas de una lengua marginal. Su lenguaje es representativo y se extiende hasta sus extremos o sus límites. Recuérdense la falta ocasional de verbos, la acumulación de adjetivos y de conjunciones estereotipadas que terminan por constituir parte de su narrativa: extraña pobreza que hace del idioma castellano una lengua menor precisamente en un español que da cabida al procedimiento creador, poético, que conecta directamente la palabra con la imagen.

Pero la idea de exponer todos esos rasgos de pobreza de la lengua tiene en García Márquez una función creadora al servicio de una nueva forma de expresión, de una nueva intensidad poética, que corresponde con la tendencia de los poetas de la época instalados en la denominada por entonces poesía conversacional. Sus palabras asignan valores a su utilización del lenguaje y estos valores tienen un sentido ideológico, un arraigo político, histórico y cultural.

En el espacio de la cultura destinado a la “canonización”, se hallarían diversos subcampos según las instancias de producción, difusión, legitimación, circulación y recepción de obras que aspiran a encontrar o, en su defecto, a construir, su lector modelo (o ciertos modelos de lector) como da cuenta Raymond Williams (1982), al describir las relaciones entre los productores culturales y las instituciones sociales, artistas y mercado, sobre todo en cuanto a lo que él denomina “las formaciones”, es decir: *“los movimientos y tendencias efectivos, en la vida intelectual y artística, que tienen una influencia significativa y a veces decisiva sobre el desarrollo activo de una cultura”* (Williams, 1982: 139).

Estas formaciones tienen, para el autor, una importancia fundamental a la hora de definir los *“rasgos dominantes”*, hegemónicos (Williams, 1982: 143), a partir de los cuales determinadas instituciones y órganos logran influir en el valor estético mediante la regulación de la valoración de las obras artísticas, estableciendo un canon que incluye o excluye, que expande criterios y propuestas relacionadas con lo que se considera alta o baja cultura o literatura mayor y literatura menor, en el caso

de la narrativa y la poesía¹⁰. Autores como Ginzburg aseveran que, por ende, en el proceso de “canonización”, es posible identificar elementos de autoritarismo que se asocian a una concepción elitista de la formación del lector (2004, 97). En consecuencia, la creación del canon sería *“una operación ideológica que implica la postulación de una cosmovisión histórica y relativa como verdadera y universal”* (Jurish, 2008).

Lo puntualiza en otros términos Jan Mukarovsky (2000), quien, básicamente, alude a la imposibilidad de referirse al estatuto de 'obra de arte' para un determinado objeto estético, independientemente del reconocimiento de las instancias de juicio y sanción institucional que circunstancialmente lo hicieron posible y le dieron vigencia¹¹.

Por su parte, Zohar hace énfasis en el papel de la escuela, al señalar que ésta, junto al canon, ha servido para organizar la vida social *“mediante la creación de un repertorio de modelos semióticos a través de los cuales “el mundo” se explicaba para dar gusto a los grupos dominantes”* (1994: 359).

Desde el multiculturalismo, pero con una perspectiva diferente, también se ha

¹⁰ Al respecto, Gramsci (1972) se ha ocupado de las relaciones entre cultura dominante y cultura subalterna, cultura universal y cultura regional. Reconoce que hay en la recepción del texto artístico una estratificación de los gustos que varía con las capas sociales.

¹¹ Para Mukarovsky, es la propia sociedad, según escribe, la que crea *“determinadas instituciones y órganos que le permiten influir en el valor estético mediante la regulación de la valoración de las obras artísticas. Entre ellos se cuentan la crítica, el peritaje, la educación artística (incluyendo las escuelas de arte y las instituciones cuyo objetivo es la educación del receptor), el mercado del arte y sus medios publicitarios, las encuestas sobre la mejor obra, las exposiciones, los museos, los concursos y premios, las academias, las bibliotecas públicas, y a menudo también la censura”* (2000: 178).

cuestionado la formación del canon: Neri, por ejemplo, afirma que, mientras que las obras canónicas tradicionalmente han servido para confirmar los valores de una sociedad determinada (y que, en caso de que alguna de ellas vaya en contra de alguno de esos valores, se la justificará *“imputando sus 'defectos' al contexto o al período en que se escribió”* (2002: 395), el enfoque multiculturalista se preocupará siempre por que el *“contenido ideológico de la obra sea explicitado y, si es necesario, condenado, aunque a la obra se le siga reconociendo su valor expresivo o su papel innovador de las formas literarias”* (2002: 395).

Pero los defensores a ultranza del “canon literario” no aceptan incursiones en territorios lingüísticos menospreciados. Parecen asumirlo como una serie progresiva de textos clásicos que todo estudiante con una formación humanística debería conocer¹². Según Bloom, con los enfoques académicos multiculturales actuales se están destruyendo *“los patrones intelectuales y estéticos de las ciencias humanas y sociales, en nombre de la justicia social”* (en Schwartz, 2003: 310). Para él, los departamentos de estudios literarios se habrían convertido en espacios dedicados a estudios de *“etnia, raza y género”* (Ginzburg, 2004, 101).

En contravía de quienes sostienen lo esencial del peso ideológico de cualquier producción humana, en su defensa del canon, Harold Bloom afirma que *“leer al servicio de cualquier ideología es lo mismo que no leer nada”* (1997, 40) y que no se trata de leer el canon occidental *“con la finalidad de conformar nuestros valores*

¹² Por ejemplo, Cleanth Brooks, en un artículo de principios de los años noventa, declara: *“A través de la gran literatura, logramos ver cómo actúan los seres humanos, cómo llegan a sus triunfos y fracasos, de qué modo justifican su vida o son incapaces de hacerlo. Así podremos enriquecer nuestra propia existencia”* (Cleanth, citado por Brooks, 1992: 28).

sociales, políticos, personales o morales” (1997, 40).

Bloom asevera que, por encima del contenido ideológico de las obras, tiene que estar la fuerza estética, que *“nos permite aprender a hablar de nosotros mismos y a soportarnos”* y contribuye al *“crecimiento de nuestro yo interior”* (1997, 40). En este punto, el teórico se queja de que el escepticismo de algunos partidarios del multiculturalismo ha llegado hasta a *“cuestionar a Shakespeare: su palpable supremacía estética, la originalidad verdaderamente escandalosa de sus obras”* (1997: 30).

Pero siempre, en canónicos o en no canónicos, estará presente un discurso, una ideología¹³ y siempre, en todo canonizador, habrá un trasfondo cultural, entendido como un constructo constituido no sólo por las emociones del canonizador¹⁴, sino por las emociones de un determinado espacio y tiempo, es decir, de las circunstancias históricas, y, por sobre todo, de una cultura¹⁵.

¹³ Williams subraya la noción de “sentimiento” e ideología, ya que es algo más que la organización sistemática de ideas, creencias y actitudes, pues las incluye en la trama peculiar de lo vivido. Tal estructura de sentimiento es, pues, un constructo que incluye emociones y pensamiento, involucra, inevitablemente, la inteligencia emocional del productor de un texto y de un discurso determinado.

¹⁴ Caso pertinente de mencionar es el de Todorov, quien, al percatarse de que los problemas de la literatura y el lenguaje, abordados desde la perspectiva amplia de las ciencias humanas y sociales, no lograban vincularse con sus convicciones y simpatías tal como las experimentaba en sus horas no dedicadas al trabajo, cayó en la cuenta de que tal incongruencia se debía a que, en su búsqueda de la objetividad científica, se había permitido borrar toda huella del sujeto que él era, o de los juicios de valor que podía aportar.

Este borramiento del yo volitivo y emocional era equivalente al “aislamiento”, a la anulación de la comunidad entre el sujeto y los valores *“¿Cómo ocuparse de lo humano sin tomar partido?”*, se pregunta Todorov (1989). Por su parte, Idelber Avelar afirma que: *“aun en las operaciones más formales, descriptivas y “científicas”, la inevitabilidad axiológica se impone”* (2009, 215)

¹⁵ Y, al hablar de cultura, debemos tener en cuenta su definición antropológica, que incluye la organización social y las pautas que la rigen, la organización de la producción, sus instrumentos y formas simbólicas, ideológicas, artísticas, la estructura de la familia, de los grupos y su gobierno, las normas y valores que cohesionan, operando sobre y dentro de ellos, a estos sistemas.

A modo de conclusión, entendemos que la polémica del canon apunta (como lo plantean Neri o Deleuze y Guattari) a dirimir supremacías políticas en los órganos de poder de la literatura. Es decir, a establecer quién es la voz autorizada, la "autoridad" en condiciones de trazar los límites entre lo literario y lo extraliterario y gerenciar los valores, jerarquías y recompensas en el interior del campo. Pero se presenta como un enfrentamiento entre un reclamo igualitario, "democrático" y eventualmente proporcional, llevado adelante desde las posiciones de las minorías excluidas contra las posiciones establecidas de un canon basado en valores señalados de ser absolutos, ahistóricos.

Pero las consideraciones de Bloom llevan a concluir también que, al apuntar al fenómeno de la supuesta formalidad y rigidez, se está, de alguna manera, lidiando con ciertas tareas que podríamos llamar de mantenimiento, con las operaciones de limpieza y ordenamiento que necesita el territorio cada vez más grande e inabarcable de la literatura, para mantener su lozanía o para ser inteligible. Y en ese territorio, harían falta guías especializados para orientarse. Y los compendios antológicos en general tienen esa función, o aspiran a ella: marcan los caminos posibles de la canonización.

La crítica, por su parte, ilumina el sendero, analiza y explica el sentido de las comarcas recorridas, de las especies y plantas encontradas. La antología –aporte o no una orientación crítica– se presenta como una guía de turismo, proponiendo itinerarios, recorridos, etapas, monumentos y paisajes para no olvidar, remarcando

las curiosidades que se encuentran en el camino y poniendo al alcance del público general los rincones más apartados. Las hay convencionales, que se limitan al recorrido "central", el que –como la peregrinación a la Meca– nadie debe dejar de hacer al menos una vez en la vida, el que se limita a los grandes hitos y monumentos, y las hay más originales, las que se internan por territorios menos trillados o exploran los confines. También hay aquellas que vuelan a gran altura ofreciendo panoramas de conjunto sobre vastas extensiones, y otras que se detienen en un pequeño rincón del jardín con ánimo exhaustivo. En general, aportan una visión crítica, ya sea sutil y profunda o más elemental, que permite disfrutar del recorrido y sacarle jugo. Pero no garantizan el ingreso al canon. Son apenas una suerte de registro o fotografía de la producción de una época, de un lugar, o de un recorte cualquiera de la literatura.

El poeta uruguayo Mario Benedetti, puesto a comentar un grupo de antologías poéticas hispanoamericanas –para las que reserva más palos que flores–, inicia su crítica con una advertencia: "*Partamos de una base: todas las antologías son objetables*" (Benedetti, 1987: 138).

Con ello no sólo prepara el camino para las muchas objeciones que piensa hacer al lote específico que le ha caído en mano, sino que pone el dedo en la llaga: ninguna antología o selección, en efecto, está a salvo de críticas y objeciones. Y eso es aún más cierto cuando de antologías *crítico/históricas/relativas al canon* se trata: en ese caso, las objeciones asumen virulencia guerrera.

No hay manera de satisfacer a todos; a veces incluso se teme llanamente no conformar "*a nadie*". (Caillois, 1967: 18). Por acción o por omisión, la búsqueda de

canonización despierta susceptibilidades, aviva rencores. El canon se defiende, los excluidos atacan mientras otros –Octavio Paz, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis (1966)– toman directamente distancia con el género al subtítular su obra, *Poesía en movimiento*, con la advertencia “*Este libro no es ni quiere ser una antología*”. De hecho, la obra es una antología, aunque la distingue de las anteriores el hecho de no operar directamente sobre el cuerpo del canon. No busca –y su propio título ya lo anuncia, a pesar de lo cual los autores se sienten obligados a insistir en el punto– describir o explicar un corpus poético consagrado (o propuesto para su beatificación canónica).

Este conflicto afecta sin excepción a todas las propuestas antológicas o de los críticos literarios. Y si bien es verdad que ciertas inclusiones podrían dar lugar a quejas, como en todas ellas hay un asumido y proclamado componente de calidad, la inclusión, como norma general, representa una distinción y no un castigo. Sin embargo, detrás de la justicia o de la injusticia de una selección, está el hecho mismo de elegir y lo que esto implica¹⁶.

“*La intolerancia estética tiene violencias terribles*”, afirma Bourdieu (1998: 54), Mientras Paul Valéry resume así la cuestión de la libertad, tanto de leer, como de escribir, como de elegir, de canonizar:

El hombre, ese extraño ser viviente que se ha opuesto a todos los demás, que se eleva por sobre todos los demás (...) por su libertad para elegir lo que en verdad desea (...) he aquí un hombre libre: un ser que no está definido ni

¹⁶ Susana González Aktories rescata una frase de Jorge Cuesta que señala un aspecto ineludible del problema: “*Sólo un paso más nos falta para descubrir mi aversión por las antologías, pues no encuentro ninguna manera de ocultar que toda antología es una elección forzosa, es un compromiso, mientras que el gusto solamente reluce en la libertad*” (Aktories, 1996: 40).

por la raza, ni por la cultura, ni por su historia personal o social, ni por su lengua... sino y solamente por su deseos (Valery, 1940: 52 y 64).

Las fronteras del canon, custodiadas con celo evidente por los órganos del poder literario, pueden cambiar –de hecho, cambian–. De cualquier manera, el canon –la literatura canónica– es expansionista. Sus combates fronterizos, destinados a evitar la entrada de elementos disolventes –bárbaros, diría Kavafis¹⁷– se suelen saldar a veces en conquista y otras por conveniencia. Vale decir: con la inclusión de algunos de los excluidos.

¹⁷ Léase “Esperando a los bárbaros”, de Constantino Cavafis: *“Porque se hizo de noche y los bárbaros no llegaron./ Algunos han venido de las fronteras/ y contado que los bárbaros no existen./ ¿Y qué va a ser de nosotros ahora sin bárbaros?/ Esta gente, al fin y al cabo, era una solución”*.

3. *Aproximaciones al canon de la poesía colombiana (1962 – 2005)*

3.1 El período 1962 – 2005

“La recepción de los textos es acumulativa y cada comunidad, que al fin y al cabo es quien concede la sanción de lo canónico, se inscribe en una tradición determinada y hereda de ella interpretaciones y valores concretos” (Iglesias Santos, 1994: 334)

¿Qué poetas colombianos de la segunda mitad del siglo XX se han distinguido por haber encontrado un camino para acercarnos al misterio de la música, del poema, o del caos universal? ¿Cómo hacen ellos para cantar en esa lengua? ¿Aspiran con su arte a formar parte del canon colombiano? ¿Hay un canon establecido, riguroso, formal, en Colombia? Estas son las preguntas que nos ocuparán en las próximas páginas.

Para comenzar, es preciso anotar que, cuando alguien se propone analizar el panorama de la poesía colombiana debe aceptar que existen infinitos mundos poéticos diferentes en él incluidos, con lo cual se dificulta establecer un orden de preferencias o una escala de valores acorde con los lineamientos canónicos instituidos¹⁸.

En el presente segmento, trataremos de delimitar en qué medida, a pesar de la consideración que acabamos de tener en cuenta, se fue constituyendo, en el período de 1962 a 2005, un canon poético colombiano, en el cual, como más

¹⁸ *“La ausencia de escritores que de modo regular y persistente ejerzan la crítica literaria y poética en Colombia, ha impedido, entre otros logros, que se unifique y consolide sobre bases firmes el canon definitivo –o por lo menos optativo– de las letras nacionales”, dice Henao en su breve estudio “Andrés Holguín y el canon poético colombiano” (2010).*

adelante analizaremos, se encuentra el yo lírico de Olga Elena Mattei.

Debido a la significativa ausencia de críticos de la que habla Raúl Henao (2010), los “canonizadores” han terminado siendo los mismos poetas, que casi siempre han sido los compiladores de las principales antologías y compendios de poesía colombiana. Marín Hincapié, al abordar los estudios de Jiménez Panesso sobre el tema, habla de: *“la hipótesis de que son precisamente los poetas mismos, como lectores y críticos de la poesía de sus congéneres, quienes han determinado, en lo fundamental, el canon vigente de la lírica colombiana”* (2012, 152) y considera los riesgos que esto entraña, en el marco de *“una tradición literaria que, para la necesaria consagración canónica, en lo esencial, no desdeña la pervivencia del amiguismo como criterio de selección”* (2012, 154). Sin embargo, para Olga Elena Mattei, el problema radicaría no en el hecho de que los poetas devengan “canonizadores” (para ella, esto, por el contrario, constituye un esfuerzo loable), sino en que este papel sea asumido por periodistas culturales sin autoridad crítica en el campo de la literatura¹⁹.

Pero, más allá de estos factores, es necesario, en concordancia con Iglesias Santos, *“responder a cómo y por qué un texto –o un poeta– alcanza la categoría de canónico y permanece en ella”* (1994: 334). Particularmente, el canon de la poesía colombiana se ha ido forjando a través de antologías, colecciones de poesía, revistas, investigaciones universitarias, premios y notas de prensa.

Una observación rigurosa de las 59 antologías y colecciones de poesía colombiana incluidas en la bibliografía, sumada a las consideraciones de Mukarovsky (2000: 178), nos ha permitido concluir que, en Colombia, se considera que un poeta entra a formar parte del canon:

¹⁹ Mattei considera que *“resulta paradójico que sean otros poetas, (quienes pueden ser colegas o rivales), los que hacen con más frecuencia el esfuerzo, y hasta el sacrificio, de dedicarse a desarrollar, escribir, y publicar estudios críticos reveladores que apoyan a otros poetas”* y, en cuanto a la crítica o figuración de poesía colombiana en la prensa, señala: *“Los periodistas son los que acuña párrafos y hasta páginas sobre crítica de poesía. (...) El que los periodistas se vuelvan los únicos críticos de Literatura tiene de malo que ellos escogen para hacerles críticas elogiosas y hasta sensacionalistas, a las personas que son más populares, a lo largo de su vida, a través de múltiples actividades notorias que no son propiamente las literarias”* (en: Cuesta, 2015: 76).

- Cuando ha sido ganador de los principales premios de poesía del país.
- Cuando su nombre y su obra son incluidos en los textos del p nsum oficial de enseñanza de Literatura, para colegios y universidades.
- Cuando entidades gubernamentales del país rinden homenaje a su vida y su obra, condecorando a los autores vivos y bautizando con su nombre bibliotecas, salas, entidades educativas, premios, eventos, etcétera, en el caso de los autores fallecidos.
- Cuando es incluido en las enciclopedias y diccionarios principales del país.
- Cuando es incluido en la mayoría de las antologías de poesía del país.
- Cuando sus libros son seleccionados para formar parte de las colecciones oficiales de libros publicadas por el gobierno, por universidades o por las más reputadas editoriales.
- Cuando se programan homenajes especiales a su obra en los más importantes congresos, ferias y festivales literarios del país.
- Cuando los principales críticos y comentaristas literarios del país lo califican entre los mejores.
- Cuando las revistas literarias y universitarias y los magazines culturales del país lo incluyen repetidamente en sus índices.
- Cuando las entidades universitarias y las grandes bibliotecas públicas conceden a su obra espacios especiales y programas de investigación.
- Cuando su obra es traducida a otras lenguas.
- Cuando son escogidos para representar a Colombia en congresos, ferias, festivales y eventos literarios de importancia internacional.
- Cuando las facultades de Literatura de prestigiosas universidades del mundo lo invitan a ser escritor en residencia, hacen publicaciones especiales de sus obras o sobre las mismas o presentan lecturas o conferencias sobre él, para la divulgación de su obra ante profesores y colegas.

De acuerdo con los parámetros enumerados, conforme a las antologías y colecciones de poesía consultadas, el canon de los poetas más relevantes de la segunda mitad del siglo XX, en Colombia: los más publicados y galardonados, los que han sido determinados como canónicos, serían los principales miembros (sería excesivo e innecesario mencionarlos a todos) de los siguientes grupos o generaciones:

3.1.1 *Los Nuevos*

Cuando Olga Elena Mattei comenzó a escribir y a publicar sus versos, los poetas catalogados en el grupo de “Los Nuevos” ya eran abuelos, pero estaban consagrados como los más venerables maestros vivos de la poesía colombiana. Por esto (y por haber sido los poetas de culto enseñados en los colegios colombianos, en los tiempos de crianza de Mattei), los incluimos velozmente en este listado, aunque no hubieran sido contemporáneos de Mattei.

Este grupo surgió en 1925, con la publicación, en Bogotá, de la revista *Los Nuevos*. Fueron sus integrantes más preclaros León de Greiff (1895-1976), Rafael Maya (1897-1980), José Umaña Bernal (1899-1982), Luis Vidales (1900-1990), Germán Pardo García (1902-1991) Alberto Ángel Montoya (1903-1969) y Jorge Zalamea (1905-1969). Algunos de ellos, además de poetas, ocuparon destacados cargos públicos.

Contrario a lo que se vio en otras regiones del continente, en los años veinte, los poetas colombianos no fueron impregnados por los movimientos de vanguardia, como el futurismo, el surrealismo, el creacionismo y el expresionismo (Cuesta y Ocampo, 2013: 73), sino que se constituyeron ellos mismos en vanguardia. Según Estripeaut Bourjac, Los Nuevos proyectaron la imagen de haber sido “*autoengendrados, hijos de nadie*”, con lo cual buscaron, como tantas otras vanguardias, “*rechazar el aporte de la tradición y darle la espalda al pasado*” (1999: 765).

Sin embargo, no pudieron asomar de la nada. Sus principales influencias fueron los poetas Rimbaud, Mallarmé, Claudel, Valéry, Léon Paul Fargue y Apollinaire, al lado de Tagore, Peter Altenberg, Drieu La Rochelle, Hofmannsthal, Carl Sandburg, Ezra Pound, Alexander Bloch y Maiakovsky (Charry Lara, 1984: 635)²⁰.

Si hablamos de la parte estilística, se pueden apreciar en los poemas de los autores de Los Nuevos las posibilidades máximas de la repetición periódica: el metro regular, la división del verso en determinadas cantidades -sean cantidades numéricas de sílabas, sean posiciones de acentos que no forman parte de lo que es la apariencia del poema. Otra de las maneras en que se produce ritmo en el poema es con la rima (especialmente la rima consonante), de final de verso o interior.

Conjuntamente, el acento siempre está marcando un lugar importante en el poema. Y además, toda repetición que haya de sonidos, que Tinianov entiende por aliteración, amén de los paralelismos sintácticos, de palabras y fonemas que se repiten.

Por último, aquellos poetas de Los Nuevos relacionados con cierto cultismo, incorporan, sobre todo, símbolos propios de la música clásica y exaltan la historia universal y la literatura. Esto, sin duda, es influencia para Olga Elena Mattei y su obra. Por otra parte, en una factura estilística se advierte en algunos poetas la presencia de elementos filosófico-discursivos. En el aspecto formal, los poemas se caracterizan por su larga extensión y elevada tensión dramática, así como por mantener, casi sin excepciones, un tono exclamativo que, en los

²⁰ Rafael Maya, uno de los más conocidos poetas de este grupo, escribe sobre las influencias estilísticas del mismo:

Este grupo, si bien representó un rompimiento político y literario, en relación con los centenaristas, pues en política volvió a las afirmaciones extremas, como reacción contra el sincretismo anterior, y en el campo intelectual amplió considerablemente el radio de la creación artística, permaneció, no obstante, fiel a ciertas escuelas del siglo pasado, como el simbolismo y el parnasianismo franceses, por una parte, y de otro lado, a la tendencia clásica, profundamente modificada por lo que hubo en el modernismo de más próximo a esta escuela. (Maya, 1944)

momentos menos felices, se desliza hacia la grandilocuencia²¹.

Para Luis Vidales, el papel de Los Nuevos es sustancial en el desarrollo de la lírica colombiana²². Sin embargo, para concluir, nos hacemos la misma pregunta de Charry Lara, para quien es una incógnita si realmente Los Nuevos eran un grupo con enfoques y métodos comunes o si sólo fueron *“los integrantes de una generación literaria, la que sigue a los ‘Centenaristas’, en la que tan sólo la edad, y no las orientaciones, era su vínculo”* (Charry Lara, 1988: 637).

3.1.2 Piedra y Cielo

Una segunda línea discernible en la poesía colombiana del período estudiado, que estaba en su apogeo en los años sesenta, cuando Olga Elena Mattei comenzaba a publicar sus libros, parece llevarnos a las antípodas de la obra de Mattei, ya que se trata de una poesía en extremo ceñida, donde los aspectos puramente líricos, subjetivos y sentimentales están ordenados por un estricto rigor formal.

Se trata del grupo de Piedra y Cielo, que estuvo compuesto principalmente

²¹ Baste citar estos versos de León de Greiff:

Esta mujer es una urna
llena de místico perfume,
como Annabel, como Ulalume...

Esta mujer es una urna.

Y para mi alma taciturna
por el dolor que la consume,
¡esta mujer es una urna
llena de místico perfume! (De Greiff, 2004: 121)

²² *“Esta labor nuestra de contribución a la formación del país y su incorporación al mundo moderno, nos da carácter de generación integral, la última que conoce la historia cultural nuestra”* (citado en Monroy, 1963).

por Eduardo Carranza (1913-1985), Jorge Rojas (1911-1995), Arturo Camacho Ramírez (1910-1982), Darío Samper (1909-1984) y Gerardo Valencia (1911-1994)²³.

Surgieron en 1939, con la publicación, auspiciada por el poeta Jorge Rojas, de los cuadernillos del mismo nombre, en homenaje a Juan Ramón Jiménez, uno de sus mayores inspiradores. Amén de Jiménez, recibieron la influencia de la poesía española de García Lorca, Guillén, Salinas, Alberti y Aleixandre (Holguín, 1974: 46) y de la americana de Neruda y de Huidobro (Rodríguez Barranco, 1997, p. 195-208). Según Arango Ferrer, los dos flancos piedracielistas son “*el vanguardista o americano de Camacho Ramírez y el hispánico o tradicionalista de Carranza*” (1978: 215).

La de los autores de Piedra y Cielo no es una poesía intelectual, aunque haya sido producida por grandes intelectuales. De temáticas usuales, la mayor parte de su poesía es amorosa o de sensibilidad a las personas y al mundo que nos rodea. Usaban una retórica netamente romántica y apelaban constantemente a las figuras literarias.

Los piedracielistas, poetas muy fecundos, consagrados al oficio, como grupo (cuya poesía, al contrario de los miembros de otros grupos o generaciones, sí era muy parecida), son reconocidos por haber sido muy sonoros, muy rítmicos. Por lo general, eran fieles a la métrica. El suyo es un montaje de métrica, ritmo, rima, sujetos ideales, descripciones románticas, malabares o trucos para lograr las rimas, consistentes en símiles y metáforas a veces traídas de los cabellos y “*un hermoso mundo de sensaciones, con cierta perfección formal, no exenta de preciosismo y una sutil vena intelectual, teñida a veces de conceptualismo y gongorismo*” (Holguín, 1974: 48).

María Mercedes Carranza, hija del fundador del grupo, asevera que las

²³ Los incluimos en la poesía dominante del período que enmarca esta investigación, pues, como anotan Cuesta y Ocampo, la influencia de Piedra y Cielo en la poesía colombiana se puede considerar primordial a lo largo de los decenios de 1940, 1950 y 1960 (2013: 21).

características iniciales de Piedra y Cielo fueron *“la hipersensibilidad, la emotividad y la insolencia contra las formas consagradas y canonizadas”* (Carranza, 2007: 17), mientras que Olga Elena Mattei asevera que, aunque los “pedracielistas” eran muy hábiles para rimar, *“no se cuidaban de la rima común ni de la rima fácil”* (entrevista del 22 de marzo de 2015)²⁴ y, para Holguín, la palabra “pedracielismo” terminó por ser sinónimo de *“expresión sin contenido, búsqueda de la metáfora por la metáfora misma, sin referencia concreta a ningún objeto o sentimiento. Y, sobre todo, una fácil fórmula para escribir versos y crear una poesía de engaño o apariencia”* (1974: 48).

Pero, más allá de toda controversia, no se puede negar que los “pedracielistas” lograron consolidar una pauta en el estilo y que, gracias a que tenían un eficiente mecanismo de divulgación y de buenos resultados en la atención que el país les daba (y, por tanto, reconocimiento), mantuvieron vivo, en su momento, como asevera García Márquez, el interés por la poesía en el país y convencieron a la élite intelectual de que la poesía era importante, de que había que leerla y de que los poetas eran especiales²⁵.

²⁴ Va un ejemplo, de Eduardo Carranza:

Aún me dura la melancolía.
Allá por el sinfín cantaba un gallo
agrandando el silencio perla y malva
en que el lucero azul se disolvía.

Olía a cielo, a ella, a poesía.
Sin volver a mirar me fui a caballo.
Maduraban las frutas y sus frutas.
A ella y a jardín secreto, olía.

Me fui, me fui como por un romance
donde fuera el doncel que nunca vuelve...
la casa se quedó con su ventana,

hundida entre la ausencia, al pie del alba.
Flotó su mano y yo me fui a caballo.

Aún me dura la melancolía (Carranza, 2007, 31)

²⁵ *“La importancia histórica de Piedra y Cielo es muy grande (...) Allí no sólo aprendí un sistema de metaforizar, sino lo que es más decisivo: un entusiasmo y una novelería por la poesía que añoro cada día más y que me produce una inmensa nostalgia”* (García Márquez. En: Cobo Borda, 1981)

Antes de pasar al siguiente grupo, es pertinente referirnos velozmente a un poeta importante del canon colombiano, que, aunque formal y cronológicamente ha sido catalogado en repetidas ocasiones como “piedracielista”, “*sus poemas tienen, en realidad, poco que ver con lo que hoy se entiende por piedracielismo*” (Carranza, en Holguín, 1974, 21). Por ello, hemos querido abordarlo por fuera del conjunto de ese grupo. Se trata de Aurelio Arturo (1906-1974). Sin llegar directamente al aforismo, maneja el lenguaje de manera marcadamente aforística. En sus manos, la palabra poética sigue esa peculiar forma de pensamiento que intenta un acercamiento paradójico a la realidad, pero para revelarla en su instancia más profunda. Como lógica consecuencia de sus puntos de contacto con dicha forma expresiva, los poemas son de tono más sentencioso que lírico y apuntan a una definición de la realidad más que al deseo de hacer palabra una experiencia subjetiva de lo real.

Sobre esta poética singularísima, Holguín se pregunta: “*Sería interesante saber, respecto de muchos poetas y críticos que elogian sin reserva a Aurelio Arturo, hasta dónde han entendido su poesía hermética, sutil, complejísima*” (Holguín, 1974: 37)²⁶.

²⁶ Vale la pena citar un fragmento de Morada al Sur, el más célebre de sus poemas:

En las noches mestizas que subían de la hierba,
jóvenes caballos, sombras curvas, brillantes,
estremecían la tierra con su casco de bronce.
Negras estrellas sonreían en la sombra con dientes de oro
Después, de entre grandes hojas, salía lento el mundo.
La ancha tierra siempre cubierta con pieles de soles
Reyes habían ardido, reinas blancas, blandas,
sepultadas dentro de árboles, gemían aún
en la espesura (Arturo, 1992, 23)

3.1.3 Cántico

En 1944, Jaime Ibáñez lanzó los cuadernillos “*Cántico*” (título en homenaje a la obra de Jorge Guillén). Los poetas escogidos para ser publicados, que también fueron llamados “Los Cuadernícolas”, fueron influenciados por Neruda, por los poetas españoles y por los piedracielistas, pero se mostraron como una generación que pretendía reaccionar contra la de Piedra y Cielo, “*en busca de una poesía más auténtica, depurada y profunda*” (Holguín, 1974: 49). Fueron ellos Fernando Charry Lara (1920 - 2004), Meira Delmar (1922 - 2009), Andrés Holguín (1918-1989), Eduardo Mendoza Varela (1918 - 1986), Daniel Arango Jaramillo (1921 – 2008) y Helcias Martán Góngora (1920 - 1984), entre otros.

Los poetas de *Cántico*, dice Andrés Holguín, uno de ellos, no tuvieron “*un mensaje común ni un estilo similar. Ni lanzaron manifiestos para exponer su credo estético. Aislados, trabajaron por su cuenta y riesgo. Y si recibieron diversas y comunes influencias, después cada uno fue buscando su voz propia*” (1974: 89).

Podemos, sin embargo, aseverar que estos productores tienen en común que su poesía es vivaz, expresiva con mayor despliegue personal que la de sus antecesores. Es más moderna que la de los piedracielistas, pero todavía dentro de los cánones de la preceptiva poética. Varios integrantes de esta corriente se distinguen por presentar, como factor central del poema, además del sentimiento, la experiencia del paisaje. Los integrantes de este grupo son poetas con predilección por los distintos ámbitos geográficos no urbanos y esto se percibe claramente en su rica y honda vivencia de los elementos propios de su lar. Es poesía lírica en su más pura acepción. Meira Delmar es su exponente notable. De su grupo, sólo ella, Helcias Martán Góngora y Fernando Charry Lara podrían ser considerados como canónicos en la poesía colombiana.

La obra, no muy fecunda, de Delmar está llena de armonía, de ritmo, de buenas rimas. Es evidente, en su trabajo, una sensibilidad extraordinaria, habilidad para forjar metáforas delicadas, levedad en las descripciones y una visión romántica

de lo que la rodea, encajada en el estilo de la poesía de la época de su juventud. Hay que decir, sin embargo, que es repetitiva y que son muy pocas sus temáticas. Amiga no solamente de los poetas de Cántico, sino también de los autores del Grupo de La Cueva (entre ellos, Gabriel García Márquez), es respetada como una de las más gloriosas mujeres poetas colombianas del siglo XX²⁷.

Justamente de tal identificación con el escenario natural, va a surgir el lirismo que distingue a esta línea poética, pues la subjetividad se apoya y se proyecta en aquel, como espacio de trascendencia y de resolución de las tensiones del yo. En el plano formal, tal proceso de relación entre interioridad y paisaje, trae como consecuencia una poesía donde lo descriptivo, la emoción (lo esencialmente humano) y a la vez lo fantástico son fundamentales. No se trata de una descripción objetiva o realista, sino teñida de aspectos subjetivos y que eleva los elementos

²⁷ Sensible y profunda, sus recuerdos personales conmueven:

De tanto quererte, mar,
el corazón se me ha vuelto marinero.
Y se me pone a cantar
en los mástiles de oro
de la luna, sobre el viento.
Aquí la voz, la canción.
El corazón a lo lejos,
donde tus pasos resuenan
por las orillas del puerto.
De tanto quererte mar,
ausente me estás doliendo
casi hasta hacerme llorar...
¡Mar!
Y es como si, de pronto,
se hiciera la claridad.

Ángeles desnudos. Ángeles
de brisa con luz. Cantar
del agua que danza una
zarabanda de cristal.

Islas, olas, caracolas.
Grito blanco de la sal...

Y el corazón, de latido
en latido, dice ¡mar! (Delmar, 2004: 12).

naturales a la categoría de símbolos. Esta peculiaridad, por otra parte, determina que, más allá de las señales regionalistas presentes en el poema, se trata de una poesía universal, en virtud de las vivencias humanas que la sustentan y le dan su real dimensión. La de Delmar y, en general, la de los autores de *Cántico*, es una poesía amable, modesta, dulce, suave y refinada.

3.1.4 Mito

En 1962, cuando Olga Elena Mattei publicó su primer libro de poemas, la corriente poética de mayor prestigio en Colombia era la generada por el grupo de “Mito”, llamada así por la revista del mismo nombre, de la cual fueron publicados 42 ejemplares, de 1955 a 1962. Los dos máximos exponentes de este grupo, Eduardo Cote Lamus (1928-1964) y Jorge Gaitán Durán (1925-1962) murieron prematuramente cuando estaban en el cenit de su actividad lírica. También hacen parte de esta generación Dora Castellanos (1925), Rogelio Echavarría (1926), Álvaro Mutis (1923 – 2013)²⁸ y Fernando Arbeláez (1924 – 1995)²⁹.

Hay –puede observarse en una lectura atenta– clara influencia en estos poetas colombianos de Thomas Stearn Eliot, con su poesía reflexiva y canónica; de Vicente Aleixandre y de Ezra Pound. Estas influencias son evidentes (y han sido consideradas como excesivas), por ejemplo, en Eduardo Cote Lamus, quien –en apariencia– hizo de la poesía su actividad secundaria (Alvarado Tenorio, 2013).

Elogiado y vilipendiado por los críticos literarios durante su breve vida en esta tierra, ambas partes con sólidos argumentos, fue este escritor ante todo un político que utilizó la lengua del Dante para su retórica pública³⁰. Impiadoso, Harold Alvarado

²⁸ Ganador del Premio Cervantes, en el 2001; del Reina Sofía de Poesía y del Príncipe de Asturias, en 1997.

²⁹ Andrés Holguín, en su *Antología Crítica*, incluye al Nobel Gabriel García Márquez entre los poetas del tiempo de Mito, no sólo por haber comenzado como poeta su carrera literaria, sino, muy especialmente, porque “*su obra, en prosa, está tan impregnada de poesía, que sería un error no incluirlo*” (Holguín, 1974: 200).

³⁰ En sus 36 años de vida, alcanzó a ser diplomático, representante a la Cámara, senador y gobernador.

Tenorio, en su libro *Ajuste de cuentas*, lo expulsa decididamente del parnaso colombiano con estos duros términos:

Toda su obra, desde sus primeros libros hasta los últimos, se parece a algo o a alguien [...] Una pululación de anécdotas, un mucho de así era, aquí fue, allí estaba [...] Una poesía artificial, llena no sólo de ecos, sino de voces, ajenas, heterogéneas; una poesía abstracta, negada para la imaginación visual, en la que el hablante lírico importa e imposta el tono y simula una falsa sabiduría, y, raras veces, habita un ámbito concreto. (Alvarado Tenorio, 2013)

Naturalmente, disienten sus antólogos y admiradores. En contra de lo que opina Alvarado Tenorio, puede afirmarse que, tradicionalmente, se acepta que un poeta reelabore partes de las obras de otros, si desarrolla, sin embargo, conceptos propios y hasta modismos, ritmos, miradas, anclajes necesarios para darle sustancia a la obra.

Aunque se destaca por sí solo, no está de más recalcar la importancia del elemento narrativo en los poemas de Cote Lamus. Utiliza fórmulas, es cierto, pero estas son siempre núcleos de un secreto dramatismo, precisamente como sucede con Eliot, del cual se reconoce epígono. A veces desarrollados en una pequeña historia, una sucesión de escenas oníricas, un intercambio de frases, el bosquejo de una tragedia natural; otras veces se condensan en una expresión enigmática, una sentencia, una afirmación oracular, un autorretrato ingenuo, en dos o tres líneas, cuya simplicidad sorprende: "*Madre, una noche de música me escribiste el cuerpo con toda tu ternura*" (Cote Lamus, 2004: 17).

Incluso, es posible decir que, en algunos casos, pareciera que el poeta intenta reducir esos núcleos a un par de palabras. También es interesante advertir cómo este dramatismo puede estar insinuado o subrayado por los títulos de sus poemas, que son siempre relevantes, todos significantes que dirigen (anticipan y previenen al lector del riesgo de involucrarse en el poema)³¹.

Los elementos que sintetizan esos núcleos dramáticos –memoria y alma,

³¹ "Poema imposible", "La sombra como un dado a las espaldas", "El acto y la palabra que lo nombra", etc.

sangre y música, por citar apenas algunas entidades— se combinan una y otra vez en esferas cuidadosamente cerradas para constituir unidades que reflejan al sesgo ese uno arquetípico al que esta obra aspira permanentemente, en un esfuerzo incesante, sin tregua, por poner en contacto elementos opuestos o contrastantes. En contrastes extremos: cuanto más poderosamente se experimenta la oposición de los polos, con más fuerza se vislumbra su unidad.

Estos elementos se conjugan, inéditos e inermes, en constelaciones verbales que desconciertan por lo personales e insólitas, y van generando su propia retórica, sus propias cualidades formales en su reiteración: y al mismo tiempo, desarrollan una historia mayor, la historia del resquebrajamiento de la unidad en la conciencia de Occidente, de esa idea cuyo cisma ha sido el sustrato de toda la obra de Cote Lamus pero que se manifiesta con rigor y fuerza tremenda en "Estoraques"³².

Sus versos nos transmiten una sensación de catástrofe, y una sensación de

³² Tómese como ejemplo para el análisis su extenso poema "Estoraques" del cual reproducimos algunos fragmentos:

Hicieron los hombres el tiempo
para darle nombre a cosas
de las que poco sabían:
la vida, el amor y la muerte
y el destino de conocer
que los actos son las huellas,
los huesos, la piel, la conciencia.
[...]
" Luego comenzó la guerra de las cosas:
chispas no sacaban las armas sino tierra;
las espadas, como labios, se rajaron de sed
contra relámpagos de sequía, contra la bota implacable
que caía, pero nunca la tregua. Fue la cal
contra el aire, el bario contra el infinito,
galope de tierra contra muros invisibles,
la desesperación contra las estrellas;
pájaros que hacían las veces de flechas
y los árboles de arcos;
plumas semejantes a las sombras, antorchas, danzas
luchando con innumerables pies; hormigas, larvas,
átomos contra energía y la gran diversidad de las especies
esperando respirar aire de llamas (Cote Lamus, 2004: 71-73).

orígenes, una sensación de mundo que termina y también de mundo que empieza como si en él se hubiera hecho carne el precepto de Eliot: "*En mi principio está mi fin*".

3.1.5 El Nadaísmo

Cabe señalar que, aunque la influencia primordial que se percibe en los poetas que hemos considerado es la de la línea literaria que caracterizó a José Asunción Silva y a sus herederos parnasianos y piedracielistas, no puede ignorarse que, en el decenio de 1960, se superpone otra tendencia, la del Nadaísmo, influenciada por la llamada "poesía maldita" –a través, sobre todo, de Rimbaud y Lautréamont–, y, muy especialmente, por el nihilismo, influencias que acarrear peculiaridades distintivas en el plano expresivo, según los diferentes poetas de este nuevo grupo.

Así, mientras en aquellos poetas deslumbrados por la herencia del surrealismo, el principio de la libre asociación da como resultado una poesía rica en imágenes de aparente incoherencia, pero de un gran poder de sugestión, en los "nadaístas", afines a la "poesía maldita," se percibe una tendencia a recurrir a imágenes violentas y exasperadas, donde los elementos a menudo crean una atmósfera caótica y ominosa.

Gonzalo Arango (1931 – 1976) fue el líder de este grupo y su representante más importante. Otros poetas que lo siguieron fueron Amílcar Osorio (1940 – 1985), Eduardo Escobar (1943), Jotamario Arbeláez (1940) y Jaime Jaramillo Escobar –o X504– (1932), entre otros.

Centrado en la narración de sucesos cotidianos, el Nadaísmo exponía momentos comunes de la sociedad y aunque, en apariencia, la obra de algunos de sus integrantes carecía de criterio analítico y se abstenía de expresar juicios consecuentes, esas simples descripciones manifestaban un empeño contestario,

crítico, de la gente, de la vida, cargado de ironía.

La obra de estos poetas no tenía un contenido “tradicionalmente poético” o “bello”, como la de los piedracielistas. El contenido era la vida diaria. Su vena heterodoxa, “impía”, aparece claramente en su poesía. Profanación y escándalo fueron protagonistas de su obra. Obraban en grupo.

Llamaban la atención por medios externos a la poesía, para que la gente prestara atención a su poesía. Se constituyeron, así, en un grupo de importancia, porque saturaban la prensa y sorprendían a la comunidad, declarando fuertemente que ellos existían y que eran poetas³³.

Sus poemas se caracterizan por una extrema libertad tanto formal como en lo que se refiere a la incorporación y presentación de contenidos, los cuales se organizan de acuerdo con los principios del azar objetivo, la ironía y la irreverencia, y por la rebeldía propia de los iniciadores del movimiento Beat, en los Estados Unidos. En algunos de ellos se percibe un predominio de imágenes extrañas, formadas por elementos sin aparente vinculación posible, al igual que una radical inconsecuencia en el desarrollo del poema, el cual, sin embargo, no naufraga en el sinsentido, pues

³³ El fundador, Gonzalo Arango, escribió:

Los Nadaístas invadieron la ciudad como una peste:
de los bares saxofónicos al silencio de los libros
de los estadios olímpicos a los profilácticos
de las soledades al ruido dorado de las muchedumbres
de sur a norte
al encenderse de rosa el día
hasta el advenimiento de los neones
y más tarde la consumación de los carbones nocturnos
hasta la bilis del alba.

Va solo hacia ninguna parte
porque no hay sitio para él en el mundo
no está triste por eso
le gusta vivir porque es tonto estar muerto
o no haber nacido.

Es un nadaísta porque no puede ser otra cosa
está marcado por el dolor de esta pregunta
que sale de su boca como un vómito tibio
de color malva y emocionante pureza:
“¿Por qué hay cosas y no más bien Nada?”

(Arango, 1963, 9).

aspira a comunicarnos otra forma de sentido, en la que lo racional se ha dejado de lado³⁴.

La antipoesía de Olga Elena Mattei surge de una reforma al Nadaísmo, cuando la poeta se da cuenta de que en las temáticas de éste puede haber un contenido: *“Los nadaístas no expusieron o aprovecharon el contenido para poner juicio crítico. Hacía falta la solución. La antipoesía, en cada poema, utiliza los mismos contenidos, pero les pone el segundo término: la visión crítica sobre la humanidad, expresada en términos sarcásticos, burlescos o amargos”*, dice Mattei (entrevista del 22 de marzo de 2015).

3.1.6 La Generación de Golpe de Dados

En los años setenta, emerge, en Colombia, una nueva generación de poetas, nacidos en los años cuarenta y cincuenta. Fue bautizada como “Generación de Golpe de Dados”, teniendo en cuenta la importancia de la revista del mismo nombre, fundada por el poeta Mario Rivero. Sin embargo, otros la han llamado “La Generación sin nombre” o “La Generación desencantada”. James Alstrum (en la Historia de la Poesía Colombiana) y el mismo Mario Rivero coincidieron en incluir en esta generación a los poetas nacidos hasta 1970, dado que el paso del tiempo no ha permitido todavía segmentarlos en grupos más precisos.

Entre estos creadores, sin visión poética común, destacan María Mercedes Carranza (1945 – 2003), Piedad Bonnett (1951), José Manuel Arango (1937-

³⁴ Dice Holguín sobre el Nadaísmo:

No ha habido en el país un movimiento tan iconoclasta como este. Tuvo la gran virtud de ponerlo todo en duda. Dios, la sociedad, el establecimiento, las sanas costumbres, la tradición, incluso la literatura. Todo ello con originalidad, con bruscos conceptos, rasgos de ingenio inesperados, con rebeldía auténtica, que suscitaba antagonismos extremos. Significó una ruptura y una apertura. Con agresividad –pero con toques de ternura, pureza– y con convicción casi fanática, se rebeló contra todo, ya que no hallaba asidero en nada (Holguín, 1974, 206).

2002), Juan Manuel Roca (1946), Harold Alvarado Tenorio (1945), Darío Jaramillo (1947), Raúl Gómez Jattin (1945 – 1997), José Luis Díaz Granados (1946) y Jaime García Maffla (1944).

Estos poetas crean una atmósfera de fácil comunión con el poema, el cual se entrega al lector como un testimonio del lirismo implícito en el mundo de la experiencia diaria. Tales características determinan que esta línea poética no tenga, además de la sencillez en el lenguaje, otras peculiaridades formales más o menos fijadas, pues la forma se adaptará libremente al contenido que, en cada caso, conlleva el contacto con la realidad.

Aparece, entre estos poetas, una línea marcada por el coloquialismo en la expresión, en la cual predomina la influencia de la poesía anglosajona del siglo XX, manifiesta especialmente en José Manuel Arango. Caracterizada por un lenguaje sencillo y cotidiano, alude, como decíamos, a realidades también cotidianas, que se insertan en el poema con toda su carga de aparente prosaísmo. Sin embargo, a partir de ellas se realiza un salto hacia la dimensión poética, que produce la impresión de un lirismo espontáneo y fresco³⁵.

³⁵ El poema "Asilo", de Arango, es un ejemplo preciso:

1
sentados
en círculo, el rostro
cerrado por enigmática
sonrisa
los sordos
hacen signos extraños
con los dedos

2
y cuando la oscuridad
es silencio
oyen
con la sien en el puño
sus pensamientos

3
ardua vigilia de los sordos
en sus cráneos
los silenciosos hundimientos

Podrá discutirse enfáticamente si se debe o no ubicar a Arango entre los poetas canónicos de Colombia. Para el autor de esta tesina es ineludible su mención y posicionamiento como tal. El despojamiento al que se sometió voluntaria y conscientemente Arango lo llevó hasta el extremo de cancelar temática y sentido en la búsqueda de lo absoluto, del poema absoluto, que transforma al acto poético en sí en una especie de montaje de excitaciones aisladas concebido en estado de aislamiento hermético.

Enseñó Arango a los escritores colombianos lo que alguna vez sostuvo Gottfried Benn (1977): el poeta, en su laboratorio, modela, fabrica palabras, las abre, las observa, las integra, las carga de tensiones. Frialdad del pensamiento que termina siendo un mirar deslumbrado hacia los objetos. Poesía que no pretende demostrar nada y que no va dirigida a nadie.

Arango –el de sus últimos días– decía que –como a Gottfried Benn– lo rodeaba un muro de soledad que no podía traspasar nadie, que quizás sólo algunos lectores habían logrado intuir. Pero que no era importante traspasar ese muro de apartamiento, que no valía la pena, porque detrás sólo se podrían hallar algunos jeroglíficos.

Es posible que, para entonces, ya estuviera definitivamente clausurado ese taller de donde salían verbos de refinada ideología, sustantivos toscamente modelados en oro, con un estilo delicadamente bárbaro. Porque ese, el último Arango, vivía como un bárbaro, sociable, sí, pero al margen del mundo, un extranjero de su cuerpo, sólo preocupado por refinar aún más sus pensamientos ya sutiles de por sí, añadiéndoles exquisiteces bizantinas y débilmente enlazadas por un filamento imperceptible de la realidad real, las de un pájaro o la lluvia.

de los valles del mar
los ojos
dolorosamente
abiertos (Arango, 2007: 19-20).

Otro de los mayores exponentes de esta "generación desencantada" es Juan Manuel Roca³⁶. Acepta y reconoce este poeta antioqueño (nacido en Medellín, el 29 de diciembre de 1946) influencia de Silva, en su magnífico *"Monólogo de José Asunción Silva"*, cuando se instala en las *"construcciones secretas del vacío"* que heredó del maestro.

Desde sus primeras letras, ha sido identificado con una poesía en la que *"se plasma como nunca el interés profundo por la forma, por el artificio verbal, por la creación a través de la palabra y sus modos de combinación"* (Candelaria Posada, 1995: 10).

¿Por cuál de todas las corrientes anteriormente mencionadas ha sido influenciado Juan Manuel Roca? Podría decirse sin desmedro de ninguna, que por todas ellas. Por un lado es visible cómo se ha inclinado este poeta por la corriente culta y romántica, rilkeana. Pero esto le ha planteado sin duda un problema serio, no ideológico sino de lenguaje, luego quizá de cierta visión o epifanía del mundo percibida a través del cuerpo de una persona amada y el deseo de expresar ese sentimiento con palabras. Para colmo, el ideal estético y el lenguaje selectivo de esa corriente culta establecía una separación maniquea entre espíritu y materia que logra aumentar la confusión de los críticos que tal vez no entienden o no aceptan la atmósfera creada por la irrupción de palabras e imágenes liberadoras, ajenas al cultismo invocado por el propio poeta en sus obras, para generar inocentes metáforas sensuales³⁷.

No faltó, en Colombia, quien calificara sus versos de ligeros, carentes de espiritualidad. Pero la poesía, afirmaba Paul Valéry, exige imperiosamente que no

³⁶ Ganador de uno de los premios más importantes del continente (el Casa de las Américas cubano), algunas de sus obras más conocidas son *Luna de ciegos* y *El pianista del país de las aguas*, pero es también autor de *Los ladrones nocturnos* (1977), *Señal de cuervos* (1979), *Fabulario real* (1980), *País secreto* (dos ediciones: 1987 y 1988), *Ciudadano de la noche* (1989), *Pavana con el Diablo* (1990) y *La farmacia del Ángel* (1995), entre otros.

³⁷ Como: *"La tarde se escapa, adherida al olor de las muchachas"*. (Roca, 2004 : 32)

haya alma sin cuerpo. Y así lo entendió Roca:

Me dieron un cuerpo y a ese cuerpo un nombre.
A ellos me acostumbro, como el tigre al rugido.
Habitó ese cuerpo como un escenario, pero al tiempo
que actor, que director, soy su amotinado público.
Me acostumbré a la armazón que me dieron en préstamo,
de la que a veces abuso como tierra de nadie.
El pobre cuerpo se venga cuarteando el decorado,
haciéndome doler telón adentro.
Si me llaman por el nombre, por mi duro apellido
de la edad de Altamira, es como si a él lo llamaran,
como el silbo del cazador a su perro más fiel.
Si alguien me prodiga halagos o improperios porque
escribo poemas, puede hacerse el que es con otro,
con un desquiciado que lo habita.
Pero soy yo quien lo habita, o quien cree habitarlo.
(Roca, 1990: 28)

En cuanto a las mujeres de esta generación, un párrafo aparte exige la mención de la poeta colombiana Piedad Bonnett, para quien la poesía es el verdadero rostro en un mundo sin máscaras, y el amor y la esperanza en un mundo de dolor y frustraciones.

Su poesía está hecha de tres elementos: una inteligencia crítica aguda, la vida secreta de una patria *"en la que de noche navegan por los aires los fantasmas"* (Bonnet, 2006: 248) y, finalmente, una fuerte alianza con la prosa. Es perceptible en sus novelas y en su obra poética la presencia del concepto baudelairiano de una prosa desnuda y de una poesía pura incorporadas igualmente al verso, tanto que muchas veces hiere los oídos de los clásicos y conformistas acostumbrados a las consonancias tradicionales.

Al igual que en otras mujeres poetas, observaremos en ella lo sombrío al percibir cómo su amor

[...] inunda un horizonte de penumbra.
Una mujer borracha
que hiere con amor a un hombre turbio (Bonnett, 2006: 22).

Se percibe en ella esa influencia de Silva que es notable en la mayoría de los poetas contemporáneos de Colombia.

Continuando en la línea del tiempo, se hace necesario referirnos también, aunque someramente, a la poesía colombiana de los decenios de 1990 y 2000. Aunque, por el momento, la crítica no ha sido unánime en cuanto a las vertientes centrales de la poesía de este período ni acerca de los autores del mismo que merecerían ser canonizados (todavía son muy jóvenes)³⁸, si se analizara exhaustivamente la producción de los poetas colombianos que comenzaron a publicar en ese lapso, podrían distinguirse varias corrientes. Díaz Granados se refiere a seis (2007: 10-14):

- La crítica y autoirónica, con autores como Andrea Cote Botero y John Galán C.
- La coloquial, presente en poetas como John J. Junieles, Catalina González y Juan Carlos Acevedo.
- La filosófica, con exponentes como Felipe García Quintero.
- La de perfil barroco, en la que sobresaldría el poeta Alejandro Burgos Bernal.
- La de corte prosaico y narrativo, con exponentes como Ricardo Silva Romero, Felipe Martínez Pinzón y Pascual Gaviria.
- La lírica formal, con autores como Giovanny Gómez.

Nuestra observación de las producciones poéticas del mencionado período nos lleva a añadir otras dos corrientes esenciales:

- La de inspiración territorial, representada por aquellos escritores

³⁸ Los que, de acuerdo con Mario Rivero y con James Alstrum, son los que nacieron después de 1970, fecha hasta donde llegaría el corte de la Generación de Golpe de Dados.

de la región que sienten profundamente su tierra, el lar, la cultura, la etnia³⁹.

- La existencialista, de raíz sartreana, que prestigia la temática de la soledad del hombre frente al misterio ontológico y la inutilidad del poeta en su búsqueda de lo inefable. Todo ello aderezado con teorías estéticas, en defensa de la poesía pura⁴⁰.

Sin embargo, a muchos de los poetas de estos dos decenios, todavía no es posible ubicarlos en un movimiento o corriente, con poética y estética comunes, sino que es necesario referirse a ellos como seres individuales (cada uno en su laboratorio mental) que aprendieron de sus maestros a buscar un lenguaje donde la belleza no esté confrontada con el sentido.

La escasa bibliografía crítica sobre los poetas que comenzaron a publicar en este período y la falta de consenso acerca de si ha habido escuela o escuelas canónicas en el mismo nos hacen concluir que es necesario que el cedazo del tiempo se encargue de situar en su correspondiente sitio a los poetas de estos decenios que logren escaño en el santuario del canon.

3.2 *Para concluir*

Hasta aquí llegan las líneas particulares que hemos podido discernir dentro de este panorama de la poesía colombiana, pero cabría agregar algunas consideraciones al respecto.

En Colombia, podría aplicarse la aseveración de Roberto Reis, quien, refiriéndose al canon brasileño, aseguró que en este había *“pocas mujeres, casi*

³⁹ Entre ellos, Lauren Mendinueta, Marta Quiñonez y buena parte de los poetas afrocolombianos, que comienzan a darse a conocer en estos decenios.

⁴⁰ Aquí es posible mencionar a autores como Lucía Estrada, Sergio Esteban Vélez o Federico Díaz Granados.

ningún no blanco y muy probablemente escasos miembros de los segmentos menos favorecidos de la pirámide social” (1992, 73).

Vemos, además, cómo hay varios de los poetas de esta tierra que no entran en ninguna de las líneas esbozadas, pues adoptan una posición casi totalmente personal, que opta ya por el humor, ya por la reflexión de tipo filosófico, ya por otras modalidades propias vinculadas, como Mattei, con la cosmología y el pensamiento de los presocráticos.

En segundo término, hemos detectado un elemento común que, por encima de líneas y tendencias, se advierte en los autores hasta aquí mencionados. Es la conciencia del valor esencial de la poesía, la común asunción del quehacer poético, con toda la seriedad que su alto valor exige. Inclusive, cuando el poema adopta un tono de ironía o de humor, detrás de él se siente una entrega seria y profunda al acto de poetizar⁴¹.

Hablar de literatura, escribir sobre poesía y sobre los poetas de un determinado lugar, implica aceptar que hay en cierto sentido una historia personal, un orden, escuelas, tendencias, jerarquías, estilos diversos y mucho movimiento: cambian los modos de escribir, de ver, de leer, de juzgar, según los gustos y según los tiempos. Hay nuevos escritores, nuevos públicos, nuevas miradas críticas, nuevas exigencias. Sin embargo, ni el orden, ni las jerarquías ni el tiempo, ni las modas, modifican una ley que Octavio Paz juzga eterna, inamovible y no canónica: en el arte, en la poesía, prevalece lo atemporal y los que alguna vez fueron contrarios, enconados rivales de imaginarias batallas literarias, *“se funden por un instante. Es algo así como una suspensión del ánimo: el tiempo no pesa” (Paz, 1973: 25).*

⁴¹ Este sería, talvez, el único elemento que uniría a los representantes canónicos de todas las vertientes presentes en la historia de la poesía colombiana. Así pues, sería imposible hablar de un único carácter de la poesía colombiana. Valdría la pena, entonces, aplicar en este caso, la sentencia de Octavio Paz sobre la poesía de su país: *“No creo que la poesía mexicana tenga carácter: creo en el carácter de algunos admirables poetas de México” (1988: 34)*

4. Las singularidades de la poesía de Olga Elena Mattei

5.1 Consideraciones previas

En este capítulo, nos centraremos en la descripción de las particularidades de la obra de Olga Elena Mattei, en aras de poder situarla en el panorama de la poesía colombiana de 1962 a 2005. Buscamos comprobar en estas páginas que Mattei es, ante todo, una poeta distinta de todos los demás integrantes del canon de la poesía colombiana⁴².

Nuestro particular abordaje se realizará por medio de una investigación cualitativa, desde nuestra particular experiencia personal de lectura de la poética de

⁴² Augusto Escobar Mesa, profesor de la Universidad de Montreal, resume en un ensayo su singularidad. A pesar de lo extenso de la siguiente cita, nos tomamos la licencia de incluirla como nota, dada su importancia a la hora de demostrar el carácter único de nuestra protagonista:

“Olga Elena Mattei es una poeta singular no porque aprendió a leer a los cuatro años. Tampoco porque a los once años escribe su primera historia y de inmediato es publicada en una revista colegial, ni porque a los quince monta piezas de teatro, organiza coreografías sobre obras y poemas de autores reconocidos, ni porque aprende a bailar ballet adolescente y a los 54 años vuelve a ponerse las zapatillas para danzar como solista. Ni por haber viajado sola por el mundo, visitado museos, asistiendo a cuanto concierto le ha sido posible. Ni por haber sido periodista, presentadora de televisión, crítica de arte y de música, conferencista sobre arte antiguo y contemporáneo.

Tampoco su poesía es impar por ser quizá la escritora antioqueña que más poemas ha escrito – más de cuarenta libros y miles de poemas–, ni por ser una de las que más reconocimiento a nivel nacional e internacional ha tenido por el ejercicio de ese mismo oficio. Ni por haber sido la primera poeta colombiana y tal vez hispanoamericana en haber hecho poesía sobre el vasto universo planetario y lo infinito microscópico. Ni porque sus obras hayan sido presentadas en algunos de los planetarios más prestigiosos del mundo. Ni por haber sido la primera en elevar a la poesía lo elemental de la vida cotidiana –la antipoesía– cuando eso no se reconocía. Ni por figurar en decenas de antologías nacionales y extranjeras ni porque intelectuales de aquí y allá hayan admirado su arte lírico.

Ni por haber hecho dos carreras a la vez, Filosofía y Letras y Arte y Decoración, y haber terminado sus estudios universitarios en la Universidad Pontificia Bolivariana, mas sin haberse podido graduar, por orden del arzobispo de turno, por haber participado en un reinado de belleza. Tampoco por haberse casado a los 23 años con un talentoso artista panameño, Justo Arosemena, y haber tenido cinco hijos, mientras trabajaba para agencias de publicidad como modelo, directora de arte y producción, y, más tarde, como directora de arte de la agencia de publicidad hispana más grande de USA, en Nueva York. Ni porque fue modelo durante 25 años –top model–. Ni porque vivió durante casi dos décadas en Nueva York. La poeta Mattei es singular por todo lo anterior, pero lo es aún más por su poesía en sí misma” (2015, pp. 6-8).

Olga Elena Mattei, desde perspectivas que contemplan el pensamiento complejo, las teorías particulares (filosofía, poética, hermenéutica, etc.), obras críticas, de referencia y otras obras propiamente literarias.

Desde tales enfoques, hemos determinado seis amplios factores que llevarían a determinar esa singularidad especial de la obra de Mattei frente a la de sus contemporáneos colombianos. A cada uno de ellos, dedicaremos un segmento especial dentro de este capítulo:

5.2 *Conocimiento integral*

El primer elemento distintivo que puede observarse en la obra de Mattei es la presencia en todo su trabajo de trazos de la cultura enciclopédica de la autora; es, en otras palabras, su capacidad para convertir en poético todo lo que conoce y todo lo que la rodea.

Olga Elena Mattei ha sido pionera mundial en crear una poética profunda y moderna que funde la poesía con la ciencia y el humanismo, en temáticas tan poco “tradicionalmente poéticas”, como la filosofía, la astronomía, la biología, la arqueología, la historia, la sociología y otras diversas disciplinas. Este factor es decisivo a la hora de demostrar su carácter único dentro del canon de la poesía colombiana de su tiempo.

Como dice *Mundo Hispánico*, de Madrid: “*Mattei posee un bagaje cultural capaz de abrirle nuevos campos de conocimiento (...) Ella sabe explorarlos para extraer de ellos su forma poética*” (Edición 345, diciembre de 1976).

Por su parte, Ocampo Zamorano, profesor de Tulane University, nos da luces cuando escribe:

Olga Elena lee más ciencia que poesía. Puede saber quién es el compositor de una sinfonía o de un concierto, a poco de escuchar algunos compases de la obra. Es buena conocedora de la ópera, que ha llegado a disfrutar en los mejores teatros de Occidente.

Como bailarina que fue, ama el ballet y la danza y puede ilustrar cada paso y cada expresión de cualquier escena de las distintas coreografías. Es ratoncita de museos. Los conoce de memoria casi todos. Y últimamente, se ha dedicado a la naturaleza analizada en los cientos de libros y documentales especializados sobre temas como biología, antropología, arqueología u otras ciencias (*Ocampo, 1995, 8*).

Hoy constatamos un movimiento del saber en el que la poesía no suele ser identificada con el “conocimiento” o con la ciencia, sino con términos como “pasión” o “sentimiento”. El conocimiento por su parte suele ser asociado con la “razón” y, para más datos, la razón “científica”.

Sin embargo, todas las áreas del conocimiento y todos los estadios del ser humano, del pensamiento, del universo y de la vida merecen ser llevados a lo poético, según Mattei. Parece ser que esa premisa ha sido la brújula de su trabajo. Imagina el mundo desde la filosofía y desde la cosmología física. Entiende que, desde la Antigüedad, la poesía y el pensamiento humano han estado indisolublemente ligados⁴³. Más aun, la historia de la cultura, en un sentido amplio, está ligada de modo significativo con la historia de la poesía, o al menos de lo que hoy deberíamos denominar “discurso poético”⁴⁴.

La poesía de Mattei se centra, tanto en la comprensión de los diversos fenómenos del mundo o de cualquier realidad exterior, como en la comprensión del

⁴³ Como señala Havelock (1996) en sus estudios sobre la transición de la oralidad a la escritura en la Antigua Grecia, en la cuna misma del pensamiento occidental, el laboratorio del ser utilizaba los materiales del lenguaje poético para construir sobre las bases de los cantos y cuentos de Homero y Hesíodo sus primeras fantasías sobre el origen de los mundos reales. Este origen “espurio” del pensar puede haber motivado a Platón a buscar el destierro de los poetas, que en todo caso conservaban los vestigios de una oralidad poco dada a explicarse a sí misma. Sin embargo, nada del pensar platónico parece posible sin esos mundos creados por la execrada tradición poética.

⁴⁴ Es importante señalar la naturaleza eminentemente “poética” del lenguaje, en la medida en que constituye la raíz de las posibilidades de traducibilidad del mundo, es decir, su hacerse símbolo: ser algo para alguien. No pueden concebirse emoción ni pensamiento sin lenguaje. Si hay lenguaje, hay símbolo, y allí donde algo se expresa, el ser es.

ser en sí y en el mundo, en la comprensión del hombre, su sueño y su despertar, su historia personal que define “*al ser en trance de realización*” (Maillard, 1992, p. 59).

En la Introducción de su libro *El ojo del espíritu*, el ensayista y poeta estadounidense Ken Wilber presenta una síntesis de un método de análisis que luego irá precisando y refinando, y será retomado por diversos autores del movimiento integral y evolutivo. En esta sección, al hablar de la obra de Mattei, nos apoyaremos en los principales aportes de los investigadores y teorizadores del método integral y señalaremos su confluencia con los enfoques del “pensamiento complejo” desarrollados a partir de las investigaciones de Edgar Morin (2001), las cuales tomaremos como referencia metateórica para nuestros puntos de vista acerca de la poética de Mattei.

En el prólogo a *El ojo del espíritu*, se dice que el enfoque de Wilber es cualquier cosa menos ecléctico y que atiende tanto al mundo del espíritu, cuanto a la ciencia y la filosofía. Por ello, proporciona “una visión integral”, que funde elementos de áreas como “*la física, la biología, las ecociencias, la teoría del caos, las ciencias sistémicas, la medicina, la neurofisiología, la bioquímica, el arte, la poesía, la estética, la psicología evolutiva*”, teniendo en cuenta enfoques tan diversos como los de los modernistas, los idealistas, los posmodernistas, los grandes hermenéuticos, los teóricos de los sistemas sociales y las principales tradiciones religiosas y escuelas místicas del mundo (Crittenden, en: Wilber, 2005, pp.7-8).

En cualquiera de los campos que se mencionan en el párrafo anterior, es posible encontrarse con textos de Olga Elena Mattei porque ella pretende abordar en su poesía todos los campos del conocimiento humano. Esa actitud, esa multiplicidad, coincide con el término “integral” que utiliza Ken Wilber para definir su método por cuanto integral significa integrador, inclusivo, global y equilibrado (Wilber, 2005, pp.19-20).

Esta visión, que es la misma de Mattei, busca dar cuenta de totalidades, pero siempre teniendo en cuenta la premisa de que cualquier totalidad inevitablemente forma parte de una totalidad superior. La filosofía o método integral proporciona una

pauta que vincula la vida, el conocimiento, el cosmos y el espíritu, que precisamente son los cuatro ejes de la obra de Mattei. Es una visión que se caracteriza por integrar las verdades de distintas épocas, civilizaciones, culturas y disciplinas, buscando los nexos y resaltando los aspectos con mayor poder explicativo de los fenómenos a investigar. Mattei la desarrolla en su poesía, en la cual abarca, en términos poéticos, la prehistoria, los tiempos bíblicos, la civilización china, la fenicia, la egipcia, la griega, la romana, las civilizaciones indígenas americanas, el Medioevo, el Renacimiento, el Nuevo Continente, los grandes reinos europeos, las joyas arquitectónicas de la humanidad, la historia de la música, de las artes, de las letras, de las ciencias y de la metafísica.

Podemos percibir en el devenir de la lectura de sus textos poéticos que la poeta y filósofa antioqueña trata al mismo tiempo de antropología, psicología biológica y fenomenológica, astronomía, matemáticas, historia de la filosofía, que recurre tanto a Platón como a Aristóteles y Anaximandro; pero se ocupa, sobre todo, de las cuestiones ontológicas y criteriológicas, apelando principalmente a los presocráticos y a la ciencia contemporánea.

Así, Mattei ha buscado, por primera vez en la historia de la poesía colombiana, integrar los enfoques, aparentemente opuestos, en los que se han agrupado, desde el inicio de la búsqueda humana del conocimiento, los pensadores de las diversas disciplinas: conocimiento interior frente a conocimiento exterior, adentro frente a afuera, interno frente a externo, mente frente a cerebro, psique frente a mente, subjetivo frente a objetivo, idealismo frente a materialismo, hermenéutica frente a empirismo.

En consonancia con esa perspectiva⁴⁵, mente, sentidos e inteligencia se encuentran coronados por el espíritu en toda la obra poética de Mattei.

Si materialismo e idealismo son las dos grandes tradiciones filosóficas que

⁴⁵ Y en concordancia con el *Bhagavad Gita*, que preconiza: “*se ha dicho que los sentidos son poderosos, pero más poderosa que ellos es la mente, superior a la mente es la inteligencia, y aún superior a la inteligencia es Él*” (Canto III, versículo 42),

aún persisten, la física moderna, nacida en la tradición del positivismo, de pronto aparece abonar las visiones idealistas o trascendentalistas. Ya los primeros físicos experimentales compartían la creencia de que el universo carece de sentido –y no puede ser adecuadamente explicado– sin la inclusión de algún tipo de conciencia.

Por eso, Mattei constantemente se pregunta qué ocurre cuando le pedimos a la más dura de las ciencias que nos ilustre sobre la naturaleza de la más sólida de las realidades –la realidad con la que se supone que estamos en contacto– y ella nos espeta que esa realidad existe aunque sólo tal vez en la mente de algún espíritu eterno:

Que el espíritu,
sea
más allá,
la conciencia
plena
y no,
la nada
eterna (Mattei, 2005).

Hay en Mattei una desesperada búsqueda, un inmenso deseo de comprender, una necesidad imperiosa de resolver –a partir de su palabra y de los múltiples campos del conocimiento– el enigma existencial del hombre⁴⁶.

Pero hay que concluir con una paradoja: si se leen con detenimiento libros de Mattei, como *Regiones del más acá*, podrá verificarse que, aunque la antipoesía, el antipoema exhibe diversos saberes –astronomía, física, arqueología, historia, genética, oceanografía, zoología y otras tantas disciplinas que hemos mencionado– sobre la grandeza de esta empresa poética, se sobreimprime la significación

⁴⁶ Se materializa, entonces, en su poesía, esta fórmula de Jeans:

“El flujo de conocimiento se dirige hacia una realidad no mecánica; el universo comienza a parecerse más a un gran pensamiento que a una gran máquina. La mente ya no parece ser un intruso accidental en el reino de la materia... entonces deberíamos más bien llamar a la poesía como la verdadera creadora y gobernadora del Reino de la Materia” (1930, p. 137).

opuesta: la de la precariedad del conocimiento posible; precariedad que a la vez se tensiona con la insistencia en una tarea riesgosa y difícil, a la que no se renuncia a pesar de los sucesivos interrogantes, las cuestiones del alma nunca resueltas.

5.3 *Orgasmo no: éxtasis (Poesía de amor)*

“Olga Elena Mattei se demuestra como la colombiana que con más altura trata el tema del amor”
Manuel Mejía Vallejo⁴⁷
(1962: 9)

Algo que no se puede obviar cuando se habla de poesía es el tema universal que no abandonan jamás nuestros escritores en su búsqueda incesante por el sentido de la existencia: el amor. Este, a su vez, ha sido uno de los grandes vectores de la obra de Mattei y, su desarrollo, uno de los argumentos para sostener que la suya es una poética distinta. La singularidad de la poesía amorosa de Olga Elena Mattei, radica, según los críticos, en su novedoso tratamiento de la conceptualización psíquica, el vocabulario y las ideas.

Mattei comienza su vida poética con *Sílabas de arena* (1962), poemario de amor compuesto en verso libre, cuando todavía la rima, especialmente el soneto, imperaban en el canon colombiano. Hasta ese momento, gran parte de la poesía colombiana escrita por mujeres se extraviaba, como escribió Manuel Mejía Vallejo: *“en la barahúnda de pseudo versificadoras de sonetos de contrición, silabarios hogareños, pucheros infantiles y folclorismos de falsa ornamentación, o en el lugar común, donde las víctimas resultan siendo más los lectores que las autoras mismas”* (Mejía Vallejo, 1962: 9). Eran muy escasas las mujeres poetas que ocupaban un

⁴⁷ Premio Nadal, 1962; Premio Rómulo Gallegos, 1989.

lugar relevante en la literatura colombiana⁴⁸. Hasta que, según Augusto Escobar, en su ensayo *“Olga Elena Mattei, interrogadora del universo infinito”*, Mattei transforma definitivamente lo que sería la poesía de amor escrita por mujeres en Colombia, pues la aparta de la sensiblería, entreteje el amor con todo en su poesía y lo extiende *“al hijo, al hombre que sufre, al limitado físico, a la naturaleza, a las cosas, al cosmos”* (1997: 62)⁴⁹.

Desde sus comienzos, la poesía de temática amorosa de Mattei ha sido marcada por un estado de reverencia, en el cual se entrecruzan permanentemente tres cuestiones esenciales: el ambiguo rol de las palabras como presunto vehículo de amor; el modo en que se suceden y disponen los hechos de la relación amorosa a la que aluden los versos y la configuración de los personajes que pueblan los poemas.

Si bien, por un lado, percibimos una dominante irracionalista en la poesía colombiana de la época en que Olga Elena Mattei empezó a escribir y a publicar y, posteriormente, notamos una entrega absoluta al libre fluir de la palabra; por otro lado, en su obra amorosa, que empieza a vislumbrarse desde *Sílabas de arena*, prima la racionalidad, atenta al equilibrio y al ritmo, y se pone de presente un trabajo minucioso con el lenguaje, al cual se le exige su máximo poder, a través de una sorprendente riqueza de vocabulario, al servicio de inusitadas figuras expresivas.

Con el tiempo, en su poesía amorosa, Mattei tiende a volverse sobre el acto mismo de poetizar, explorando su valor y sentido, y sobre la palabra en sí, como instancia de la suprema realización humana, hasta incorporar ingredientes científicos y metafísicos y llegar a abordar el tema a través de una poesía escueta, de contenido esencialmente metafórico y que impone al lector una actitud alerta y de extrema atención intelectual. Encontramos, entonces, en ella, desesperanza, búsqueda de

⁴⁸ Valga la pena mencionar a Meira Delmar, Dora Castellanos, Matilde Espinosa, Maruja Vieira, Dolly Mejía e Isabel Lleras de Ospina.

⁴⁹ Coincide con él el poeta colombiano Elkin Restrepo: *“Sílabas de arena, con sus poemas de recién casada y su erotismo delicado en una época que se rehusaba a aceptar la vida tal como la presentaba la poesía, fue un deslumbramiento para todos y la aparición de una nueva autora, bella además, que se atrevía a escribir, contra lo previsto y esperado, sin temores y con una gran libertad”* (en: Vélez, 2014: C4).

redención, filosofía, imaginación, talento, inventiva, sarcasmo, confesión, algo de burla y comedia, una sumatoria inagotable de importantes intuiciones poéticas.

En todos los poemas amorosos de Mattei aparece la verdad interior –que es la verdad del amor– para demostrar el rol central que cumple la palabra en toda relación entrañable. La palabra es, entonces, no sólo un vehículo de Eros, sino el trazo apenas visible que testimonia la existencia del amor humano en cualquiera de sus manifestaciones.

La poética amorosa de Mattei se ha convertido, a través de los decenios, en un implacable examen lírico de conciencia, que aquí se traduce en escrupulosa reflexión acerca del amor que, contrario al de otros poetas, se vierte en un estadio espiritual. Al respecto, dice Giraldo:

En la teoría del amor místico (de la poesía amorosa de Olga Elena Mattei), el cuerpo está glorificado, ni eludido, ni castigado ni flagelado. Pero no es sexo ni orgasmo (...) Evoca la mirada, la pupila en la pupila (...) movimiento de espirales de pasmosa intensidad (...) Se penetran por la mirada y así quedan suspendidos en el centro de lo que no tiene nombre, en la disolución del Yo. (...) Los poemas amorosos de Mattei tienen la índole de lo sagrado, a la manera de los tántricos (Giraldo, 2010: 43)

Ejemplo de esta poesía de amor espiritual, metafísico, donde es protagonista la pirotecnia del lenguaje, poético y técnico, adaptando a poesía verdades de la ciencia (y hasta figuras de la música clásica), es el poema El Beso, en el cual clama:

No fue tu cuerpo de rodillas
develando las manos
las capas ionizadas
de
mis epitelios;
no fue tu cuerpo,
no tus ojos, ni tus besos.
Era tu alma la que se agitaba
recorriendo
con pulso frenético
mi incrédulo crescendo.
El aire que exhalaba
tu respiración entrecortada,
no era oxígeno:

¡era tu aura!
Y sin quererlo
se ahuecaron los labios
frenéticos
de ambos
y hubo fusión de pensamientos
en el vacío generado por la succión del beso.
Pero no éramos de carne,
éramos de fuego.
No de materia humanecida, sino de pensamiento.
De conciencia energética.
El fuero, el ego, el ser,
el epicentro
trascendiendo cada cuerpo...
fue comunión,
fue
como formar un solo ser los dos
en el ápex
interior del universo.

Es recurrente en los poemas amorosos de Mattei la presencia de un acto de contrición que desencadena el estado de reverencia al que nos hemos referido: casi plegaria en forma de canción, como los *lieder* germanos del siglo XIX, con la diferencia de que, mientras en los *lieder*, los poetas varones susurran su credo amoroso a la mujer que se espiritualiza, pero no escuchamos nunca la voz de ella; en la poética de Mattei es el sujeto femenino el que formula la oración a ese "tú", que permanece callado en "el nido del aire", en pleno vuelo hacia Eros.

Lo que se comprueba en la atenta lectura de la poesía amorosa de Mattei es que las palabras (ese cuerpo aéreo de la voz) acumulan, enriquecen, nutren y agotan, trágica y apasionadamente, sus cuerpos sonoros para expresar lo incorpóreo, lo que subyace y trasciende, el alma del poeta, tal como la describiera Aristóteles⁵⁰.

⁵⁰ Suponía el Estagirita: "Puesto que hay cosas que existen separadas, y otras no separadas, entidades son aquéllas. Y éstas (las no separadas) son, por tanto, causas de todas las cosas, puesto que sin las entidades no existen ni las afecciones ni los movimientos. Resultará, por lo demás, que éstas (causas) son, seguramente, el alma y el cuerpo, o bien, el entendimiento, el deseo y el cuerpo" (Aristóteles, 2003: 439).

Entendimiento y deseo (amor racional y amor erótico) constituyen, entonces, la denominada “alma”, que no está separada de aquella otra causa de todas las cosas denominada “cuerpo”. Tal fenómeno es descrito por Escobar en otro ensayo, *“Olga Elena Mattei, viajera por los íconos de la cultura universal”*, donde anota que la poesía amorosa de Mattei ha sido, básicamente, *“un bucear en lo más profundo del espíritu humano, un ejercicio en busca de sí misma”* y que el amor presente de manera transversal en su poesía es *“un amor casi totémico, un dios de la vida y de la muerte; no un amor físico, sino un amor espiritual que está en el meollo de toda reflexión y de todas las cosas”* (2015, 26).

Y ese amor, para Mattei, es, en toda su obra *“la salida inexorable del hombre”* (Acta de premiación, en: Mattei, 2005: 11).

Por eso, hasta en la más árida y compleja poesía científica de Mattei, todo su acervo científico y humanístico vertido en poesía, se dirige siempre hacia el amor, que termina siendo el gran protagonista. Prueba de ello son estos fragmentos de su *Cosmoogonía* (1994), que reflejan el alcance humanista de su interpretación del amor como centro de la teleología del universo:

En el principio
no había
nada.
O sea, nada era lo que había.
Sucedió
no haber nada...
La nada
que era o estaba siendo,
fue ser...
Y la agonía de estar siendo
era movimiento...
Agonía del reducto cero.
(...) singularidad ...
como la idea, la chispa ...
instante eléctrico donde nace el tiempo
De cada explosión
de nuevo la energía,
la luz
y ese fluido del vientre nuclear

viento solar.
Como semen es...
Cópula de energía...
danza del amor (...)
Vía Láctea
El ácido nucleico vivo
Tejedor,
Hiladero,
Sus tejidos
Van poco a poco
inventando la célula (...)
Esta es la fuerza,
esta es la causa,
es la razón
absoluta...
la fórmula
de la vida.
Tú lo sabías:
la fuerza con más fuerza
la causa verdadera,
es el
AMOR (1994, 46, 47)

5.4 *Poesía/antipoesía, materia/antimateria*

Los poemas de Olga Elena Mattei nos han enseñado a todos algo muy importante: a ser sinceros y directos al mismo tiempo, a evitar la retórica, a hablar de las cosas que a todos nos importan, con un lenguaje a la vez bello y comprensible, limpio, sin artificios. La antipoesía pura y dura. Lo que Nicanor Parra hizo en Chile, lo ha hecho Olga Elena Mattei aquí: una liberación del verbo y del verso, que combinan claridad, gracia y hondura
Héctor Abad

(En: Vélez, 2014: C3)

Poeta espontánea y fundamentalmente intuitiva –pese a su formación científica y filosófica⁵¹–, Mattei es una escritora compleja, pero no imprecisa ni dada al balbuceo.

⁵¹ Mattei terminó estudios de Filosofía y Letras y Arte y Decoración, en la Universidad Pontificia Bolivariana, de

Dócil y paciente ante el imperativo lírico profundo, acierta a mantenerse clarividente y alerta, en los distintos períodos de su trabajo. Y, como veremos a continuación, esta poeta, a veces, no puede decir sino lo que dice, pero siempre sabe cuánto dice, cómo lo dice y por qué lo dice. Y, en repetidas ocasiones, esta intuición ha sido el elemento guía en su ruta de ruptura en el canon poético colombiano.

Olga Elena Mattei es reconocida como la primera mujer en escribir antipoesía en español y como la primera, entre hombres y mujeres, en introducir y establecer este género en Colombia, con su libro *La Gente*, ganador del Premio Nacional de Poesía, en 1974. James Alstrum, especialista en poesía latinoamericana, profesor de la Illinois State University, va más allá, cuando asevera que "*El libro La Gente es sumamente importante porque señala el comienzo de la antipoesía femenina*" (2000: 16).

Hoy, *La Gente* es considerado referente primordial en la escuela poética de la Antipoesía⁵². En la introducción del mismo, Mattei relata esta anécdota, muy útil para entender la "revolución poética" que su antipoesía constituyó en Colombia:

A mediados de 1968, me encontré escribiendo poemas sobre la gente y las cosas, en un tono tan seco y áspero, que de no trascender la sublimación de lo humano cotidiano y común a todo hombre actual, serían temas al parecer áridos y tratados en una forma carente de investidura poética. Yo no había leído aún a Nicanor Parra, así que me preguntaba si tenía derecho a llamar poemas a aquellos trozos prosaicos de mis vivencias diarias.

Preguntaba a algunos amigos, y me sentía desorientada e insegura. Pero no podía hacer otra cosa que obedecer a ese termómetro interno inconsciente con que el amante de las artes evalúa ciertas líneas de comunicación, con la sensibilidad común al "momento". Más para mí, el colmo fue un poema que escribí sobre las bisagras. Me emocionan su simplicidad, su funcionalidad, la genialidad de su invención, su perdurabilidad a través de los milenios de la cultura, el milagro de su efecto.

Medellín, pero no se graduó. La poeta asegura que le fue negado el grado por haber participado en el reinado de Señorita Antioquia 1955.

⁵² Augusto Escobar la define así: "Es una manera de y subvertir un orden de valores estatuidos. La antipoesía es una "revuelta" contra la manera de expresión de la literatura tradicional y el statu quo del mundo presente, pero ante todo es un anti "contra una sociedad que habla en mentiras, que simula una ética, que asesina la expresión", pero también es un "cortarle las costuras al arte institucional no porque deba seguir un programa, sino por necesidad personal. En el proceso se ve y se juzga. Es su revolución". (2015: 33)

Pero era demasiado pretender que, al decir eso, el lector captara su poeticidad, o sea, que todo ello lograra emocionarlo igual que a mí.

Con estos pensamientos, me preocupaba la validez del arte actual durante un detallado y largo recorrido de más de medio año por museos y sitios arqueológicos de Europa y Medio Oriente inmersa en los descomunales valores del arte antiguo.

Mi mundo de criterio se deshacía, cuando, un día, pensando en mi poema de la bisagra, entré a un gran salón del Museo de Arte Moderno de Ámsterdam, y, de golpe, a todo el frente, impuesto en un importante muro, un panel rectangular y blanco con un gran objeto adosado: una gigantesca y reluciente bisagra. ¡Otro artista había pensado y sentido lo mismo que yo! ¡No estaba tan loca después de todo! El impacto que me produjo todavía me hace agua los ojos. (1975: 7)

En un análisis de la obra de Nicanor Parra realizada por el crítico y poeta chileno Federico Schopf, en el diario *El Mercurio* (Santiago de Chile, 5 de noviembre del 2000), se ubica la actividad antipoética latinoamericana como contemporánea del surgimiento del Pop Art, en Inglaterra y en los Estados Unidos. Señala el autor que tiene en común con este Pop Art la incorporación de elementos de la publicidad y de los medios masivos de comunicación. De hecho, la integración masiva de recursos y ejercicios surrealistas, de comunicados de prensa, de noticieros radiales, de programas televisivos, de la propaganda comercial y política, constituyeron –junto con la saturación de la escritura poética con formas del habla cotidiana (frases hechas, fragmentos de conversaciones telefónicas o de la calle, anuncios de vendedores callejeros o de predicadores religiosos, la oratoria parlamentaria y el lugar común)–, un discurso poético que origina lo que Parra denominó antipoesía: una especie de *bricolaje* hecho de cualquier material para construir un mensaje que, una vez pronunciado, debe perderse, desaparecer en el habla cotidiana, para que en él haya vida, construyendo una realidad surreal que debe morir para que haya literatura.

Según Mattei, sus antipoemas son descripciones simples de momentos o de costumbres de la gente, que llevan a una conclusión y tienen un contenido crítico. “*Probablemente la forma sea irónica, pero el contenido es humanístico*”, anota la poeta (Mattei, 2015).

En el punto en que la palabra es apenas emoción y rico caos afectivo,

nuestra poeta la somete inteligentemente –la comprende– y hace suya. Mattei se libra por eso de un percance expresivo frecuente en la obra de algunos de sus contemporáneos colombianos que no siempre verifican las insinuaciones de una supuesta musa, con la que con frecuencia interlocutan, la cual los lleva a exageraciones líricas⁵³.

Apartada Mattei de la lente de los preconceptos y de las visiones preestablecidas, no se une tampoco a los que se entregan con cómodo abandono a las artes que por su misma índole y modos expresivos sumergen o abisman el ánimo ni se agrupa con los que creen que la fruición artística depende de una entrega perezosa a la exuberancia de las impresiones inmediatas, como los Nadaístas, tan populares en Colombia, en los años en que Mattei comienza a explorar la Antipoesía.

Para ella, en esto reside un malentendido grave, del que participan a menudo muchas personas a veces bien dotadas pero frecuentemente desentendidas de todo lo que en una obra sobrepasa la simple capacidad de captación despreocupada y gratuita. El Nadaísmo colombiano de los años sesenta se diferencia de la Antipoesía de Mattei al no tener contenido social, ni psicológico, ni existencial.

Por el contrario, Mattei, como señala Escobar:

Asume una postura irónica, de humor negro con la que busca demoler estatuas, convenciones, formalismos morales. Es una manera de desenmascarar y contradecir la realidad, de desnudar los prejuicios de una sociedad que simula, que escamotea la verdad, que discrimina y para ello la poeta utiliza lugares comunes, frases hechas, acude a la más banal cotidianidad.

⁵³ Afirmaba Víctor Hugo que él componía bajo el directo dictado de la Musa –lo cual, como advierte irónicamente Paul Valéry (1940), es poco menos que una usurpación descarada, porque supone firmar un escrito ajeno–. Muchas veces, Mattei ha reconocido que ha escrito como "al dictado" de algo o alguien que la guía e incita, pero su escritura, curada de prosopeyas románticas y de tartamudeos superrealistas, nada tiene de "automática" y mucho de antipoética en el sentido que Nicanor Parra le daba a este término contradictorio.

Con un tono escéptico y forma paródica, pone en cuestión personajes, situaciones, concepciones ideológicas, incluso, hace de ella misma un acto de burlas en ese “gran teatro del mundo” en el que vivimos (2015: 33).

Como Goethe, Mattei, en su antipoesía, entiende que los versos no son, como cree la gente, sentimientos, sino experiencia: son relatos simbólicos de experiencias extremas que permiten definir la condición humana. Y su juicio no siempre es benévolo:

Cuando en la ruta de lo seres
humanos
la matanza es la hombría
y el orgullo es la guía,
la muerte habita
la vida
y la mente deambula, demente
por los caminos putrefactos
de la tierra,
ahogada en la asfixia
de su siniestra conciencia
como un verdugo que ejecuta
la propia
condena (Mattei, 2000, pp. 10-11).

Desde la concepción de la antipoesía de “*reivindicar lo más prosaico de la vida cotidiana*” (Escobar, 2015: 33), Mattei sabe que el mundo en general es una constante posibilidad de aprendizaje, de modo que se explaya sobre la observación y la experimentación. Y en esta exploración, no puede soslayar su propia condición de ama de casa, hasta llegar a preguntarse abruptamente qué puede saber una mujer sino filosofía de cocina, qué puede hacer ella sino “*con impotente amargura [pasarse la vida] limpiando goteras y migas todos los días o lavando ropa, o cualquier cosa de oficio doméstico esmeeeeerado e idiota que ni termino ni se nota*” (Mattei, 1994, p. 358). En mil modos distintos reitera, exacerbándolos, sus planteos feministas, desplazando y matizando las argumentaciones, por momentos haciéndolas contradictorias⁵⁴.

⁵⁴ Para un análisis de sus poemas, desde la óptica del género, habría que entrecruzar la perspectiva de sujeto y género, género retórico en el sentido del género literario del que habla Hamburguer (1995), con la otra

A muchos los despista el aparente desentendimiento del escritor lírico frente a las ocupaciones y preocupaciones triviales, sin tener en cuenta que un poeta no puede estar por fuera de la condición humana.

Pero, más allá de lo prosaico de la Antipoesía, Mattei, como Hölderlin, o Keats, o el mismo Octavio Paz, es una poeta entrañablemente lírica. Piensa que, en todo momento la poesía constituye una función irrenunciable, apenas distinta, en razón de su misma importancia, de las que son connaturales al corazón o los pulmones: para Mattei, no hay oposición entre el arte, la ciencia y la vida. El arte no es sino un modo de la vida, y puede uno prepararse para él, sin saberlo, viviendo de una u otra manera, explayándose en uno u otro tema.

Así pues, un factor que hace que su antipoesía sea, a la vez, novedosa, dentro de la antipoesía, es que Mattei considera que es pertinente incorporar en sus antipoemas el flujo plenamente emotivo de una impresión artística o lírica, sin que por eso sea forzoso que su visión lúcida, su saber científico o su espontaneidad, se obliteren o empañen.

Esto explica el que la poeta antioqueña, tan distinta de los poetas racionalistas y académicos de su época, haya podido emular al mismo tiempo, con acierto idiomático, buena parte de la poesía "intelectual" de Octavio Paz, y el método antipoético de Nicanor Parra. Así, aunque su antipoesía se nos aparezca como suspensión entre la luz y el sueño surrealista, entre el habla popular y el lenguaje científico, se apoya resueltamente sobre la realidad, producto de sus conocimientos y de su habilidad verbal. Ella desarrolla su propia razón poética: sabe que hasta la existencia más humilde está plagada de símbolos y que incluso el hombre más pragmático o más engeguedado, también vive de imágenes.

Por esto, en la antipoesía de Mattei, la comunicación, el mensaje a veces prosaico, que pretende transcribir el simple ritualismo expresivo del mundo real,

acepción de la palabra género que aparece hacia los años ochenta del siglo XX en el horizonte de la teoría literaria: género sexual. De este modo se imbrican en la noción de género el género sexual y el género textual (Butler, 2007)

sólo eficaz en la comunicación de lo cotidiano y gruesamente pragmático, adquiere carácter lírico.

Para Mattei, escribir no se trata de expresar genéricamente lo que se sabe o lo que se vive; lo que importa es expresarse singular y esencialmente a propósito de lo que se vive o de lo que se sabe. Crear es, ante todo, crearse y recrearse, darse vida nueva, como el Dante, una y otra vez.

Olvidadas por ella misma las páginas a veces preciosistas de sus primeros escritos, los aciertos fundamentales de sus antipoemas deben ser acopiados entre sus producciones mejor granadas, esas que la hacen única en el panorama de la poesía colombiana.

Para concluir este segmento, vale la pena apreciar una muestra de la antipoesía de Mattei:

La señora burguesa

Yo soy una señora burguesa
con la barriga inflada
y escribo antipoesías
con dolor de garganta.
He sido
niña prodigio,
muchachita insoportable,
mala estudiante, reina de belleza,
modelo,
de esas, que anuncian
sopas, o telas, o artículos diversos...
me metí en este lío inevitable
de enamorarme
y sacrificar a un pobre hombre
hasta convertirlo en un marido
(sin mencionar de paso
en qué
me he convertido);
y cometí el abuso social imperdonable
de tener cinco hijos.

He fracasado como madre,
como esposa,
como amante,
como lectora, como filósofa.
Lo único que puedo hacer
mediocrementemente bien
es ser
señora
burguesa y despreciable.
¡Imperdonablemente inútil!
Y eso
es precisamente
lo que me infla la barriga
y me hace escribir antipoesías
con el dolor de garganta
que me saca
la rabia.
Porque todos los días me acuerdo
del hambre y la guerra,
que son tan reales
como las señoras
burguesas
a la misma hora
en que yo estoy sentada,
¡como una pendeja! (1974, 26)

5.5 Visiones y metáforas

“(La obra de Olga Elena Mattei) tiene imágenes que sólo en los clásicos griegos, en Homero y en Shakespeare, encuentran sus hermanas”

Fernando González

(En: Ocampo, 1995: 13).

Según Bloom, uno de los elementos esenciales para que un autor pueda ser

incluido en el canon es el “*dominio del lenguaje metafórico*” (Bloom, 1997: 39).

El ganador del Premio Cervantes (2001) Álvaro Mutis escribió que, gracias a los “*momentos asombrosos y hallazgos sorprendentes*” de la poesía de Olga Elena Mattei, ella sería la “*sibila*” encargada de comandar la “*salvación por la poesía*” (En contracarátula de Mattei, 1995). Y, ya en 1963, el crítico Fernando Arbeláez, calificaba la obra de Mattei como “*Realismo mágico*” (Arbeláez, 1963).

A lo largo de los decenios, críticos y comentaristas han coincidido en exaltar la capacidad de Mattei para elaborar metáforas novedosas, para lograr figuras poéticas que lleven al lector a escenarios más allá de lo tangible y visible para el común de los humanos. Por esto, por las imágenes insólitas que abundan en su obra, Mattei ha sido considerada como una poeta surrealista. Esta es otra de sus particularidades.

Gracias a la eficiencia de su proeza verbal, la poeta es, sin opción, una auténtica creadora. Le resulta posible ver la realidad del alma humana con un solo ojo⁵⁵. Esto se evidencia en su poema “*Con un solo ojo*”, escrito enigmático, dirigido a alguien (un ser masculino) que de pronto se convierte en ella misma ante el espejo.

He aquí el poema:

Al abrir sellos secretos
no queda casi nadie fuera del juego.
Todos tendrán algo por confesar.
Porque mintieron.
Tú también mientes.
No dices la verdad.
En tus poemas cuelgas velos
sobre rostros y sucesos,
mezclas sitios,
entreveras historias
para que cada cual reconozca
su parte de la anécdota.

⁵⁵ Como afirma Derrida: “*si nos preguntamos en cuál de estos órganos aparece toda el alma, en tanto que alma; pensamos enseguida en el ojo, pues es en el ojo donde se concentra el alma; ésta no sólo ve a través del ojo, sino que se deja ver ahí a su vez*” (Derrida, 1989, pp. 133–134).

Te cubres de misterio.
Pero yo te develo,
revelo tus silencios,
me rebelo
contra tu angelical postura
de impreciso disimulo.
Hoy he espiado parajes del pasado
donde transitas ávido,
libidinoso, sediento, adicto,
por recintos alhajados
de aromas y cuerpos.
Onírico de Proust y de Visconti
tus pensamientos vagan con tus lámparas
como doncellas de Delvaux
en alcobas burguesas
con el picante olor añejo
de las Épocas Bellas.

Magritte en tu cabeza,
de espaldas a ti mismo te contemplas.
Allí te adivinaba en aquellas estancias,
estudios vívidos,
vivencias a cuenta,
pieles atesoradas,
axilas, cuellos, flancos, cavernas,
pliegues de la carne,
pliegues
de la conciencia.
Allí duermen en la jaula-cabeza,
niegues o reniegues,
y yo, que lo sabía,
sobre mis hombros no llevo mi cabeza
sino un ojo, un solo ojo:
Ernst, Dali, Magritte, Tanguy, Chirico,
sí lo entendieron.
Mujer estatua soy
en medio de la playa,
vacío el horizonte y el aposento lleno
de cortinas y gasas,
pero te miro, te examino
con mi cabeza-pupila
que a su vez quizás es
mi propio cubículo repleto
de rostros-personajes
que han habitado mi habitáculo
secreto.

¡No negarlo! Enfrentémoslo.
¿Por qué esconderlo? (1989, pp. 31-32)

“*Con un solo ojo*” es un estricto poema antipoético en el sentido en que define antipoesía Álvaro Salvador. Para él, la antipoesía no se limita a “*adoptar un tono conversacional, unas palabras de familia o el vocerío de la plaza, sino a la incorporación de la 'savia surrealista' que deje al hombre abierto en canal sobre la mesa de disecciones*” (1992, p. 616).

Tal vez, para entender este poema surrealista, complejo, donde Mattei se habla a sí misma y a un otro y a otros que la habitan, sea necesario recordar qué significó en las postrimerías del siglo XX, para poetas como Mattei y Parra, el surrealismo, una de las vanguardias que surgen en Europa como una respuesta a la exaltación positivista reinante en el ámbito de las ciencias y del arte y entre guerras.

La tradición imperante hacia mediados de la Primera Guerra establecía principios rígidos y estructuras preconcebidas que debían observarse para la creación, como es el caso de la métrica y la rima en la poesía. Los productos artísticos, para ser aceptados como tales, debían cumplir con ciertas condiciones y ser legitimados en academias que se erigían en autoridades en la materia. El canon condenaba a los artistas al corsé de las academias. Estos parámetros se basaban en elecciones que seguían un criterio supuestamente racional. La razón se había convertido en el parámetro para juzgar la creación en nombre del progreso al que la sociedad podría acceder en lo futuro. Pero, con el desarrollo de la Primera Guerra Mundial, las expectativas de un progreso indefinido, son cercenadas. Los acontecimientos de la realidad superan las promesas de la ciencia y del arte. En este contexto se hace posible el sentimiento de decadencia y fracaso del proyecto racionalista. Es explicado como un “*fracaso universal de una civilización que se vuelve contra sí misma para devorarse*” (Nadeau, 1948, p. 27).

En este marco histórico, surgen las propuestas de los surrealistas, quienes “*nada querían tener de común con una civilización que los aplastaba y los mataba,*

y el nihilismo radical que sentían no sólo se dirigió al arte, sino que se extendió a todas las manifestaciones de esa civilización” (Nadeau, 1948, p. 27).

Así, los surrealistas desarrollaron un movimiento que se extendió por el continente europeo de reacción contra lo establecido en el plano simbólico. No sólo atacaba las bases racionales del arte, sino también de la ciencia, de la filosofía y de todos los productos de una civilización que actuaba en nombre del progreso indefinido pero había demostrado tener un poder indefinido y novedoso de destrucción. Entonces comenzó a interpretarse el progreso racional en vinculación con el progreso de las formas de aniquilación y de dominación. Motivo por el cual fue rechazada la razón como principio rector de la práctica humana.

Al tomar esta postura frente a la conciencia, los surrealistas se dedicaron al estudio del inconsciente. Pocos años hacía que Freud había realizado sus trabajos acerca del inconsciente y del funcionamiento de todo un aspecto del hombre que le resultaba desconocido y permanecía inexplorado. De modo que los surrealistas se abocaron a investigar la actividad del inconsciente a la par de Freud a partir de la puesta en práctica de técnicas artísticas.

Así comienzan a investigar lo que le sucede al hombre cuando no se somete al juicio consciente de la razón, como en los sueños, inaugurando una nueva concepción del arte, de la percepción y de la creatividad. Hay en los artistas de entonces una búsqueda explícita de ponerse en contacto con aquello que permanece en las sombras dentro de cada sujeto.

“Los surrealistas viven con el monstruo, en un cara a cara cotidiano” , escribió Nadeau (1948, p. 242). La significación que recibe el “monstruo” tiene connotaciones que resuenan en la situación política que atravesaba Europa en la posguerra, pero, al mismo tiempo, coincide con una formulación explícita por parte de los artistas que conforman el movimiento respecto de transformar la vida a partir de la puesta en contacto con esas zonas dentro de cada sujeto que en la vida cotidiana se encuentra escondido. Esos aspectos oscuros interiores al propio sujeto pueden transformarse en un peligro para ellos a partir del momento en que pueden

dominar sus conductas pero de manera irreflexiva y ciega.

Por ese motivo, se proponen indagar en aquellos materiales con el propósito de conocerlos y tenerlos en cuenta al momento de actuar. En esta operación, ellos encontraban un sentido profundamente transformador y así lo declaran en sus manifiestos.

En los manifiestos surrealistas franceses que rescata Nadeau (1948), queda claro el aspecto liberador de la tarea que emprendían, es decir, que encontraban en la puesta en contacto con los elementos inconscientes o sepultados por alguna razón, un sentido directamente liberador, en tanto permitía al sujeto conocerse con mayor profundidad y en todas las modalidades en que existe, siente y piensa, más allá de los modos de comportamiento admitidos por la sociedad o por la moral.

En ese sentido, se proponían revertir el sentido de las afirmaciones de Freud en torno a la función del proceso de sofocación de las pulsiones en pos de la conservación de la sociedad. Así como las interpretaciones del colectivo social en función de reprimir las iniciativas del individuo, que si se desplegaran en toda su energía, se convertirían en destructivas y se amenazaría así la sociabilidad tal como es entendida desde los valores occidentales.

Estas ideas están en la base del proyecto artístico y transformador del Surrealismo en tanto se proponen alterar los códigos que sostienen los mecanismos represivos, tanto exteriores como los internalizados por el sujeto. Se trataba de revertir la direccionalidad de los imperativos sociales y encontrarse frente a frente con esa energía pulsional tan temida y monstruosa que amenazaría la sociabilidad.

En la antipoesía hispánica de Parra y de Mattei, los ingredientes surrealistas están presentes con características disímiles pero objetivos comunes a ellos entre sí y a los surrealistas europeos. Parra es un auténtico surrealista que incorpora hasta los juegos del “cadáver exquisito” que proponían los franceses. Mattei, por el contrario, exhibe otra faceta. Es más Artaud que Bretón. Tiene una capacidad genética para sumergirse en el caos del inconsciente. Es el puro inconsciente colectivo el que aparece en sus versos más audaces. En su obra, constantemente,

aparece como uno de sus puntos álgidos la posición o desaparición del sujeto. Sus incursiones surrealistas son más profundas, más personales: ya no hay sujeto definido, el ser pensante se diluye y puede comprender desde allí "*la danza espiritual del universo*" (Águeda Pizarro, en Mattei 89, p. XII).

Hay diversas preguntas que surgen cuando se menciona en Mattei el tema del sujeto del poema. Una de ellas: ¿qué pasa con el yo lírico si este sujeto es borrado o, mejor aún, obturado por las múltiples voces que conforman el ritmo polifónico de algún poema sacudido por endecasílabos inesperados y versos virtualmente mutilados, reducidos a una sola palabra?

La respuesta no parece sencilla. Desde Mallarmé, que decretó la desaparición del sujeto en el texto, y desde Rimbaud que, por otro lado, descompuso esa unidad de un yo en lo máximo de las sensaciones, a fines del siglo XIX, se abre el camino de la poesía del siglo XX y es lo que nutre a Mattei con mucha mayor intensidad que lo que sucede con Nicanor Parra.

Volvamos poema "*Con un solo ojo*": ¿acaso es el Magritte en su cabeza el que le dicta formas femeninas, desnuda axilas, cuello, flancos y cavernas, hasta penetrar entre los pliegues del cuerpo y llegar hasta los mismos pliegues del alma o la conciencia? ¿Es él el que se duerme en su jaula-cabeza, monstruo de un solo ojo que la esculpe y exhibe en medio de la playa?

Brutal, espasmódico, hecho con sangre y con cerebro, ese poema. Pone en escena la mortificación continua de la poeta, manifiesta en su cuerpo sin duda, sometido con frecuencia a ese ejercicio de la escritura que se realiza para alcanzar el saber. Prohibiciones, soledad, tormentos, han perseguido –dice ella de distintas maneras– tanto su deseo de aprender como su talento que ha intentado apagar para dedicarse a la casa, a los hijos, a sepultar, sacrificar, apagar y, como sujeto del conocimiento, vivir violentándose y a la vez sometida en el poema a la violencia de los otros.

Es por eso que el poema del ojo es un texto tan cargado de dramatismo y de movimiento que, a través de preguntas y afirmaciones retóricas, oraciones

exclamativas y, sobre todo, por el retorno a planteos expresados con notable ímpetu, organizan una compleja red de condensaciones y desplazamientos en la pupila-cabeza de Mattei violada por el sueño de Proust, alterada por la impudicia y perversidad de Visconti.

5.6 *Poesía científica*

La dimensión cósmica alcanza en Olga Elena Mattei una honda vibración genesial, mediante la cual se asiste al juego de las fuerzas rectoras del universo físico – espiritual, llevadas de la mano por la palabra que las sujeta y que, al mismo tiempo, se siente desbordada por la potencia embrionaria que las anima. Esta dimensión cósmica estalla en el poema Pentafonía

Estafeta Literaria, Madrid, España

(Sección de libros, 1 de Enero de 1976).

La Ciencia ha jugado un papel central en la poesía de Olga Elena Mattei. Ese es otro de los factores que hacen de su obra única, en el canon de la poesía colombiana. Pese a que cierto machismo hispánico ha acusado eso de que la ciencia no es *"cosa de que se ocupen las mujeres"*, una lectura atenta de los poemarios de Mattei nos indica todo lo contrario.

Desde los años sesenta, Mattei ha abordado en la poesía el tema de la ciencia. Ha enfocado la biología, la genética, las matemáticas, la física, la geología, pero su temática científica predilecta ha sido la astronomía⁵⁶.

⁵⁶ En no pocas ocasiones, en su poesía, apela simultáneamente a varias de estas ciencias. Por ejemplo:

Colisiones titánicas
prepactaron
el destino.
Calores nucleares
templaron en los yunques
estelares
los metales
y cristalizaron
fabulosos minerales,

En 1964, Mattei publicó su libro-poema *Pentafonía*, compuesto por cinco cantos que tratan sobre el cosmos, la creación, la naturaleza, los pueblos y el Nuevo Continente. En él, relata la historia del universo, de la fauna y la flora de la Tierra, de la humanidad y de la civilización, en poesía⁵⁷. Con esta obra y con su posterior *Cosmoagonía*, Mattei es considerada la primera mujer poeta que canta la física cuántica del universo en castellano.

Se trata, para ella, del universo ideal, del modelo de lo creado, de una Divinidad según cuya apariencia el hombre fue concebido y que nunca se expresa puramente en lo que se encarnó. Las particulares figuras que propone Mattei en su obra procuran mostrar, subrayando lo particular, la humanidad que abarca y trasciende a todos los humanos y que es el destello del arquetipo divino:

Oh, Dios
te manifiestas!
Llegas al hombre infinitesimal (Dios humanizado)
y mínimo,
tomas la figura humana, su voz,
su dolor
y le hablas.
Tomas su carne y su muerte,
su nada,
su palabra, la forma exacta
de su visión:
imagen de color, para el sistema sensible

diamantes: carbonos,
sales, silicatos,
polímeros y aminoácidos,
para hacer en las galaxias
la materia
de los seres vivos" (Mattei, 2003).

⁵⁷ Destaca Escobar sobre Pentafonía:

"Se exploran terrenos nuevos en la poesía: el cosmos infinito, los elementos naturales, el destino del mundo, la cosmogénesis, los misterios del universo galáctico, el hombre asediado por los cataclismos sociales y estelares que se abaten sobre sí o sobre su imaginación; la energía, origen y motor de todo, la exaltación del espíritu a través de su energía síquica; la biotecnología, la ingeniería genética, la variaciones sobre un tema recurrente, y el hombre inconforme y desolado con su inevitable destino. (...) La armonía irradiante del universo cósmico no hace más que arrancarle a pedazos, como a un Prometeo, interrogantes metafísicos e incertidumbres a esta poeta alelada por misteriosas energías que nos sostienen en vilo y tanto desconocemos" (1997).

que le regalas (Mattei, 1964).

Si hablamos de su posición singular en el canon, es preciso anotar que en aquel tiempo no se habían producido creaciones poéticas que se refirieran al cosmos o a la astronomía. Esta materia no estaba entonces de moda entre los poetas (Luminet, 1996). El único contemporáneo latinoamericano de Mattei en abordar este tema en forma poética es el nicaragüense Ernesto Cardenal, autor del famoso libro *Cántico cósmico*.

Autores, como Ocampo, ven una clara influencia de *Pentafonía* en *Cántico cósmico*. Sin embargo, ningún crítico se ha detenido a analizar si en el caso de estas dos obras puede haberse configurado un plagio.

Por lo general, cuando se habla de plagio, se entiende que se está realizando el hecho intencional de copiar o considerar como propia una obra intelectual o artística ya producida por otro autor, sin darle el crédito correspondiente. Esto es condenado no solamente por la opinión pública, sino también, en la mayoría de los países, por la ley, en caso de que el acto pueda comprobarse⁵⁸.

En 1961, Ernesto Cardenal, un ya reconocido poeta en su país, ingresó a un seminario de vocaciones tardías localizado en La Ceja, pequeño municipio a las afueras de Medellín, donde residía la poeta Mattei, quien rápidamente se hizo amiga de Cardenal (Vélez, 2012).

Cuando Ernesto bajaba a Medellín - cuenta Mattei-, en vacaciones, días festivos o de diligencias, se hospedaba en nuestra casa, y allí tuvimos muchas tertulias sobre literatura. Así fue como conoció la *Pentafonía* y, además, se la envió al famoso poeta y pensador estadounidense Thomas Merton, que era buen amigo suyo (2014).

Cardenal quedaría tan impresionado con esta producción, que, en 1965, escribiría en un artículo publicado en la revista *Pluma* (de Bogotá, Colombia):

Olga Elena Mattei se reveló ya como una de las voces más valiosas de la poesía colombiana e hispanoamericana... explora terrenos nuevos de la Poesía, nueva temática y una expresión nueva acomodada a esta temática...

⁵⁸ Desde 1886, cuando fue firmada la Convención de Berna, el primer estatuto internacional que reconoció los derechos de autor (Maurel-Indart, 1999: 16-20).

usa como material poético aquello que siendo indiscutiblemente poético no había sido usado antes...y el lector, al final, se da cuenta de que -el extenso poema *Pentafonía*- es también redondo como una naranja y como el Cosmos –del cual trata- (En Ocampo, 1995: 15).

En el extracto citado, Cardenal reconoce la originalidad de la idea y del tema de *Pentafonía*.

En 1965, Cardenal regresó a su natal Nicaragua, donde sería ordenado sacerdote. Allí, fundó el monasterio de Solentiname, desde donde se convertiría en uno de los mayores líderes del Frente Sandinista de Liberación Nacional. Cuando tal grupo rebelde llegó al poder, en 1979, Cardenal fue nombrado ministro de Cultura, cargo que ocuparía durante ocho años (Mañu 1990, 11-21). Al mismo tiempo, su reputación internacional crecía, llegando a ser considerado como uno de los principales poetas de la lengua española en el siglo XX.

Mientras tanto, la *Pentafonía* de Mattei sería adaptada por el compositor francés Marc Carles en versión de cantata para solistas, coro y orquesta, y sería presentada en la Maison Ronde de la Radio y Televisión Francesas, en París, en 1976. Esta nueva versión musicalizada de su obra llevaría como título *Cosmofonía* (Vélez 2005, 22).

Cuenta Mattei:

Después de que Ernesto se fue de Medellín, de vez en cuando yo leía en la prensa noticias sobre su obra, y un día, en 1992, vi que él acababa de publicar su libro-poema *Cántico cósmico*, que, para comenzar, en el título mismo, tiene un apoyo referencial en la obra mía, *Cosmofonía* (literalmente: 'sonido del cosmos'). Y cuando leo esta obra –prosigue Mattei–, quedo petrificada, al ver cómo describe el cosmos, los cuerpos celestes, la selva, los animales, el canto de los pájaros, la evolución, el primer hombre, la civilización y todo lo que yo había descrito poéticamente en la *Pentafonía* (Mattei, 2014).

Cántico cósmico se convertiría en la obra más conocida de Ernesto Cardenal. Ha sido traducida a varias lenguas y es considerada como "*La divina comedia*' del siglo XX" (Carrasco 2001, 10).

¿En el caso específico de este célebre poemario, Ernesto Cardenal incurrió en plagio? Para el teórico Lecio Ramos, la respuesta sería afirmativa. Ramos, citado

por Garschagen, habla del "plagio conceptual", que es *"la utilización de la esencia de la obra del autor expresada de forma distinta a la original"* (Puc, 2013).

Sin embargo, el límite entre la inspiración, la imitación y el plagio es a veces difícil de determinar. Hay casos en los que puede caber la duda de si una copia o una imitación es o no un plagio, como en la situación que nos ocupa, cuando lo copiado se trata de una idea, de un esquema general, de un argumento que tiene la mayor importancia en el meollo de una obra.

En el cine, se ha dado el hecho de repetir la producción de películas realizadas en decenios anteriores, con la creencia de que un argumento interesante y atractivo puede producirse de nuevo, con ganancia en la tecnología y hasta con variaciones de tiempo y de otros aspectos. Por su parte, los guionistas de televisión en España, dicen estar fatigados de que les copien las ideas y planean crear un registro único de ideas originales de guiones, para evitar el plagio de las mismas (González, 2012).

Para las composiciones musicales, no existe una regla general acerca de un número mínimo de notas o compases que puedan tomarse de otra obra sin que se configure plagio. En la historia de la música, el parecido entre las obras de los compositores europeos de cada período no ha sido considerado como plagio, sino como que tales creadores pertenecen a una misma escuela. En el siglo XX, por ejemplo, los compositores de vanguardia comenzaron a componer obras salidas de lo habitual y sus producciones entrañaban diversas similitudes: estridencias, quiebres de compás, atonalidad, uso de distintas escalas tonales, entre otros factores. Y, cuando estos compositores coincidían en dichos enfoques, nunca se habló de plagio, sino de estilo. Tampoco se ha hablado de plagio, cuando compositores de la talla de Dvorak, Bartok o Copland se han apropiado de melodías conocidas del folclor de sus países⁵⁹.

En la historia de las artes plásticas, hay casos ejemplares en los que un artista

⁵⁹ Documento pdf anónimo disponible en <http://www.dellartegambino.it/contents/allegati/20050502-Note%20sul%20plagio%20musicale.pdf> pp.8-15

imitaba, de manera evidente, la obra de otro. O de grupos en los cuales, sus integrantes se influenciaban los unos a los otros. Es el caso, por ejemplo, del Cubismo, que surgió de la estética peculiar de Cezanne. Los artistas de esta escuela realizaron varias obras cuyo autor a veces no es posible distinguir. En situaciones como estas, no se ha hablado de plagio, sino de una fuerte influencia entre los miembros del grupo. Acerca de esto, Picasso afirmaría: *"Los buenos artistas copian; los genios, roban"* (En: Legarda, 2014).

También se ha dado en la pintura moderna la recreación de obras famosas del Renacimiento al estilo del pintor contemporáneo. Ninguno de estos casos ha sido considerado como plagio, ni siquiera el de la obra más famosa de Manet, *"Le déjeuner sur l'herbe"*, sobre la cual afirma el jurista y magistrado estadounidense Richard Posner: *"Es indiscutible que copia de pinturas anteriores de Rafael, Tiziano y Courbet, pero eso tampoco se considera plagio aun si solo un experto vería en ello no copia sino alusión"* (Riaño, 2013).

En literatura, se han dado diversos casos: desde William Shakespeare, cuyos dramas son en realidad las leyendas europeas de su tiempo (Torres, 1995) y de los hermanos Grimm, que copiaron las historias populares de su región (Gray, 2009); hasta el caso de Dan Brown, que fue acusado de copiar la idea de un libro anterior acerca de Jesús casado con María Magdalena. En los estrados judiciales, Brown fue declarado inocente. Por su parte, ni Shakespeare ni los hermanos Grimm han pasado a la historia como plagiaros.

Por otra parte, hay quienes apelan al concepto de criptomnesia, que consiste en que alguien, por errores propios de la memoria humana, cree haber producido una idea, cuando en realidad esta proviene de alguien más. La criptomnesia puede llevar a un plagio involuntario, especialmente cuando quien lo realiza trabaja en un campo en el cual ha adelantado profusas exploraciones y, por ende, tiene en la mente numerosos conceptos y experiencias provenientes de otras personas (Taylor 1965, 1111-1118).

Si entendemos que *"una idea original es la que no se ha concebido con*

*anterioridad por nadie*⁶⁰, podemos afirmar que la idea original del *Cántico Cósmico* es de Olga Elena Mattei. Pero, por lo general, la ley de propiedad intelectual no prohíbe copiar ideas, sino que sólo protege la forma. Este criterio opera, por ejemplo, en los Estados Unidos y en Francia (Maurel-Indart, 1999).

Por tanto, en este caso, se produciría tal vez una falta moral, pero, según la jurisprudencia, no se constituiría plagio.

Si nos acogemos a las consideraciones del juez Posner (Riaño, 2013), es necesario admitir que hay una zona de grises en cuanto al plagio, por lo cual este concepto no puede ser visto desde una óptica apasionada o simplista.

Como sea, es injusto que fallas en la divulgación internacional resulten en detrimento del reconocimiento que se le debe a Mattei, por haber sido, al menos, la primera en construir un libro-poema sobre las mencionadas temáticas y por haber inspirado, indudablemente, a Ernesto Cardenal.

Después de la *Pentafonía*, la ciencia ha seguido ocupando un lugar trascendental en la obra de Mattei. Destaca el llamado “poema cumbre” de Olga Elena Mattei, *Cosmoagonía*, que describe cada fenómeno del Cosmos en lenguaje poético, se ha presentado en 18 planetarios del mundo, incluyendo los de Nueva York y Washington, en una producción en formato multimedia.

Mattei lo llama su “misa cósmica”. Allí, se lleva más allá lo sensible mundano y se trae más acá al otro mundo. Mattei le acerca al lector el universo que está más allá de los sentidos. Hölderlin dice: *“Poéticamente habita el hombre sobre la tierra”*. Esas mismas palabras se liberan, en la *Cosmoagonía*, de Mattei, del pétreo significado útil y se funden en una serpiente que salta, tensa y sutil, para otro mundo, el cosmos.

Los desafíos y riesgos del conocer descritos y confrontados mediante la proliferación de experiencias, de fórmulas científicas, de analogías y metáforas que estructuran este poema, engarzan en la empresa mayor de transmitir la vivencia de

⁶⁰ <https://es.wikipedia.org/wiki/Original>

una cuestión tan técnicamente elevada como la elegida para contenido global de la obra desplegada a través de una trama textual a veces difícil, continua, abierta a las distintas vías que diseñan sus oraciones subordinadas, sus figuras retóricas, sus movimientos sonoros y rítmicos (como podrá apreciarse en la muestra adjunta en las páginas siguientes). Desafío también para el lector con el objeto de que se compenetre en la sinuosa búsqueda del universo y sus orígenes, de la teleología del todo, cuyos caminos intrincados despliega el poema sin respiro. Su lenguaje científico y sus numerosas referencias a los fenómenos físicos actualizados han hecho que, muchas veces, no goce del fervor del público masivo⁶¹.

La intención de este poema, al mostrarnos el otro mundo mediante la inspirada manipulación de elementos de este mundo, es la de enseñarnos la posibilidad de vivir nuestra vida en aquello que es otra, como una metáfora: como espíritu que conoce la naturaleza simbólica del mundo y se libera así de la servidumbre respecto a lo meramente táctico y efímero.

Ese es el universo de Mattei, que la ciencia moderna ya ha trastocado con Copérnico y Galileo, colocando al Sol en su centro. Pero este espacio fundado en tal concepción ordenada e infinita también se expande y dinamiza hacia el interior del cuerpo de la poeta, que está sujeta a desplazamientos múltiples y constantes cambios. Como estamos viendo en esta tesina, no es ella una unidad fija e inmóvil, sino parte viviente de un mundo donde conviven elementos en pugna, como el agua y el aire, la debilidad y el poder, la gloria y el estrago⁶².

⁶¹ Dice el escritor y crítico Darío Ruiz Gómez: “La poesía de Olga Elena Mattei es decididamente personal y compleja, porque los temas que ha enfrentado son las preguntas de la ciencia y las del individuo. Es por eso que su poesía, además de ser tan excesiva, en el verdadero sentido de la palabra, no se detiene, y es por eso que muchas veces la comprensión, en un medio que no lee, le ha sido en cierto modo adversa” (En: Vélez, 2014, C4).

⁶² Sólo a través de la degustación directa de la poesía científica de Mattei, pueden apreciarse su novedad y su alcance. Por ello, de las más de sesenta páginas de la *Cosmoagonía*, hemos seleccionado algunos fragmentos:

Ondas, chispas, rayos que brillan
en la violada oscuridad de la matriz universal.
¡Luz, fuente de vida!
Plasma, vapor, caldo de genes:
¡como semen eres!

He la primera noche iluminada
que concibió en su seno una molécula profética.
¡El ácido nucleico vivo!
Hiladero, tejedor ingeniero,
sus tejidos van poco a poco
inventando la célula...
La luz se le ha metido en la vacuola ciega
por donde todo se alimenta
y ahora ¡parece una pupila! (...)

Somos hechos de polvo,
polvo nuclear, enamorado. Polvo astronómico.
Giraremos también
eufóricos, nosotros, gemelos cósmicos,
subiendo en la espiral mental
que se inicia en la frente de Jacob,
hacia la noosfera de la idea
de la fraternidad universal (...)
Y, mientras tanto,
en el fondo de la memoria del tiempo
sobre nuestras cabezas sordas,
la música inaudita templada en logaritmos,
sostiene su silbo diferencial secreto
en la garganta grávida de estrellas y planetas,
generando un concierto titánico y tremendo.
Holograma del eco, juego mecánico
de colosales instrumentos.
Coro sin epicentro
en las profundidades
de este cósmico océano,
temperado en la curva del espacio-tiempo (...)

Las estrellas que vemos en el firmamento
flotando, majestuosas, hace eones
que ya perecieron
dejando solo el vuelo
de su luz en el cielo.
Y ahora que lo sabemos, son para nosotros
el reflejo del rostro de la muerte
en nuestro espejo (...)

Una criatura queda
en medio de esta inmensa marea
de hecatombes de estrellas,
errátil e inconexa,
buscando entre sus manos toda llave maestra
con qué violar la puerta, el santo y seña
por penetrar la enciclopedia compleja
que descifra la creación.
Una criatura sola e indefensa.

5.7 De lo cósmico a lo místico

(La obra de Olga Elena Mattei) funde superlativamente física y metafísica. A eso debe los hallazgos poéticos que brillan como cuando ‘asciende con las partículas flotantes, por el rayo de sol penumbra arriba’. (...) Esa ‘infinición’ contiene tales anfibologías disparadas hacia las esferas de varias ciencias, como para convocar muchas músicas y atención. Qué maravilloso si esto lo hubiera leído Teilhard de Chardin. Para Chardin, habría sido una coronación de la noosfera (que soñó) transida ya de divinidad

Abel Naranjo Villegas⁶³ (1965: 74)

Otra de las particularidades de la poesía de Mattei es que en ella hay una actitud mística, religiosa, alejada de los enfoques dominantes en la poesía colombiana de su tiempo. Según Juan José García Posada, “*su obra inauguró una poesía entre ascética y mística de vanguardia (para el hombre contemporáneo)*” (En: Mattei, 2005: 13). En ella, el otro mundo no se presenta sólo a través de la dilatación o inversión del sentido que imponen las metáforas parciales de cada línea de su obra poética, sino que, mediante su figura total, el poema revela el mundo arquetípico que allende lo sensible es el sustrato del mundo aparential. Se trata del universo ideal, del modelo de lo creado, del dios según cuya apariencia el hombre fue concebido y

La hemos visto levantarse
desde la tierra yerma
y con sus manos débiles
luchar por alimento, domesticar el fuego,
el número y el verbo
y construir átomos y planetas.
Y aún no sabe quién es,
ni qué ruta atraviesa,
ni puede hallar la fórmula perfecta
para la convivencia, la bondad y la paz... (Mattei, 1994)

⁶³ Ex ministro colombiano

que nunca se expresa puramente en lo que se encarnó. En tal sentido, su “misa cósmica” es

El acto primero
de la medida inconmensurable
que nosotros
hemos llamado
Dios (Mattei, 2003).

En un texto que no habla de Olga Elena Mattei, sino de Sor Juana Inés de la Cruz, Octavio Paz pareciera describir a ambas cuando apunta:

El alma se ha quedado sola: se han desvanecido, disueltos por los poderes analíticos, los intermediarios sobrenaturales y los mensajeros celestes que nos comunicaban con los mundos de allá. [...] El poema es el relato de una visión espiritual que termina en no-visión. Esta ruptura de la tradición es todavía más grave y radical (1973: 482).

No es accidental nuestro supuesto. Tanto Sor Juana como Mattei, en sus poemarios, retoman constantemente, para reformularla, la antigua tradición del sueño de Anábasis. Recuérdense esos viajes del alma durante los sueños en el espacio celeste hacia una revelación, con o sin el auxilio de un guía o un dios⁶⁴⁶⁵.

Mattei⁶⁶ busca llevar “más allá” aquellos poemarios filosóficos⁶⁷. Hay en sus versos melancolía y dolor, cuando en su sueño desciende

⁶⁴ El Renacimiento y el Barroco recuperaron el tópico en diferentes textos, entre ellos el *Somnium* de Kepler y el *Iterextaticum (Del camino a la luna)* del jesuita Athanasius Kircher, que influyó notablemente en la obra de sor Juana.

⁶⁵ Por lo demás, tanto Sor Juana, como Mattei, son paradigma de “ruptura de la tradición”, no sólo en su poesía, sino en su actitud, como mujeres, ante la vida, ante el amor y ante la sociedad, en sus respectivas épocas, y son referentes de “cultura enciclopédica”.

⁶⁶ A diferencia de Nicanor Parra, que, en sus antipoemas, se distancia de estos modelos para hacer del peregrinaje del alma un emblema de la aventura existencial del hombre en la que todo es posible por obra del poema.

⁶⁷ Se acerca, así, a Murena, para quien “Llevar más allá lo sensible y mundano significa traer más acá al otro mundo” (2006, pp. 400-401).

"hasta el corazón de la tierra" (Mattei, 1994: 403). El alma está sola, desasida de la presencia o la posibilidad de un Dios.

Si bien podrían señalarse influencias extranjeras en la poesía místico-existencial de Olga Elena Mattei –Mallarmé, Guillén, Eliot, entre otros–, creemos que, si hablamos del canon de la poesía colombiana y si tenemos en cuenta la "pobreza de poetas filosofantes de nuestra lengua" (Espinosa, 2001: 24), a pesar de que los contemporáneos de Mattei no han abordado este enfoque, aquí ha de importar la mención de otro gran poeta colombiano nacido exactamente un siglo antes que Mattei: Rafael Pombo (1833 – 1912). Fervoroso católico, ingeniero militar, poeta por decisión, Pombo, deja una obra de 61 cantos, *La hora de tinieblas*, donde promueve un debate acerca de cuáles pueden haber sido los designios de un dios en el que cree, pero desconfía acerca de la sinrazón que da a la existencia del ser en la tierra, duda que quizá ni siquiera la muerte pueda resolver⁶⁸.

⁶⁸ Léanse los primeros y últimos versos de su *Hora de tinieblas*, en los que intenta aproximarse al misterio de la existencia:

I.
¡Oh que misterio espantoso
Es éste de la existencia!
¡Revélame algo conciencia!
¡Háblame, Dios poderoso!
Hay no sé qué pavoroso
En el ser de nuestro ser.
¿Por qué vine yo a nacer?
¿Quién a padecer me obliga?
¿Quién dio esa ley enemiga
De ser para padecer?
[...]
"LXI
El caos físico ha cesado,
Pero el que lo hizo ha dejado
Al espíritu en un caos.
¡Pobres hombres! revolcaos
Mintiendo felicidad;
Yo entre tanta oscuridad
Rebelde contra mi suerte,
Ansío deberle a la muerte,
O la nada o la verdad. (Pombo, 2001: 49-98)

La hora de tinieblas, que ha sido considerado como “el más conmovedor poema filosófico de nuestra lengua”, y como una “joya de meditación y del discernimiento, capaz de conmover y socavar los más caros dogmas, de enfrentarnos a lo descarnado de nuestra situación en el cosmos” (Espinosa, 2001: 24), revela a un poeta mayor, comparable a Gustavo Adolfo Bécquer y Rosalía de Castro y aún más exquisito que ellos, según lo juzga Germán Espinosa (2001: 27)

69

Herederera suya, es, pues, Mattei, especialmente con su *Escuchando al infinito*. Allí, la autora, aplica la fórmula de Mircea Eliade (2001), para quien el poema puede ser a un mismo tiempo, o sucesivamente, el soporte de un ritual concreto, de una danza o expresión de una concentración espiritual; incluso, de una técnica de fisiología mística.

Por otra parte, su plurivalencia, su capacidad de manifestarse en planos múltiples aun cuando homologables, es característica del simbolismo de centro, en general, tal como lo plantea la filosofía hindú. Mattei, a lo largo de toda su obra, muestra realidad integral, sacralidad aristotélica: desde la nada absoluta y el *Big Bang*, hasta el primer motor.

Nada no era.
Todo fue nada,
ser no ser,
materia-antimateria.
Y así tremenda, infinigigantesca, {Explosión
la explosión macrocósmica, Original}
super-micro-simétrica,
el estallido original,
la inaugural fisión
nuclear,
la fuente de la energía,
el primer motor (Mattei, 2003).

⁶⁹ Uno de los más elogiosos críticos de Pombo es su contemporáneo Luis Eduardo Nieto Caballero, que escribe: “No es la suya una oración dicha con los ojos cerrados. Es una sinfonía en que el artista, con los ojos bien abiertos, va siguiendo el desfile de las notas. De pronto, en el espasmo de la propia música, los cierra, y es la alabanza, la entrega del espíritu a quien, según su propia frase, tuvo instantes en que fue 'león entre leones y águila entre águilas'” (Nieto Caballero, 1928: 212-213)

De su poesía existencial, es destacable el deseo, profundamente enraizado en la poeta, de hallarse en el propio corazón de lo real, en el Centro del Mundo, allí donde tiene lugar la comunicación con el universo o con el Más Allá. Explica así su insistencia, su ir volviendo a un centro:

[...] quiero
regresar hasta el centro
de mi tromba
girando en retroceso
[...]
En una sola identidad
cuyo misterio
sólo alcanza a vislumbrar
el ser humano
desde el umbral
en donde estamos
en esta casa austral.
Región del tantra,
mandala de pasión,
fuerza integral
de la conciencia
universal (Mattei, 1994).

Sus poemas indican que, para ella, el hombre no puede vivir más que en un espacio sagrado, en el centro, "*el propio centro cósmico e intenso*" (Mattei, 1994). Pero ese centro es paradójico: por una parte inaccesible y, por otra, se puede hallar en todo escenario y paisaje. El itinerario que conduce al centro se halla sembrado de obstáculos y, no obstante, cada ciudad, cada templo, cada habitación se halla en el centro del Universo.

Se observa, a medida que se avanza en sus poemas, que un grupo de tradiciones atestiguan el deseo del hombre de hallarse sin esfuerzo en el Centro del Mundo, mientras que otro grupo insiste sobre la dificultad y, por consiguiente, el mérito que tiene el poder penetrar en él. La primera de estas tradiciones, la que permite la construcción del centro en la propia casa de la poeta, la de la facilidad de hallarlo, debe ser considerada como la más significativa. A través de esta, Mattei refuerza su deseo de hallarse siempre y sin esfuerzo en el Centro del Mundo, en el

corazón de la realidad y, en resumen, el deseo de superar de un modo natural la condición humana, y de recobrar la condición divina. Pone, así, de relieve esa situación humana que Murena llamara “*nostalgia del paraíso*” (2006, pp. 400-401).

¿Dónde se halla lo real por excelencia, lo sagrado, el centro de la vida y la fuente de la inmortalidad, para Mattei? En el más allá, en ese otro mundo al que nos traslada el poema, donde no sólo existe una íntima solidaridad entre la vida universal y la vida del hombre, sino que es el lugar donde la vida cósmica se regenera perpetuamente⁷⁰. Porque muchas veces –como lo pretende Mattei– la muerte no es más que el resultado de nuestra indiferencia ante la inmortalidad:

Que el espíritu,
sea,
más allá,
la conciencia
plena
y no,

⁷⁰ Dedicó numerosos poemas a cuestionamientos e interrogantes sobre ese “más allá”:

¿Dónde estaré?
¿yo,
(mi pensamiento)?,
¿cómo seré?
Mi memoria de mí
y de mi historia,
¿será parte de mí,
de mi total consciencia?
(...)
"Seré una sombra
blanca
o una luz negra,
una nube de plasma,
un micrón de energía
compacta
o una difusa niebla
o una forma cualquiera
sin substancia
y sin tránsito
de tiempo...
Ser o estar será
sólo presente...
como un reflejo
de lo eterno" (Mattei, 2005).

la nada
eterna (Mattei, 2005).

Mattei adopta también en su poesía la teoría de la "reiligación" del filósofo español Xavier Zubiri, para afirmar que, a pesar de nuestra temporalidad, estamos arraigados en el ser y en lo eterno; tenemos no solamente una historia, sino también una naturaleza que es la que lleva a la religación del hombre con el ámbito de lo sagrado. Desde tal óptica, el hombre está "reiligado" a algo que no es exterior ni constitutivo, sino que le *hace* ser; en resumen, se encuentra no sólo "arrojado al mundo" como enseña el existencialismo, sino también "reiligado" por su raíz a un fundamento esencial, un dios, el de la pura complejidad.

El enfoque introspectivo que aplica Mattei, en materia poética y en la filosofía mística, no intenta demostrar la existencia de realidades trascendentales (el Espíritu) deduciéndola de hechos empíricos, sino que dirige la conciencia (metaforizada como "luz") hacia la interioridad, el dominio de los datos directos e inmediatos:

Metempsicosis.
Transformación.
Inundación de luz.
Plenitud de ser un ser de luz,
(parte de toda la luz)
panteidad (Mattei, 2005).

Mattei utiliza el paradigma y la práctica de la contemplación y la meditación en la búsqueda de un ser de luz, un dios interior. Es el camino seguido en Occidente por Plotino, San Agustín, Teilhard de Chardin, Thomas Merton. Este último, monje trapense, que fue amigo de Mattei, reconocía, justamente, la poesía de ésta estaba "*llena de vida y luz*", y afirmaba que, ante la misma, se quedaba "*balbuciendo, sin palabras*" (citado por Ocampo, 1995, 10).

En la poesía existencial de Mattei, surge con claridad la idea de que el mundo es una creación divina sobre la idea de la fuerza irresistible de una materia eterna. Es, para ella, la victoria de la creencia en la perfección del ser en todos sus aspectos sobre el miedo trágico a la materia que resiste, hostil, a lo divino del ser.

En algunos de estos poemas, vemos que, además, Mattei coincide con

Murena (2002) en eso de que, en un sentido tántrico, como mandala interior, el poema, el arte, implicaría la activación o reanimación sucesiva de centros corporales, ruedas que se consideran como otros tantos puntos de intersección de la vida cósmica y de la vida mental: se trata de la reanimación de los “chakras”, ritual que se homologa a la penetración de iniciación en el interior de un mandala. El despertar de la Kundalini equivale a la ruptura del nivel ontológico; es decir, a la realización plena y consciente del simbolismo del centro: el despertar de Shiva Kundalini y la manifestación de sus poderes estremece⁷¹:

Medusa loca,
serpiente Kundalini,
contorsión canibalística,
llamarada
de la energía del arcano
que a sí misma
se devora
por la cola (Mattei, 2003).

Este despertar o desenrollamiento del poder serpentino, como también se conoce a Kundalini, puede producirse de forma espontánea en algunos casos y, en otros, a instancias de un mandala mental, de una meditación profunda, de la escritura de un poema. Lo sabe, lo experimenta a cada instante Mattei. Esto puede percibirse en la mayoría de sus libros. Por ello, García Posada aseguró que Mattei *"ha descendido de una cumbre sentimental y emotiva muy cerca del Tíbet"* (en Mattei, 2005: 13).

Para Mattei, la poesía la conecta con lo inefable y lo sublime, por cuanto su ritmo interior, su música, la melodía del verso, se convierte en portadora de significados al margen del contenido léxico asignado convencionalmente a las palabras. Se trata, en Mattei, de fijar lo inexpresable, de dar de alguna manera forma

⁷¹ Las técnicas básicas del Kundalini Yoga evolucionaron en los monasterios de la India y el Tíbet a lo largo de un periodo de miles de años. Mircea Eliade (2001, pp. 54-55) dice que allí los *rishis* (sabios videntes) probaron y perfeccionaron sistemáticamente los movimientos precisos, las posturas, sonidos y respiración que activan distintas partes del cuerpo y el cerebro para producir resultados específicos. Cuando está lista para desenrollarse, Kundalini asciende a través del *nadi Sushuma* atravesando los *chakras* para unirse por encima de la corona de la cabeza con *Shiva*, la Pura Conciencia que impregna todo el Universo.

a lo que no la ha alcanzado: al fantasma, a la sombra, al ensueño, al delirio mismo, a la propia existencia, al destino del ser.

Olga Elena Mattei otorga a la existencia un valor esencialmente positivo y ello implica que valora positivamente todo el orden temporal de sucesos; que el "orden del tiempo" lleva en sí no sólo, como en Anaximandro⁷², lo transitorio y perecedero, sino también la posibilidad de algo realmente nuevo, un poder creador y formativo, un propósito y un fin que le den pleno significado. Sin duda: la poesía.

⁷² Mattei deja traslucir en casi toda su obra la influencia que sobre ella tuvo el pensamiento de Anaximandro, este filósofo jonio, discípulo y continuador de Tales de Mileto, al que se le atribuye un solo libro sobre la naturaleza, un mapa terrestre, la medición de los solsticios y equinoccios por medio de un gnomon (vara vertical cuya sombra señalaba la altura y la dirección del sol, así como las horas), trabajos para determinar la distancia y tamaño de las estrellas y la afirmación de que la Tierra es cilíndrica y ocupa el centro del Universo.

6. A modo de conclusión

Según Harold Bloom, para entrar en el canon, son indispensables *"agudeza cognitiva, energía lingüística y poder de invención"* (1997: 55-58). Para él, *"Uno solo irrumpe en el canon por fuerza estética"*, la cual se compone de una combinación de *"dominio del lenguaje metafórico, originalidad, poder cognitivo, sabiduría y exuberancia en la dicción"* (Bloom, 1997: 39).

La obra de Olga Elena Mattei reuniría estos requisitos planteados por Bloom, si tenemos en cuenta lo siguiente:

- 1) Su *"dominio del lenguaje metafórico"*, que ha sido ya explorado en el capítulo "Visiones y metáforas".
- 2) También, en los capítulos anteriores, hemos ahondado en *"el poder cognitivo, sabiduría y exuberancia en la dicción"* de la obra de Mattei. En su obra poética, además de las Ciencias (como la Astronomía, la Biología y las Matemáticas), han influido la Música Clásica, el Ballet, la Ópera, el Teatro, la Historia Universal, la Arqueología, la Sociología y, por supuesto, la Literatura.

Esto, llevado al lenguaje poético, es uno de los aspectos que hacen de su obra única en el paisaje poético de Colombia y la lleva a rebatir la preceptiva estilística dominante en la poesía colombiana de su tiempo⁷³.

- 3) Y la *"originalidad"* y el *"poder de invención"* de la obra de Mattei es tal vez el punto en el que más hemos profundizado y el que más nos

⁷³ Al decir de Pedro Arturo Estrada:

Olga Elena Mattei es la primera poetisa que logra asumir en nuestro país, con solvencia, esa tarea enorme de conciliar en la escritura conocimiento y expresión poética, belleza y razonamiento, lógica y ensoñación, experiencia vital y hesitación metafísica, en una obra extensa, rica en variantes conceptuales, históricas, sociológicas y científicas (Estrada, 2010, p).

interesa, a la hora de comprobar que Olga Elena Mattei es única en el canon de la poesía colombiana de su tiempo.

A lo largo de los decenios, esta idea misma de que la poesía de Mattei es auténtica y original, respecto de todo lo creado en los respectivos períodos en Colombia ha sido compartida por importantes críticos y autores, como veremos a continuación:

El mayor historiador y académico colombiano, Germán Arciniegas, aseguró que: *“el verso de Olga Elena Mattei es original, su poesía muestra una personalidad tan bien definida, que se sale de las repeticiones en que suele producirse la Poesía Femenina”* (“Mirador”, columna internacional, 5 de agosto de 1977).

El novelista Fernando Soto Aparicio afirma que la obra de Mattei, dentro del panorama colombiano, es *“una nueva dimensión, hacia panoramas desconocidos”* (“El Tiempo”, 1964).

Gonzalo Cadavid Uribe, crítico y periodista, coincide con Soto Aparicio, cuando comenta: *“Olga Elena Mattei ha creado su propia dimensión sin dimensiones”* (Revista de la Universidad de Antioquia, mayo de 1965).

Y el crítico de El Espectador, Antonio Panesso Robledo, hace hincapié en que *“la transparente frescura (de la poesía de Olga Elena Mattei) es sorprendente por su autenticidad”* (El Espectador, 28 de Julio de 1962).

Si, además, tenemos en cuenta los parámetros estudiados en el capítulo sobre el canon de la poesía colombiana, a la hora de definir si un poeta hace parte del mismo, podemos considerar que Olga Elena Mattei cumple con todos los requisitos opcionales enumerados. Como veremos a continuación, su obra ha sido laureada por importantes jurados, por la crítica especializada, por los antologistas, por la academia, por la prensa y ha gozado de reconocimiento a nivel internacional (Mattei, 1974, 1989, 1995, 2000, 2015). Tras una revisión de los documentos

acopiados en los archivos personales de Mattei, podemos destacar los siguientes hechos:

- Entre los honores que ha recibido, se cuentan el Premio Nacional de Poesía "Guillermo Valencia" (1973), el Premio Nacional de Poesía "Porfirio Barba Jacob" (2004) y el Premio Nacional de Poesía "Meira Delmar" (2007). En el plano internacional, ha recibido la "Ordre des Anysetiers du Roy" (París, 1971) y el Premio Internacional de Poesía "Café Marfil" (España, 1974), entre otros.

- Ha recibido otros honores y homenajes en Colombia, España, Estados Unidos, Canadá y Puerto Rico.

- Su obra ha sido incluida en los libros de texto de enseñanza de Literatura en los cursos de bachillerato de su país. Entre ellos, se cuentan "*Literatura Colombiana*", de José Núñez Segura (1967 y otras varias ediciones), "*Manual de Literatura Colombiana*", de Fernando Ayala Poveda (Educar Editores, 1984) y "*Español y Literatura*", de Lucila González de Chaves (Editorial Bedout, 1995 y once ediciones adicionales).

- El carácter cimero de su obra ha sido exaltado por las autoridades de su país: fue invitada a dar un recital de su obra poética en el Salón Elíptico del Capitolio Nacional, honor reservado a muy pocos autores en la historia de Colombia, y la Presidencia de la República le rindió un homenaje, en Cartagena de Indias, dedicándole el Congreso Nacional de Escritoras (2009), para el cual tres destacados expertos realizaron ponencias sobre su obra poética. Posteriormente, fue publicado un libro con las memorias, las ponencias y una selección de sus poemas. Con motivo de este homenaje, en el cual se le entregó una honrosa placa, el entonces presidente de Colombia, Álvaro Uribe Vélez, escribió que Olga Elena Mattei era considerada "*una de las cuatro mejores poetas colombianas*" (Vélez, 2009).

- Por su parte, el Gobernador de Antioquia la ha exaltado con el Escudo de Antioquia y la ha declarado "Antioqueña de Oro".

- Ha sido incluida en más de quince enciclopedias y diccionarios, entre los que

sobresalen los internacionales *Who is Who in the World* (1979), *Who is Who in Poetry* (1976), *Who is Who in America* (1978), *Who is Who in the World of Women* (1981), *Dictionary of International Biography* (1970), *Dictionary of Caribbean Biography* (1970) y *Diccionario Biográfico de América Latina* (1976).

- Su obra ha sido incluida en más de ochenta antologías nacionales e internacionales.

- Se han publicado volúmenes dedicados a su obra en colecciones de poesía, como Selección Poética (#113, diciembre de 1961), Colección Rojo y Negro (#26, Universidad Pontificia Bolivariana, 1964), Cuadernillos de Poesía Colombiana (#79, Universidad Pontificia Bolivariana, 1966), Colección HJCK (#131, 1966), Biblioteca Colombiana de Cultura (#152, Instituto Colombiano de Cultura, 1974), Colección de Autores Antioqueños (#90, Gobernación de Antioquia, 1994) y “Palabra y Flor” (Gobernación de Antioquia, 2004).

- Se han programado homenajes especiales a su obra en los más importantes congresos, ferias y festivales literarios del país, como la Feria Internacional del Libro de Bogotá (tres homenajes, como una de las cinco mejores poetas del país), la Feria del Libro de Medellín, el Festival Internacional “Jetón Fierro” (que le dedicó una edición especial a su obra) y el Encuentro Nacional de Mujeres Poetas (que la ha exaltado con el título de “Almadre”, como una de las ocho mejores poetas del país).

- Olga Elena Mattei ha sido aclamada por la crítica colombiana como una de las mejores poetas del país. El poeta nacional Rafael Maya la llamó “*la primera poetisa colombiana*”, lo mismo que la crítica argentina Marta Traba⁷⁴. El mayor de los historiadores y ensayistas colombianos, Germán Arciniegas, afirmó que Olga Elena Mattei era “*Una de las mujeres más profundamente poéticas de nuestro tiempo*”, (“Mirador”, columna internacional, 5 de agosto de 1977). El ganador del Premio Alfaguara y ex vicepresidente de Nicaragua Sergio Ramírez escribió que “*Olga Elena Mattei es la realidad positiva de la actual lírica femenina de América*”.

⁷⁴ En comunicación al Congreso Internacional de Literatura Femenina, de la Universidad de California, 1975.

La mayoría de los críticos y comentaristas literarios del país la han incluido en la lista de las cinco mayores mujeres poetas de Colombia.

- Desde hace medio siglo, la obra de Olga Elena Mattei ha sido publicada con frecuencia en las páginas de no sólo las más prestigiosas revistas literarias de Colombia, sino también de los principales periódicos del país.

- Su obra ha sido traducida al francés, al inglés, al tagalo y al lituano, y ha sido publicada en varias revistas extranjeras.

- Ha sido escogida para representar la poesía colombiana en escenarios internacionales de la talla de la Feria del Libro de Frankfurt, el Museo de Berlín; la Ibero-Amerika Verein, de Berlín; el Instituto Iberoamericano de Frankfurt; la Sociedad Americanista de Hamburgo; el Instituto de Cultura Hispánica, de Madrid (donde se le rindió un homenaje); el Ateneo de Madrid (donde también fue homenajeada); la Feria Internacional del Libro de Guadalajara; la Maison Ronde de la ORTF, Radio France, de París; la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos; la Manhattan Public Library, de Nueva York y algunos de los principales planetarios del mundo, como los de Washington y Nueva York (este último publicó su libro *Cosmoagonía*, en edición bilingüe, en 1994). En 1969, el Departamento de Estado de los Estados Unidos la invitó a una gira de un mes por cinco ciudades de ese país, como una de las mejores poetas hispanoamericanas. El Festival de la poesía de Montréal la tuvo como poeta invitada de honor en 2014.

- La obra de Olga Elena Mattei ha sido exaltada en algunas de las principales universidades del mundo. Fue invitada por la Universidad de Iowa como escritora "residente" del famoso "Internacional Writing Program" (1981). La Universidad de París X Nanterre publicó una compilación suya en el número 4 de los Cahiers de poétique et de poésie ibérique et latino-américaine (1976). Ha sido, por lo demás, invitada a ofrecer lecturas de poesía y conferencias en las siguientes universidades extranjeras: Universidad de Granada (Paraninfo de la Madraza), Universidad de San Francisco, Universidad de Chicago, Universidad de Philadelphia, Universidad de Los Ángeles (UCLA), Universidad de San Diego (California), Universidad de

Nuevo México, Universidad de Cornell, Universidad de Nueva York, Universidad de Edimburgo, Universidad de Ottawa y Universidad de York, además de numerosas universidades latinoamericanas.

A la hora de constatar que la poesía de Olga Elena Mattei confronta o contesta el canon dominante en la poesía de la Colombia de su tiempo, vale decir que ha habido consenso en el carácter único de su obra, la singularidad de su trabajo, no solamente frente a las demás mujeres poetas, sino, especialmente, en el panorama colombiano de su tiempo, con una poética original y pionera.

Acerca de este carácter único, personalísimo, de su obra, frente al canon de la poesía colombiana de su tiempo, se han pronunciado destacados comentaristas⁷⁵.

Según Fernando González, filósofo nacional de Colombia: *“El libro Sílabas de Arena (de Olga Elena Mattei) No recuerda a nadie, no se confunde con nadie”* (Octubre de 1962) (Citado por Ocampo, 1995: 12).

Ernesto Cardenal exalta que: *“Olga Elena Mattei explora terrenos nuevos de la Poesía, nueva temática y una expresión nueva acomodada a esta temática (...) usa como material poético aquello que siendo indiscutiblemente poético no había sido usado antes”* (Revista “Pluma”, Bogotá, 1965).

Como ejemplo de ese espíritu de ruptura en la obra de Mattei, podemos citar que, en los años sesenta del siglo XX, cuando todavía la rima y la métrica eran hegemónicas en la poesía colombiana, Olga Elena Mattei se atrevió a escribir y publicar en verso libre.

Como ha sido tradición en la poesía universal, Mattei ha abordado, desde

⁷⁵ El poeta Fernando Arbeláez, otro imprescindible en el canon de la poesía colombiana, resume del siguiente modo esa nueva dimensión poética creada por Mattei y que la hace única: *“Tiene la capacidad de revestir la visión de las cosas corrientes con un color inédito; de relacionarlas con desacostumbrados problemas: de barajarlas con el sentimiento, para darles otra iluminación (...). Con este realismo mágico (...) de esbeltas palabras (...) Con un lirismo desprovisto de artificios, fino, espontáneo (...), de claridad envidiable (...), de certeras palabras (...), espontaneidad, finura intuitiva que penetra las cosas más simples y los más elementales acontecimientos (...) Llega con voz propia nueva (...) a la mejor poesía de la patria (...) (El Colombiano, 13 de Enero de 1963).*

entonces, la poesía de temática amorosa, pero lo ha hecho con forma, enfoques y léxico totalmente distintos a los de sus contemporáneos.

En los años setenta, cuando ya el verso libre era aceptado e imperaba en la poesía colombiana, Mattei fue la primera mujer en escribir antipoesía en español. Se enfrenta, pues, de nuevo, a los demás integrantes del canon.

Y, en los ochenta, cuando la antipoesía era tendencia distinguida en Colombia, Mattei se centró en la poesía de temática científica, nunca antes realizada en Colombia. Ningún otro poeta colombiano ha destacado por su poesía sobre ciencias.

Y Mattei confronta de nuevo el canon, en los últimos dos decenios. Cuando el canon poético colombiano se ha enfocado en tendencias ultramodernas y abstractas, Mattei ha regresado a la poesía rítmica y lírica de los tiempos de los «piedracielistas», que ella leía con fervor en su juventud⁷⁶.

Teniendo en cuenta los anteriores factores, que conducen a considerar que la poeta en cuestión cumple con los requerimientos para ser incluida en el canon de la poesía colombiana y considerando las disquisiciones consignadas en los capítulos previos y en las líneas anteriores, sobre la originalidad de Mattei, podemos concluir que la poesía de Olga Elena Mattei, a lo largo de los decenios, ha rebatido el canon dominante, en Colombia y se ha adelantado a las tendencias que habrían de surgir posteriormente.

Para Escobar:

la insatisfacción casi compulsiva, el deseo de lo nuevo, la búsqueda de sí y del otro a través de los versos que la identifican y ocultan a la vez,

⁷⁶ Escribe la poeta:

He incursionado tan extensa y prolijamente en la poesía de corte ultra-moderno, en mis obras de temas cósmicos, biológicos, etc., que a veces quedo saturada y hastiada de la austeridad de sus líneas rectas y desnudas y añoro la sinuosidad del corte romántico melodioso y el eco multiplicado de las rimas » (1995, 23). «Se me ha acusado, entonces, de ser retrógrada, ya que, después de haber revolucionado la poesía latinoamericana con mi antipoesía, ahora estoy retrocediendo hacia la forma romántica, el ritmo y la rima (1995, 21).

revelan su segunda naturaleza y pasión que la ha acompañado siempre. Con reminiscencias del Rimbaud del 'Yo soy Otro', en muchos de sus poemas se observa una lucha interior consigo misma y su entorno, con su condición de alteridad, de dualidad, de desdoblamiento que la cruza. Es un yo que busca afirmarse como yo único, distinto. (2015, 22)

Para Mattei, la poesía es el lugar donde se renuevan y se destruyen los códigos, las leyes, las creencias, las normas canónicas. Ese es su arte: la poesía como crítica a lo establecido, como subversión de la palabra. La palabra dedicada a las moléculas, a la antimateria, a los quarks y al alfabeto genético, a los isótopos, a los

protones y neutrones
del ácido nucleico
[...]
que no será espíritu
ni carne ni materia
ni luz ni tiempo
ni antimateria ni poesía
ni prehistoria
ni misterio
ni futuro
ni recuerdo
sino el amor
en éxtasis eterno (Mattei, 1994: 344).

Habría que preguntarse a qué escuela pertenece verdaderamente Mattei. Podría decirse sin error que a la escuela de la singularidad. Pareciera que su preceptiva poética es la de rehusar el corsé de la forma y de la preceptiva misma, esa donde la propia singularidad de la forma pretende articular los instantes más solemnes o más críticos de la vida.

Olga Elena Mattei, a contramano de las tendencias de la época, renuncia a ese precepto del poeta omnipresente de la misma manera que rechaza, a pesar de su admiración por algunos maestros, una poética de autor y unas normativas canónicas.

Como Kafka en el territorio de la narración, Mattei se sintió obligada a escribir en solitario, contra el canon de su tiempo, en el desierto de la lengua. Y desde ese

lugar inhóspito, su llamado, su oración, el rezo que la ilusiona y renueva la esperanza:

boca arriba
llena la cuenca
de la esfera inversa
de los cielos
y cada torre que se empapa
en su líquido de alquimias
es un dedo que enlaza
los patios escondidos
entre perdidos años
de esperanza (Mattei, 1994: 298).

7. Bibliografía

1. Abdulla, Adnan. *Catharsis in Literature*, Indiana University Press, Bloomington, 1985.
2. Alighieri, Dante, *La vida nueva*, Plaza y Janes, Barcelona, España. 1961.
3. Alstrum, James. *La generación desencantada de Golpes de Dados. Los poetas colombianos de los 70*. Universidad Central, Bogotá, 2000.
4. Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz. *Conceptos de sociología literaria*, CEAL, Buenos Aires, 1980.
5. Alvarado Tenorio, Harold. *Una antología crítica de la poesía colombiana*. En: www.antologiacriticadelapoesiacolombiana.com/cote_lamusp.html#_ftn_ref1
6. ----- *Una generación desencantada: los poetas colombianos de los años setentas*. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, 1985.
7. Ángel Montoya, Alberto. "Aquellos poetas". Boletín Cultural y Bibliográfico. Bogotá, 1966.
8. Anónimo. *Antología de la poesía colombiana 1958-2008*. El Perro y la Rana. Caracas, 2008.
9. Anónimo. *Catálogo de la Biblioteca Luis Ángel Arango*. Imprenta del Banco de la República. Bogotá, 1961.
10. Anónimo. *Novísimo parnaso colombiano*. Ediciones Tequendama. Bogotá, 1964.
11. Anónimo. *Las mejores poetisas colombianas*. Minerva (Biblioteca Aldeana de Colombia), Bogotá, 1936.
12. Anónimo. *Síntesis de la poesía colombiana*. Antología Tipografía Estelar, Bogotá, 1964.
13. Anónimo. *Ellas cuentan. 12 poetisas colombianas*. Presidencia de la República de Colombia, Bogotá, 2004.
14. Anónimo. *Brevi note sul plagio musicale*. Università di Giurisprudenza di Padova. Documento pdf disponible en <http://www.dellartegambino.it/contents/allegati/20050502-Note%20sul%20plagio%20musicale.pdf> (Consultado el 4 de diciembre de 2014).
15. Arango, José Manuel, *Poesía completa*, Colección Poesía, Editorial Universidad de Antioquía, Medellín, 2007.

16. Arango Ferrer, Javier. *Raíz y desarrollo de la literatura colombiana*. Ediciones Lerner. Bogotá, 1965.
17. ----- *La literatura colombiana del siglo XIX*. Coni, Buenos Aires, 1940.
18. ----- *Horas de literatura colombiana*. Lealón, Medellín, 1978
19. Arango, Catalina y Ana Isabel Correa. Comp. *Antología de la poesía colombiana de finales del siglo XX*. Biblioteca Luis Ángel Arango. Bogotá, 2012.
20. Arango, Gonzalo. *Trece poetas nadaístas*. Editorial Triángulo, Medellín, 1963.
21. Arbeláez, Fernando. *Panorama de la Nueva Poesía Colombiana*. Ediciones del Ministerio de Educación, Imprenta Nacional, Bogotá, 1964
22. Arévalo, Guillermo Alberto. *Siete Poetas Colombianos. Antología*. El Áncora, Bogotá, 1983.
23. Aristóteles, *Metafísica*, Editorial Gredos, Madrid, España, 2003.
24. Artaud, Antonin. *México y Viaje al país de los tarahumaras*. Fondo de Cultura Económica México DF, 1984.
25. ----- *Mensajes revolucionarios*, Editorial Fundamentos, Madrid, España, 2002.
26. Arturo, Aurelio. *Morada al Sur y otros poemas*. Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid, 1992.
27. Avelar, Idelber. *La construcción del canon y la cuestión del valor literario*. Aisthesis 46 (2009) pp. 213-221.
28. Ayala, Ernesto. *Reflexiones sobre la crítica literaria*. En: El País, Madrid. 10 de Julio de 2009. p. 25.
29. Ayala Poveda, Fernando. *Manual de literatura colombiana*. Educar Editores. Bogotá, 1986.
30. Bajtin, Mijail, *Problemas de la poética de Dostoievski*, Fondo de Cultura Económica, México DF, México, 1988.
31. Bedoya, Luis Iván. Comp. "30 años de poesía colombiana: metáforas y bibliografías". Estudios de Literatura Colombiana. No. 12, enero-junio, 2003, pp. 115-150.
32. ----- *12 poetas colombianos*. Otras Palabras, Medellín, 2000.
33. Beltrán Almería, Luis y Escrig, José Antonio. *Teorías de la historia literaria*. Arco Libros, Madrid, 2005.
34. Benedetti, Mario, "El Olimpo de las antologías". Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, Año 13, No. 25, Lima, Perú, 1987, pp. 133-138.
35. Bengoa Ruiz de Azúa, Javier. *De Heidegger a Habermas. Hermenéutica y fundamentación última en la filosofía contemporánea*. Herder, Barcelona, 1992.
36. Benn, Gottfried. *Ensayos escogidos*. Alfa, Buenos Aires, 1977.
37. Bloom, Allan. *El cierre de la mente moderna*. Plaza & Janés, Barcelona, 1987.

38. Bloom, Harold, *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*, Anagrama, Barcelona, 1997.
39. ----- *Genios: un mosaico de cien mentes creativas y ejemplares*, Editorial Norma, Bogotá, 2005.
40. ----- *The Anatomy of Influence. Literature as a Way of Life*. Yale University Press, New Haven, 2011
41. Bonnet, Piedad. *Fuoco fatuo, Fuego Fatuo*, edición bilingüe. Edizione Forme Libere, Gruppo Editoriale Tangram, Trento, 2012.
42. ----- *Nadie en Casa*. Universidad Externado de Colombia, Facultad de Comunicación Social-Periodismo, Bogotá, 2006.
43. Borges, Jorge Luis y Edelberg, Bettina, *Leopoldo Lugones*, Ed. Pleamar, Buenos Aires, 1965.
44. Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte, génesis y estructura del campo literario*, Anagrama, Barcelona, 1995.
45. ----- *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Taurus, Madrid, 1988.
46. Brooks, Cleanth. "En defensa del canon". En: Revista Facetas, Vol. 96, No. 2, 1992, pp. 28-33
47. Burgos, Fernando. *Vertientes de la modernidad hispanoamericana*. Monte Ávila Editores, Caracas, 1992.
48. Bustos Aguirre, Rómulo, *De la dificultad para atrapar una mosca. Antología poética*, Universidad Externado de Colombia Facultad de Comunicación Social-Periodismo, Bogotá, 2008.
49. Butler, Judith. *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós. 2007
50. Cadavid, Jorge. *Antología de los poetas colombianos nacidos en los años sesenta*. Universidad de Antioquia, Medellín, 2012.
51. Caillois, Roger, *Antología del cuento fantástico*. 60 cuentos de terror reunidos y presentados por Roger Caillois, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1967.
52. Calvino, Ítalo, *Por que leer los clásicos*, traducción de Aurora Bernárdez, Tusquets Editores, México DF, 1994.
53. Caparroso, Carlos Arturo et al. *Dos ciclos de lirismo colombiano*. Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1963.
54. ----- *Los Nuevos y la poesía*. Editorial Pax. Bogotá, 1960
55. Cardenal, Ernesto. *Cantico cósmico*. Editorial Trotta, Madrid, 1992.
56. ----- *Poesía completa*. Tomo 1. Madrid, España, 2007.
57. Carranza, Eduardo. *Visión estelar de la poesía colombiana*. Banco Popular, Bogotá, 1986.
58. ----- *Los pasos contados: antología de poesía de Eduardo Carranza*. Norma, Bogotá, 2007.
59. Carranza, María Mercedes. *La nueva poesía colombiana*. Colcultura,

Bogotá, 1971.

60. Carrasco, Iván. *Ernesto Cardenal, introducción a su vida y obra*. Universidad Austral de Chile, 2001. Disponible en: http://www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/docannexe.php?id=631
61. Casa de Poesía Silva. *Historia de la poesía colombiana*. Bogotá, 1991.
62. Cassany, Daniel. *Tras las líneas. Sobre la cultura contemporánea*. Anagrama, Barcelona, 2006.
63. Cavafis, Constantino. "Esperando a los bárbaros". En Ciudad Seva, <http://www.ciudadseva.com/textos/poesia/cavafis.htm> (Consulta realizada el 30/10/2014).
64. Ceballos, Lina María. *Olga Elena Mattei, una vida como poeta*. Universidad de Antioquia, Medellín, 2005.
65. Cella, Susana (comp). *Dominios de la literatura: acerca del canon*, Susana Cella (comp.). Losada, Buenos Aires, 1998, pp. 7-16.
66. Charry Lara, Fernando. *La crisis del verso en Colombia*. En Revista Universidad de los Andes. Bogotá, 1959
67. ----- *Poesía y poetas colombianos*. Procultura, Bogotá, 1985.
68. ----- "Los poetas de Los Nuevos". En Revista Iberoamericana. Vol. L, Núm. 128-129, Julio-Diciembre 1984, pp. 633-81.
69. ----- *Antología de la poesía colombiana*. Tomos I y II. Presidencia de la República (Biblioteca Familiar Colombiana), Bogotá, 1996.
70. Cobo Borda, Juan Gustavo. *La alegría de leer*. Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá, 1976.
71. ----- "García Márquez: 'Piedra y cielo me hizo escritor'". En: Cromos, Bogotá, 28 de abril de 1981. Disponible en: <http://web.archive.org/web/20131210175005/http://www.cromos.com.co/especial-95/articulo-141825-piedra-y-cielo-me-hizo-escriptor>
72. ----- *Historia de la poesía colombiana. Siglo XX*. Villegas Editores, Bogotá, 2006.
73. ----- *Álbum de poesía colombiana*. Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá, 1980.
74. Coomaraswamy, Ananda. *The Dance of Shiva*, Noon-Day Press, New York, 1957.
75. Coromines, Joan, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Editorial Gredos, Madrid, 1967.
76. Cote Lamus, Eduardo, *Antología*, Universidad Externado de Colombia Facultad de Comunicación Social-Periodismo, Bogotá, 2004.
77. Cote, Ramón. *La poesía del siglo XX en Colombia (Antología)*. Visor. 2006.
78. Cuesta Escobar, Guiomar. "El Encuentro de Poetas Colombianas: Una fraternidad revolucionaria". Revista En Otras Palabras. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, 2001, pp. 135-36.

79. Cuesta Escobar, Guiomar y Ocampo Zamorano, Alfredo. *Poesía Colombiana del siglo XX escrita por mujeres*. Apidama Ediciones. Bogotá, 2014.
80. ----- *Negras somos*. Universidad del Valle, Cali, 2008.
81. ----- *Antología de mujeres poetas afrocolombianas*. Ministerio de Cultura, Bogotá, 2010.
82. Curtius, Ernst Robert, *Ensayos críticos sobre literatura europea*, Seix Barral, Barcelona, 1972.
83. Delmar, Meira. *Antología "Poesía Mar Abierto"*. Exilio. Santa Marta, 2004
84. Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Kafka, por una literatura menor*, Ediciones Eras, México DF, 1978.
85. ----- *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*, Editorial Pre-textos, Traducción: José Vázquez Pérez con la colaboración de Umbelina Iarraceleta. Valencia, 2002.
86. Derrida, Jacques. *La escritura y la diferencia*, Editorial Anthropos, Barcelona, 1989.
87. Díaz-Granados, Federico, comp. *Inventario a contraluz: Antología de la nueva poesía colombiana*. Arango Editores, Bogotá. 2001.
88. ----- *México y Colombia: Antología de poesía contemporánea*. Cangrejo Editores. Bogotá, 2011.
89. ----- "Doce nuevos poetas colombianos : entre la tradición y la transición". En: Punto de Partida, No 146, México D.F. 2007, pp. 10-14.
90. Dilthey, Wilhelm. *La esencia de la filosofía*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1960.
91. ----- *Introducción a las ciencias del espíritu*. Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1944.
92. Drezner, Manuel. "Preguntas y respuestas". El Espectador, Bogotá, 26 de enero de 1971.
93. Drey Müller, Cecilia. "El canon de las mujeres. A propósito de la poesía de Ana María Fagundo, Cristina Peri Rossi y Ana Rossetti". En: *La poesía escrita por mujeres y el canon*. III Encuentro de mujeres poetas. Cabildo Insular de Lanzarote, Lanzarote, 1999, pp. 65-80.
94. Eagleton, Terry. *Criticism and Ideology*. New Left Review Editions, Londres, 1978.
95. Echavarría, Rogelio. *Antología de la poesía colombiana*. El

- Áncora Editores. Ministerio de Cultura. Bogotá, 1997.
96. ----- *Quién es quién en la poesía colombiana*. Ministerio de Cultura. El Áncora. Editores. Bogotá, 1998.
97. Echeverri Mejía, Arturo y Bonilla Naar, Alfonso. *21 años de poesía colombiana*. Editorial Stella. Bogotá, 1964.
98. Elíade, Mircea. *El mito del eterno retorno*, Emecé Editores, Buenos Aires, Argentina, 2001.
99. ----- *Imágenes y símbolos*. Planeta-Agostini, Barcelona, 1994.
100. ----- *Lo sagrado y lo profano*. Labor, Barcelona, 1967.
101. Eliot, T. S. *Función de la poesía y función de la crítica*. Seix Barral, (Biblioteca breve de bolsillo), Barcelona, 1986.
102. ----- *Los poetas metafísicos*. Emecé, Buenos Aires, [sin fecha].
103. Escobar Mesa, Augusto. *Olga Elena Mattei, viajera por los íconos de la cultura universal*. En: Olga Elena Mattei, *Voces de la Clepsidra*. Sílabas Editores, Medellín, 2015, pp. 11-29.
104. ----- *Olga Elena Mattei, interrogadora del universo*. En: Ensayos y aproximaciones a la otra literatura colombiana. Universidad Central, Bogotá, 1997.
105. ----- *Las escritoras de "La Tertulia" de Medellín*. 1997. Disponible en: http://www.colombiaaprende.edu.co/recursos/superior/handle/literaturacolombiana/pdf_files/tema9.pdf (Consultado el 11 de diciembre de 2014).
106. Espinosa, Germán. "Poesía 65: dos generaciones en la liza". En: *Letras colombianas*, No 6. 1966, pp. 38-49.
107. ----- *Tres siglos y medio de poesía colombiana (1630-1980)*. Convenio Andrés Bello, Bogotá, 1980.
108. Estrada, Pedro Arturo. "Olga Elena Mattei, la cosmoagonía del amor". En: *Memorias VI Encuentro de Escritoras Colombianas*. Presidencia de la República, Bogotá, 2010.
109. Estripeaut Bourjac, Marie. *Los Nuevos como vanguardia*. Thesarus. Tomo LIV. Núm 3, 1999.
110. Ferrán, Jaime. *Antología de una generación sin nombre: últimos poetas colombianos*. Editorial Rialp, Madrid, 1970.
111. Ferrer Ruiz, Gabriel Alberto, *Sinuario*, Instituto Distrital de Cultura, Barranquilla, Colombia, 1996.

112. Fite, David. *Harold Bloom. The Rhetoric of Romantic Vision*. The University of Massachusetts Press, Amherst, 1985.
113. Foucault, Michel. *De lenguaje y literatura*. Ediciones Paidós, Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, 1994.
114. ----- *Entre filosofía y literatura*, Paidós Ibérica, Barcelona, 1999.
115. ----- *Historia de la locura*, Paidós, Barcelona, 1995.
116. Frondizi, Risieri. *Introducción a los problemas fundamentales del hombre*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1977.
117. Frye, Northrop. *El Gran Código*. Barcelona, Gedisa, 1988.
118. ----- *Anatomía de la crítica*. Monte Ávila, Caracas, 1977.
119. Frow, John. *Cultural Studies and Cultural Value*. Clarendons Press, Oxford, 1995.
120. Gaitán Durán, Jorge, *Amantes y si mañana despierto*, Universidad Externado de Colombia Facultad de Comunicación Social-Periodismo, Bogotá, 2004.
121. Garavito, Fernando, Comp. *Diez poetas colombianos*. Colmena, Bogotá, 1976.
122. García Berrio, Antonio. *Teoría de la Literatura. La construcción del significado poético*. Cátedra, Madrid, 1994.
123. García Berrio, Antonio y Hernández Fernández, Teresa. *La Poética: Tradición y Modernidad*. Síntesis, Madrid, 1994.
124. García Maffla, Jaime. "Los poetas de una generación sin nombre". En: Revista Universidad Javeriana. No. 419. Octubre de 1975 pp. 354-6
125. Garrido Domínguez, Antonio, "Lo inefable o la experiencia del límite", Revista Signa, N° 22, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, España, 2013, pp. 317-331.
126. Ginzburg, Jaime. "Cánone e valor estético em uma teoria autoritaria da literatura". En: Revista de Letras. Sao Paulo, 44, pp. 91-111, 2004.
127. Giraldo, Claudia Ivonne. "Olga Elena Mattei, más allá de su piel". En *Memorias VI Encuentro de Escritoras Colombianas*. Presidencia de la República, Bogotá, 2010.
128. Giraldo, Luz Mary. *De los sesenta a los noventa: búsqueda de un nuevo canon*. Disponible en: http://www.javeriana.edu.co/narrativa_colombiana/contenido/bibliograf/giraldo/nuevocanon.htm

129. González, Lucía. “¿'Okupa2' plagio?: un guionista publica que TVE se apropió de su proyecto para la serie”. Huffington Post España. 20 de septiembre de 2012. Disponible en: http://www.huffingtonpost.es/2012/09/20/stamos-okupa2-serie-plagio_n_1899369.html (Consultado el 9 de diciembre de 2014).
130. González Aktories, Susana. *Antologías poéticas en México*. Editorial Praxis, México, 1996.
131. Gramsci, Antonio. *Cultura y literatura*. Península, Barcelona, 1972.
132. Gray, Richard. “Fairy tales have ancient origin”. The Telegraph, 5 de septiembre de 2009. Disponible en: <http://www.telegraph.co.uk/science/science-news/6142964/Fairy-tales-have-ancient-origin.html> (Consultado el 12 de diciembre de 2014).
133. Greiff de, León. *Obra poética: Tergiversaciones (y poesía escrita entre 1913 y 1924)*. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, 2004.
134. Guillory, John. *Cultural Capital. The Problem of Literary Canon Formation*. The University of Chicago Press, Chicago y Londres, 1993.
135. Gutiérrez Girardot, Rafael. *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. Fondo de Cultura Económica, México D.F, 1987.
136. Hamburguer, Kate, *La lógica de la literatura*, Visor, Madrid, 1995.
137. Harris, Wendell (1991) “Canonicity”. PMLA 106:1. Trad. esp. en Enric Solla (ed.) *El canon literario*. Arcos/Libros, Madrid, 1998. pp. 37-60.
138. Havelock, Eric. *La musa aprende a escribir. Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente*. Paidós, Barcelona, 1986.
139. Henao, Raúl. *Andrés Holguín y el canon poético colombiano*. Disponible en: http://www.festivaldepoesiademedellin.org/es/Diario/04_10_10.html
140. Henríquez Ureña, Max. *Breve historia del modernismo*. Editorial Buenos Aires, México D.F. 1954.
141. Hernández, Óscar. *Antología de poesía antioqueña*. Editora Popular Panamericana, Lima, 1961.
142. Holguín, Andrés. *Las mejores poesías colombianas*. Editorial Latinoamericana. Lima, 1959.
143. ----- *Antología crítica de la poesía colombiana 1874-1974*. Tomos I y II. Biblioteca del Centenario del Banco de Colombia. Bogotá, 1974.
144. Huysmans, Joris-Karl. *Al revés*. Ediciones Librerías Fausto, Buenos Aires, 1977.

145. Iglesias Santos, Montserrat. "El sistema literario: teoría empírica y teoría de los polisistemas". En: Darío Villanueva (comp.) *Avances en Teoría de la Literatura*. Universidade de Santiago, Santiago de Compostela, 1994, pp. 309-356.
146. Jabonero, D. "La delgada línea entre 'idea original' y 'plagio' de un formato". En: Vanitatis. 18 de octubre de 2013. Disponible en http://www.vanitatis.com/cine-tv/2013-10-08/la-delgada-linea-entre-idea-original-y-plagio-de-un-formato_38268/ (Consultado el 12 de diciembre de 2014).
147. Jacques Wieser, Nora. *Open to the Sun. A Bilingual Anthology of Latin American Women's Poetry*. Perivale Press, 1979.
148. Jaramillo, María Mercedes et al. (comp.) *Literatura y diferencia. Escritoras colombianas del siglo XX*. Editorial Universidad de Antioquia. Medellín, 1995.
149. Jaramillo, Samuel. "Cinco tendencias en la poesía post-nadaísta en Colombia". Revista Eco 224-226, junio-agosto de 1980, 371-393.
150. Jaramillo Escobar, Jaime, "Piedad Bonnett Vélez: Alto del peregrino". En: *Medellín en la poesía*. Instituto Tecnológico Metropolitano, Medellín, 2006, pp. 247-250.
151. Jiménez, David. *La nueva poesía, desde 1970*. En: *Gran enciclopedia de Colombia*. Vol. 4. Círculo de Lectores. Bogotá, 1992, pp. 313-320.
152. ----- *Poesía y Canon: los poetas como críticos en la formación del canon en la poesía moderna en Colombia*. Norma, Bogotá, 2002.
153. ----- *A propósito de la poesía colombiana*. Norma. Cruz y Raya. Bogotá, 2005.
154. ----- "Poesía Colombiana: 1980-1989". En: *Magazín Dominical, El Espectador*. Bogotá. (24 dic. 1989), pp. 7-9.
155. Jitrik, Noe. *El difícil proceso de consolidación de la palabra literaria en América Latina. El problema de la identidad latinoamericana*. Imprenta Universitaria, Universidad Autónoma de México, México D.F. 1985.
156. Jurisich, Marcelo. "Lo que yace debajo: para qué sirve el canon literario". *Espéculo*. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid, 2008. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero38/canonli.html>
157. Kermode Frank. *Historia y valor*. Ediciones Península, Trad. Nora Catelli. Barcelona, 1990.
158. ----- *The Sense of an Ending*. Oxford University Press, Nueva York, 2000.

159. ----- *El control institucional de la interpretación*. Enric Sullá (comp.) *El canon literario*. Arcos/Libros, Madrid, 1998, pp. 91-112.
160. Kristeva, Julia. "El sujeto en cuestión, el lenguaje poético", 1976. En: *Seminario: La identidad*. Claude Lévi-Strauss (comp.), Petrel, Barcelona, 1981, pp. 249-287.
161. Legarda, Raquel. *Historia del plagio*. 2014. Documento electrónico disponible en: https://prezi.com/fzcdlpi_i-we/historia-del-plagio/
162. Lentricchia, Frank . *Después de la nueva crítica*. Visor, Madrid, 1990.
163. López Bueno, María Begoña. *En torno al canon. Aproximaciones y estrategias*. Universidad de Sevilla, Sevilla, 2005.
164. Lotman, Iuri. *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Cátedra, Madrid, 1996.
165. Luminet, Jean-Pierre. *Les poètes et l'univers*. Cherche Midi. París, 1996.
166. Luque Muñoz, Henry. "Poesía colombiana del siglo XX. Generación sin nombre: la modernidad como pasión". En: Alforja. Revista de poesía N.º XVIII, 2002. pp. 12-34.
167. ----- *Tambor en la sombra: Poesía colombiana del siglo XX*. Verdehalago, México, 1996.
168. Luzán de, Ignacio. *La poética: o, reglas de la poesía en general, y de sus principales especies*. Editorial Labor, Barcelona, 1977.
169. Macrae, C.N., Bodenhasen, G. V. y Calvini, G. "Contexts of cryptomnesia: May the source be with you". *Social Cognition*, 17, 1999, pp. 273–297.
170. Madrid Maló, Néstor. "Itinerario de la poesía colombiana". En *Boletín Cultural y Bibliográfico*, VIII, No 11. 1965, pp. 1651-59.
171. Malinowski, Bronislaw. *Una teoría científica de la cultura*. Sudamericana, Buenos Aires, 1970.
172. Mallarmé Stéphane, *Poesía*. Traducción y prólogo de Federico Gorbea. Plaza y Janés, Barcelona, 1982.
173. Mañú Iragui, Jesús. *Ernesto Cardenal, vida y poesía*. Universidad Simón Bolívar. Caracas, 1990. Disponible en <http://books.google.ca/books?id=dR10ytKJVf0C&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>
174. Marín Hincapié, David. "Poesía y canon. Los poetas como críticos en la formación del canon de la poesía moderna en Colombia (1920 -1950)". *Estudios de Literatura Colombiana*, N.º 30, enero-junio, pp. 150-153

175. Mattei, Olga Elena. *“En Colombia, mujer y escritora, ¡difícil!”* En: Guiomar Cuesta y Alfredo Ocampo (comp). *14 Testimonios de poetas colombianas*. Apidama Ediciones. Bogotá, 2015.
176. ----- Entrevista personal. Medellín, 22 de marzo de 2015.
177. ----- Entrevista 6 de diciembre de 2013.
178. ----- *Sílabas de arena*. La Tertulia Medellín, 1962.
179. ----- *Pentafonía*. Edición U.P.B.. Medellín, 1964
180. ----- *La Gente*. Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá, 1974.
181. ----- *Cosmofonía*. Ed. Bilingüe, Francés–Español. Secretaría Educación Municipal Medellín, 1975.
182. ----- *Selección y traducción de obras de Olga Elena Mattei*. En: Cahiers de Poétique, Universidad de París: 1976.
183. ----- *Conclusiones finales*. Ediciones Museo Rayo, Roldanillo, 1989.
184. ----- *Regiones del más acá*. Secretaria de Educación. Gobernación de Antioquia. Medellín, 1994
185. ----- *Cosmoagonía*. Multimedia. Planetario de New York, 1995.
186. ----- *Los ángeles del océano*. Museo Rayo, Roldanillo, 2000.
187. ----- *Escuchando al infinito*. Casa de Poesía Porfirio Barba Jacob. Envigado, 2005.
188. ----- *Palabra en flor*. Gobernación de Antioquia, Medellín, 2005.
189. ----- *El profundo placer de este dolor*. Alcaldía de Medellín, Medellín, 2006.
190. ----- *Voces de la Clepsidra*. Sílabas Editores, Medellín, 2015.
191. ----- *Antes del más allá*. Colección Palabras Rodantes. Metro de Medellín, Medellín, 2015.
192. Maurel-Indart, Hélène, <http://leplagiat.net/>
193. Maurel-Indart, Hélène. *Du plagiat*. Presses Universitaires de France, París, 1999.
194. Maya, Cristina. *Jorge Rojas y la generación de Piedra y Cielo*. Academia Boyacense de Historia, Tunja, 2006.

195. Maya, Rafael. *Obra Crítica*. Banco de la República, Bogotá, 1982.
196. ----- *Los Orígenes del Modernismo en Colombia*. Biblioteca de Autores Contemporáneos, Bogotá, 1961.
197. ----- *Consideraciones críticas sobre la literatura colombiana*. Librería Voluntad, S. A., Bogotá, 1944.
198. Meister, Eckhart, *El libro del consuelo divino*. Editorial Aguilar, Madrid, 1953.
199. Mejía Vallejo, Manuel. "La mujer y su tiempo. Reportaje con Olga Elena Mattei". *El Colombiano*, Medellín, 4 de octubre de 1962, p.9.
200. Merton, Thomas, *Nuevas semillas de contemplación*, Sal Terrae, Santander, 2005.
201. Mignolo, Walter. «Los cánones y (más allá de) las fronteras culturales (o ¿de quién es el canon del que hablamos?)». En: Enric Sullá (ed.), *El canon literario*, Arco-Libros, Madrid, 1998, pp. 237-270.
202. Mnouchkine, Ariane, *El arte del presente, conversaciones con Fabienne Pascaud*. Editorial Atuel, Buenos Aires, 2007.
203. Montoya y Montoya, Rafael. *Parnaso Colombiano*. Editorial Montoya, Bogotá, 1977.
204. Moraña, Mabel. *Cartografías literarias, mapas, rutas y trazos*. Ponencia central presentada por la autora en el II Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Santo Tomás, Facultad de Filosofía y Letras, Bogotá, Colombia, septiembre de 2010.
205. Mukarovsky, Jan. *Signo, función y valor*, Plaza & Janés, Bogotá, 2000.
206. Murena, Héctor. *Visiones de Babel*, Fondo de Cultura Económica, Ediciones Tierra Firme, México D.F., 2002.
207. Mutis, Santiago (comp.) *Panorama inédito de la nueva poesía colombiana: 1970-1986*. Procultura, Bogotá, 1986.
208. Nadeau, Maurice. *Historia del surrealismo*. Santiago Rueda editor. Buenos Aires, 1948.
209. Naranjo Villegas, Abel. "Pentafonía, la nueva obra de Olga Elena Mattei". *Revista Pluma*, Bogotá, 13 de enero de 1965, p. 74.
210. Neri, Francesca. *Multiculturalismo, estudios poscoloniales y descolonización*. En: Armando Gnisci (ed.), *Introducción a la literatura comparada*. Crítica, Barcelona, España, 2002, pp. 391-439.
211. Nieto Caballero, Luis Eduardo. *Libros colombianos*, Editorial

Minerva, Bogotá, 1928.

212. Ocampo Zamorano, Alfredo. “*Olga Elena Mattei, poeta multifacética*”. En: Olga Elena Mattei, *Regiones del más acá*. Secretaria de Educación. Gobernación de Antioquia. Medellín, 1994, pp. 6-18.

213. ----- *Tierra, Agua, Aire, Fuego e Infinito. Cinco grandes poetas colombianas*. Apidama Ediciones. Bogotá, 2004.

214. Orjuela Gómez, Héctor Hugo. *Las antologías poéticas de Colombia: estudio y bibliografía*. Imprenta Patriótica del Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1966.

215. ----- *Bibliografía de la poesía colombiana*. Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1971.

216. ----- *Las sacerdotisas: Antología de la poesía femenina de Colombia en el siglo XIX*. Quebecor Impreandes, Bogotá, 2000.

217. Ortiz Forero, Omar Francisco. (Comp.) *Luna nueva: once miradas a la poesía colombiana*. Antología múltiple. Feriva, Cali, 2007.

218. Panero, Juan Luis. *Poesía colombiana 1880-1980: una selección*. Círculo de Lectores, Bogotá, 1981.

219. Pavese, Césare, *El oficio de poeta*. Nueva Visión, Buenos Aires, 1957.

220. Paz, Octavio, *La otra voz. Poesía y fin de siglo*. Seix Barral, Barcelona, 1990.

221. ----- *El arco y la lira*. Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1973.

222. Paz, Octavio; Chumacero, Alí; Pacheco, José Emilio y Aridjis, Homero, *Poesía en movimiento, Siglo XXI*, México D.F., 1966.

223. Pombo, Rafael, *Antología Poética*. Ediciones Acanto, Universidad EAFIT, Medellín, 2001.

224. Poppel, Hubert. *Tradición y modernidad en Colombia. Corrientes poéticas en los años veinte*. Editorial Universidad de Antioquia, Medellín, 2000.

225. Pound, Ezra, *El arte de la poesía*. México D.F. Joaquín Mortiz, 1986.

226. Presidencia de la República de Colombia. *Ellas cuentan. 12 poetisas colombianas*. Imprenta Nacional, Bogotá, 2004

227. Puc Rio. *Plágio e direito do autor no universo acadêmico*. Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro. 2013. Disponible en

<http://www.puc-rio.br/sobrepuc/admin/vrac/plagio.html> (Consultado el 7 de diciembre de 2014).

228. Reis, Roberto. *Cánon*. En: Jobim, José Luis, (comp). *Palavras da crítica*. Imago, Río de Janeiro, 1992, pp 65-92.

229. Riano, Peio H. *El noble arte de plagiar (sin robar)*. En: El Confidencial. 7 de junio de 2013. Disponible en: <http://www.elconfidencial.com/cultura/2013/06/07/el-noble-arte-de-plagiar-sin-robar-122544> (Consultado el 10 de diciembre de 2014).

230. Roca, Juan Manuel. *Museo de Encuentros*. Cooperativa Editorial Magisterio, Bogotá, 1995.

231. ----- *Pavana con el Diablo*. Editorial El Propio Bolsillo, Medellín, 1990.

232. Rodríguez Barranco, Francisco Javier. "El grupo poético *pedra y cielo en la encrucijada histórica de Colombia de finales de los años treinta*". Revista Estudios de Historia Social y Económica de América, N° 14, 1997, pp. 195-208.

233. Romero Rojas, Francisco José et al. *Bibliografía de la poesía colombiana 1970-1992*. Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1993.

234. Roza-Moorehouse, Teresa (comp.). *Diosas en bronce. Poesía contemporánea de la mujer colombiana*. Latidos, Irvine, California, 1995.

235. Salvador, Álvaro. "La antipoesía entre el neo-vanguardismo y la posmodernidad". En: Revista Iberoamericana 159. Universidad de Granada, 1992, pp. 611-622.

236. San Martín Sala, Javier. *Teoría de la cultura*. Síntesis, Madrid, 1999.

237. Sánchez Prado, Ignacio. *El canon y sus formas: la reivindicación de Harold Bloom y sus lecturas hispanoamericanas*. Secretaría de Cultura / Gobierno del Estado de Puebla, 2002.

238. Schopf, Federico. "Homenaje a Nicanor Parra: A Medio Siglo del Antipoema". En: *El Mercurio*, Santiago de Chile, 5 de noviembre de 2000.

239. Schwartz, Adriano. *Memorias do presente*. PubliFolha, Sao Paulo, 2003.

240. Silva, José Asunción. *Obra Completa*. CEP de la Biblioteca Nacional, Madrid, 1997.

241. Steiner, George. *Después de Babel, Aspectos del lenguaje y la traducción*. Fondo de Cultura Económica, México D. F., 1992.

242. ----- *Presencias reales*. Ediciones Destino,

Barcelona, 1996.

243. Sulla, Enric (ed.) *El canon literario*. Arco Libros, Madrid, 1998.
244. Taylor, Kraupl. “*Cryptomnesia and plagiarism*”. En: *British Journal of Psychiatry*, 11, 1965. pp. 1111–1118.
245. Thibaudet, Albert, *Historia de la literatura francesa*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1939.
246. Tinianov, Iuri. *El problema de la lengua poética*. Siglo XXI, Buenos Aires, 1975.
247. Todorov, Tzvetan. *Nosotros y los otros*, Siglo XXI, México D.F., 1989.
248. ----- *Crítica de la crítica*. Paidós, Barcelona, 2005.
249. Torres, Eddy. *Poesía de autoras colombianas*. Biblioteca Caja Agraria, Bogotá, 1975.
250. Torres, Rosana. “*Autores y catedráticos polemizan por supuestos plagios en varias obras de Shakespeare*”. En: *El País*, 27 de enero de 1995. Madrid. Disponible en http://elpais.com/diario/1995/01/27/cultura/791161201_850215.html (Consultado el 11 de diciembre de 2014).
251. Uribe Vélez, Álvaro. “*Palabras del señor Presidente de la República, en la apertura del VI Encuentro de Escritoras Colombianas*”. En: *Memorias del VI Encuentro de Escritoras Colombianas*. Presidencia de la República, Bogotá, 2010.
252. Urrego, Miguel Ángel. *Intelectuales, Estado y Nación en Colombia*. Universidad Central, Bogotá, 2002.
253. Valencia, Elmo. *Bodas sin oro: cincuenta años del nadaísmo*. Edición Rocca, Bogotá, 2010.
254. Valéry, Paul, *Política del Espíritu*, Losada, Trad. Ángel Batistessa, Buenos Aires, 1940.
255. ----- *Variedad, Ensayos casi políticos. Teoría poética y estética*. *Memorias del poeta*, Losada, Buenos Aires, 1956.
256. Vargas, Fortuna. “*La metáfora de la temporalidad en Estoraques, de Eduardo Cote Lamus*”. En: *Revista S*, Vol. 4, núm. 1, Bucaramanga, 2010.
257. Vélez, Sergio Esteban. “*Una gran poeta colombiana: Olga Elena Mattei*”. En: *La Sombra del Membrillo* 5, Madrid, diciembre de 2005, pp. 22-25
258. ----- “*Mattei, una de las grandes*”. En: *El Mundo*, Medellín, 27 de mayo de 2009, 2A. Disponible en <http://www.elmundo.com/portal/resultados/detalles/?idx=117526&anterior=1%C2%B6>

[mdsdia=5%C2%B6mdsmes=06%C2%B6mdsanio=&cantidad=25&pag=2781](#)

259. ----- “*De Cardenal y sus días paisas*”. El Mundo, Medellín, 17 de mayo de 2012. 2A. Disponible en http://www.elmundo.com/portal/opinion/columnistas/de_cardenal_y_sus_dias_paisas.php
260. ----- “*Olga Elena y la eternidad*”. En: El Mundo, Medellín. 8 de febrero de 2014
261. Verani, Hugo. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*. Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1990.
262. Villa López, Francisco. *Antioquia y sus poetas*. Editorial Bedout. Medellín, 1962.
263. Wikipedia. Originalidad. Disponible en: <https://es.wikipedia.org/wiki/Original> (Consultado el 14 de diciembre de 2014).
264. Wilber, Ken, *El ojo del espíritu*, Kairós, Barcelona, 2005.
265. ----- *Espiritualidad integral. El nuevo papel de la religión en el mundo actual*. Kairós, Barcelona, 2007.
266. Williams, Raymond. *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Paidós, Buenos Aires, 1982.
267. ----- *Culture and Society, 1780–1950*. Penguin Books, Londres, 1971.
268. Winnicott, Donald W., *Realidad y juego*. Granica Editor, Buenos Aires, 1972.
269. Zambrano, María. *Filosofía y Poesía*. Fondo de Cultura Económica, México D.F., 2001.