


De espuma y ceniza: rastros y rostros de lo fugaz en la poesía de Piedad Bonnett

◆◆◆
On Foam and Ashes:
Traces and Faces of the Fleeting
in Piedad Bonnett's Poetry

Romuald-Achille Mahop Ma Mahop

Université de Yaoundé I, République du Cameroun

mahorom2006@yahoo.fr

 <https://orcid.org/0000-0002-4047-8127>

Reconocimientos: Este artículo está derivado del proyecto de investigación “Escrituras de lo efímero en la poesía hispanoamericana contemporánea”, llevado a cabo en el Departamento de Literaturas Hispánicas y Bibliografía de la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid, del 1 de septiembre del 2022 al 30 de junio del 2023, gracias a una beca de la AECID.

Cómo citar este artículo: Mahop Ma Mahop, R. A. (2024). De espuma y ceniza: rastros y rostros de lo fugaz en la poesía de Piedad Bonnett. *Estudios de Literatura Colombiana* 55, pp. 124-144. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.356312>

Editoras: Paula Andrea Marín Colorado
Vanessa Zuleta Quintero

Recibido: 15/02/2024
Aprobado: 22/04/2024
Publicado: 31/07/2024

Copyright: ©2024 *Estudios de Literatura Colombiana*. Derechos patrimoniales, Universidad de Antioquia, 2024. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la [Licencia Creative Commons Atribución – No comercial – Compartir igual 4.0 Internacional](#)



Check for
updates



De espuma y ceniza: rastros y rostros de lo fugaz en la poesía de Piedad Bonnett

On Foam and Ashes: Traces and Faces of the Fleeting in Piedad Bonnett's Poetry
Romuald-Achille Mahop Ma Mahop, Université de Yaoundé I, République du Cameroun



Resumen:

Este trabajo aborda la poesía de la colombiana Piedad Bonnett (Amalfi, 1951) desde las figuraciones de la impermanencia, como mediación semiótica hacia las estructuras profundas del universo lírico. Apoyándome en la distinción hecha por Christine Buci-Glucksmann (2006) entre un efímero melancólico y un efímero positivo, procuro poner de manifiesto el predominio de signos textuales que conforman una visión dolorosa de la impermanencia en la poesía de Bonnett, donde lo que está en juego es la meditación sobre la temporalidad de la existencia a partir de una alegorización de lo fugaz, por un lado, y cierta intuición corporalista del tiempo, por otro. Desemboco al final del análisis en los condicionamientos susceptibles de justificar semejante actitud ante lo transitorio.

Palabras clave: poesía colombiana, Piedad Bonnett, epifanía, efímero doloroso, temporalidad humana.

Abstract:

This paper approaches the poetry of Colombian poet Piedad Bonnett (born in Amalfi, 1951) from the figurations of impermanence, viewing it as semiotic mediation towards the profound structures of the lyrical universe. Based on the distinction made by Christine Buci-Glucksmann (2006) between a melancholic and a positive ephemeral, the study intends to highlight the predominance of textual signs that convey a painful vision of impermanence in Bonnett's poetry. This involves the meditation on the temporality of existence from an allegorization of the fleeting, on the one hand, and a certain corporeal intuition of time, on the other. The analysis ends by examining the conditioning factors that can justify such an approach towards the transitory.

Keywords: Colombian poetry, Piedad Bonnett, epiphany, painful ephemeral, human temporality.

Una de las notas dominantes de la poética de la colombiana Piedad Bonnett (Amalfi, 1951) es probablemente el espacio que ocupa la cuestión de lo transitorio. Desde su poemario inicial *De círculo y ceniza* (1989) hasta *Los habitados* (2017b), su última entrega lírica, Bonnett nos ha acostumbrado a fijar la mirada sobre espectáculos de la fugacidad, fenómenos que bien podrían denominarse *rastros y rostros de lo evanescente*, captados en distintos hechos de la realidad material. Si bien tales experiencias de lo fugaz surgen de cierta visión contemplativa del mundo y de su efecto estético, lo cierto es que también desembocan en la mayoría de los casos en una meditación de corte existencial. En otros términos, la fenomenología de la impermanencia queda estrechamente vinculada en la poesía de Piedad Bonnett al sustrato elegíaco que parece constituir uno de los pilares de su temperamento lírico.

Si la estela de lo fugaz puede ser fuente de placer, si la conciencia de lo frágil es convertida por determinados artistas precisamente en energía creadora, Bonnett tiende más bien a distinguir, en aquellas manifestaciones huidizas, testimonios y pruebas de la inconsistencia, pequeñas tragedias que no hablan sino del ritmo de nuestra propia escalada en el tiempo. Si bien se deja seducir en ocasiones por las epifanías del mundo exterior, nunca se instala nuestra poeta en el regocijo que propicia a otros el advenimiento de lo fugaz, aquel “saber de lo ligero” que evoca Christine Buci-Glucksmann (2006) en su *Estética de lo efímero* (p. 14).

La conciencia de lo efímero de Bonnett, por tanto, como trataré de mostrar en estas páginas, está presidida por un efímero melancólico, con obvias resonancias barrocas, y no por un efímero positivo, siguiendo la distinción establecida por Buci-Glucksmann (2006, p. 38). La escritura deviene así en crónica de un yo que se mira al espejo del tiempo, al reinterpretar en clave existencial todos aquellos sucesos que conforman *el hilo de los días*, según reza uno de los títulos de nuestra poeta. El presente estudio se propone describir esta poética elegíaca desde dos vectores primordiales: la alegorización de lo evanescente y la intuición temporalista del cuerpo.

La alegorización de lo fugaz

Acercarse a la poesía de Bonnett desde la figuración de lo fugitivo invita a superar la paradoja lógica de intentar fijar el vértigo para indagar lo que sustenta tal fascinación por lo fugaz. Plantearé aquí que, en Piedad Bonnett, contemplar lo pasajero es dirigir la atención hacia los testimonios exteriores y tangibles de la impermanencia, lo cual no es sino

otro modo de conectarse con la esencia misma del ser. Aunque, en ocasiones, el sujeto lírico bonnettiano goza de las epifanías de lo efímero, pronto emerge en tales intuiciones la conciencia dolorosa de lo fugitivo a través de la inmersión en los ritmos de un tiempo que la poeta intuye como propio. Como ocurre en muchas ocasiones, la escena que inspira la composición surge del mundo exterior, pero las percepciones pronto se interiorizan para ser procesadas desde lentes existenciales. Sirva como ejemplo el poema “Composición”, del libro *Tretas del débil* (2004) que describe una bella escena protagonizada por un “pájaro” sobre una “roca”. Veremos que tal experiencia aparentemente feliz de lo evanescente termina dando pie, sin embargo, a una meditación sobre la tensión entre lo pasajero y lo permanente:

El pájaro
ha venido a posarse sobre la roca
y vibra allí, en lo alto,
como una efímera llamita colorada.
Entre uno y otro vuelo, la dura superficie
da apoyo a su fatiga.
El cuello palpitante, los ojos rápidos,
las patas de bambú,
son pura levedad contra el rigor del risco.
El mar, más allá del furioso acantilado,
es un amplio silencio sin orillas.
Ahora se eleva el pájaro, se fuga,
y el cielo abre su espacio a sus frágiles días.
La roca, árida, invulnerable, permanente,
no necesita al pájaro, me digo (Bonnett, 2017a, p. 320).

La composición nos brinda un caso arquetípico de suceso epifánico, inspirado por una escena diurna, tan hermosa como frágil, protagonizada por un “pájaro” sobre un peñasco. La figuración aviaria del “pájaro” contrasta con todas las imágenes pétreas que evoca el poema: “roca”, “dura superficie”, “rigor del risco”, etc. La presencia del ave crea un impulso poético en el hablante lírico que, al tiempo que se deja seducir por su canto y sus colores, se concentra sobre la fragilidad física del pájaro y su efimeridad, contrastadas con la perdurabilidad pétreo del “risco”. El pájaro acumula en efecto todos los atributos de una doble precariedad, física y temporal, subrayada por varios signos textuales. Recurriendo a una fórmula de Christine Buci-Glucksmann (2006), diríamos que la escena que nos describe la composición corresponde a

“un tiempo suspendido entre el ‘hay’ y el ‘no hay’”, el de estos “mundos efímeros de los que el arte intenta apropiarse” en una tentativa que implica asumir precisamente la paradoja fundamental de perennizar lo transitorio (p. 12).

La tarea de fijar lo evanescente se aprecia a través del espacio concedido a la modalidad descriptiva, subrayada a nivel retórico por metáforas y adjetivos característicos. Así, en primer lugar, el pájaro aparece como “una efímera llamita colorada” que se sitúa “entre uno y otro vuelo”, referencia a la movilidad inherente al ave. Otros signos figurativos de la movilidad son aquí “el cuello palpitante, los ojos rápidos, / las patas de bambú” que permiten desembocar, a modo de imagen sintética final, en la metáfora de la “pura levedad”. La “roca”, en cambio, es vista como “dura superficie”, “rigor”, pero también aridez, invulnerabilidad y, sobre todo, permanencia. El último verso enuncia la naturaleza meditativa de esta experiencia: la roca “no necesita al pájaro, me digo”. El sujeto lírico parece sentir más admiración por la permanencia de la piedra que por ser “invulnerable, permanente, / no necesita al pájaro”. Este es más bien el símbolo de una fragilidad que el propio sujeto lírico es consciente de compartir con él, lo cual nos sitúa en plena escritura alegórica. El poema “Rosas”, también de *Tretas del débil*, nos propone una reflexión similar:

Con el estiércol que arrojan a mi patio
abono yo mis rosas.
Aéreas en sus tallos, de la luz se alimentan
aunque lleven la muerte dormida en sus corolas.
Y su belleza, inútil como toda belleza,
sus espinas inocuas, hacen cerco
al corazón, guerrear
con la bestia que acecha en la tiniebla (Bonnett, 2017a, p. 321).

Similarmente a lo que acabamos de ver en el poema anterior, el texto nos ofrece a un tiempo las dos caras de las “rosas” que el yo poemático cuida en su jardín. Por un lado, las rosas son encarnaciones diarias de la belleza, una hermosura “inútil como toda belleza”. Esta imagen de la belleza frágil y efímera, representada por las rosas, es pronto matizada por el verso “aunque lleven la muerte dormida en sus corolas”. Tal afirmación apunta a la efimeridad natural de las rosas. Es este rasgo el que prevalece finalmente en la trama del poema en el que se presenta metafóricamente la propensión agónica de las rosas como una batalla que las “espinas inocuas” llevan a cabo contra “la bestia que acecha en

la tiniebla”. No sería exagerado interpretar esta “bestia” en clave existencial, teniendo en cuenta la advertencia funesta del cuarto verso. Si las “rosas” llevan en sus corolas el tatuaje ineluctable de la muerte, tal detalle la convierte en la metáfora por antonomasia de la precariedad del ser humano, lo cual nos mantiene en la ya señalada conciencia dolorosa de la fugacidad. Es este último el motor principal de la poesía de Bonnett, recorrida de punta a punta por una honda angustia metafísica. Las raíces del desasosiego se explican desde los propios versos, ya que en ellos encontramos esbozadas algunas claves de las inquietudes obsesivas de la poeta. Una de estas raíces viene representada por la dimensión autobiográfica de esta poesía, según lo ha señalado la crítica (Romero Carbonell, 2019, p. 3, nota 3).

En una entrevista que concedió a Claudia Posadas (2015), la propia poeta confesaba que “desde siempre, desde sus orígenes, mi poesía se enuncia desde un yo que está cargado de experiencia autobiográfica y que no le teme a la exposición frente al lector”. No por ello es la poeta menos consciente de los riesgos de incurrir en el confesionalismo. De hecho, tal como matiza enseguida, “es verdad también que ese yo siempre tiene una frontera, un límite, porque le temo al impudor confesional. Para evitarlo, recurro al puro hecho de lenguaje: transmuto o transfiguro, o más bien, parto del yo, pero me disuelvo en lenguaje” (p. 18). Para María Dolores Romero Carbonell (2021), este tono grave y confesional de la poesía de Bonnett debe ser interpretado como “el correlato melódico del hallazgo de la comprensión” (p. 8).

Bonnett crea desde la conciencia plena de una agonía temporal que ella trata de verbalizar por medio de las palabras. Su poesía registra esta conciencia y por ello constituye una *crónica de la catástrofe* inseparable de una ubicación de su hablante lírico desde ese terreno de experiencia diario que es la cotidianidad, la vida desgastándose en el fluir de las horas. La crítica ha enfatizado, en efecto, este apego al acontecer diario, nutrido por una “épica de la sencillez” que Adriana Rodríguez Peña (2007) ha identificado en la lírica colombiana contemporánea. Así, explica la estudiosa, en el panorama de las letras colombianas actuales, la voz de Piedad Bonnett haría eco a “la crisis aguda de lo moderno, se adentra en la desesperanza, escudriña en el sinsentido de los actos humanos, se asoma en el abismo del vacío y contempla el horror de la condición humana (la llamada crisis de la modernidad tardía)”, en un intento de “darle forma, para comprender y alcanzar una suerte de educación sentimental, emocional y mental” (p. 128). Adriana Rodríguez Peña (2018) va en el mismo sentido cuando sitúa la poética de Bonnett en la crisis de la

modernidad, evaluándola en el caso concreto de las sociedades latinoamericanas contemporáneas.¹

Atento a esta fascinación bonnettiana por la experiencia inmediata de la humanidad de hoy, Darío Jaramillo Agudelo (2018) recoge una declaración de la propia poeta según la cual “recuperar lo cotidiano es parte vital de la estética de una época en que ya no hay cabida ni para lo heroico ni para lo sublime” (pp. 9-10). Por su parte, Adriana Rodríguez Peña (2015) entiende el conjunto de la obra de Bonnett como “la representación poética de los efectos que en el individuo tienen los acontecimientos de la vida cotidiana contemporánea” (p. 204). En este sentido, María Dolores Romero Carbonell (2021) señala en la poética bonnettiana “el retrato realizado del mundo de los otros, definido por el predominio de la soledad, la comunicación y la insolidaridad” (p. 8). Esta habilidad en la descripción cotidiana del dolor, captado en la variación caleidoscópica del sufrimiento, se aprecia ya en el poema “Soledades” de su primer libro, *De círculo y ceniza* (1989):

Exacto y cotidiano
el cielo se derrama como un oscuro vino,
se agazapa a dormir en los zaguanes,
endurece los patios, los postigos,
enciende las pupilas de los gatos.
En las mezquinas calles minuciosos golpean
los pasos de la frágil solterona
que sabe que no hay luz en su ventana.
En el aire hay olor a col hervida
y detrás de la ropa que aporrea la piedra
un canto de mujer abre la noche.
Es la hora
en que el joven travesti se acomoda los senos
frente al espejo roto de la cómoda,
y una muchacha ensaya otro peinado
y echa esmalte en el hueco de sus medias de seda.
Abre la viuda el clóset y llora con urgencia

¹ Para Rodríguez Peña (2018), en efecto, cabe preguntarse ante todo qué es el individuo contemporáneo. Para responder a esta pregunta, recuerda el zócalo cultural sobre el que se han edificado las sociedades latinoamericanas de hoy: “En América Latina, especialmente, conviven las tres formas culturales de Occidente: premoderna, moderna y postmoderna. Nuestras sociedades han sido construidas sobre la base de un sistema de valores de carácter tradicional, si se quiere comunal, y revelan una mentalidad que ha sido denominada como premoderna”. Ha habido, con todo, como un salto cultural fallido: “Estas sociedades han asumido la modernidad técnico instrumental sin pasar por la modernidad cultural, que implica la asimilación del ideal ilustrado. Bien entrado el siglo xx, se presenta en las sociedades industrializadas la crisis de dicho ideal y la caída del proyecto moderno”. Como consecuencia, “el individuo contemporáneo latinoamericano recoge de esa crisis sólo el afán por la novedad, la búsqueda de la actualidad, el consumismo y un viejo misticismo revestido de espiritualidad” (pp. 120-121).

entre trajes marrón y olor a naftalina,
y un pubis fresco y unos muslos blancos
salen del maletín del agente viajero.
Un alboroto de ollas revuelca la cocina
del restaurante donde un viejo duerme
contra el sucio papel de mariposas,
mientras como una red sin agujeros
nos envuelve la noche por los cuatro costados (Bonnett, 2017a, p. 15).

El poema describe un anochecer urbano metaforizado en el segundo verso mediante este “cielo que se derrama como oscuro vino”. La elección de este instante es de por sí bastante significativa, en la medida en que participa de la construcción textual de una atmósfera melancólica. El crepúsculo simboliza el fin del ciclo diurno y el inicio de otro. Es la perfecta figuración de lo transitorio, y aquí está teñida de una negatividad que se irá cargando a lo largo de la composición hasta culminar en la imagen final de la noche como “una red sin agujeros” que encierra a todos, incluyéndose el yo lírico, según se aprecia en el último verso del poema. Miguel Gomes (2004) cree percibir en este final de poema una nota positiva, mediante una interpretación que me parece algo forzada.²

Después de este inicio, que ha permitido plantar una atmósfera de decadencia, el texto se concentra sobre los personajes poemáticos que parecen sorprendidos en sus tramos nocturnos por un observador demiúrgico que presenta la escena desde una *focalización cero*, si recurrimos al concepto narratológico de Gérard Genette (1989, p. 261). En efecto, el ojo del enunciador lírico lo ve todo, similarmente al narrador omnisciente novelesco, en una especie de ubicuidad poética que le permite alcanzar simultáneamente la suma de “soledades” compartidas en este microcosmos nocturno. El título de la composición —“Soledades”— tiene obvios precedentes en la lírica hispánica, como en las *Soledades* de Góngora o las de Antonio Machado. Miguel Gomes (2004) ha advertido este rasgo intertextual del título de Bonnett que, según el estudioso, “afianza la

² He aquí el comentario que hace Miguel Gomes (2004) al respecto: “La degradación del escenario social, cuya única entrevisión de lo sublime es ‘sucio’ y cursi, presagia, aunque no pudiera anticiparse, la iluminación: la obscuridad opresiva se llena de sentido al permitir que aparezca, como desenlace, una identidad que abarque las soledades particulares de los individuos disgregados” (s. p.). El crítico se está refiriendo a la fluctuación enunciativa en la que la tercera persona del singular, empleada en la descripción del espacio y de los personajes de la noche urbana, cede de repente lugar a la primera persona del plural. Así, explica Gomes, “el ‘nosotros’ del último verso reúne al hablante con la más auténtica totalidad —‘los cuatro costados’— a la que puede aspirar: la de una radical humanidad. El ‘otro’ literario que se presiente en cada rincón del poema (Góngora, el pasado de la lengua) allana el camino para que salgamos al encuentro de un ‘otro’ situado en un plano de experiencias menos letradas e infinitamente más tangibles” (2004, párr. 9). Yo, en cambio, diría que la irrupción del “nosotros” al final del poema procede menos de un impulso solidario hacia el “otro” —cosa que ya se subsume de la dinámica global del texto en cuestión y de la poesía de Bonnett— que de un indicio enunciativo que permite definir al sujeto poemático como testigo presente en el espacio que describe y, por tanto, confiere a su texto un crédito, un fundamento de autenticidad.

presencia constante de una tradición literaria, sea por la reminiscencia gongorina o por el arcaísmo léxico” (párr. 3).

Con todo, las “soledades” de Bonnett no definen verdaderamente la postura del yo que habla desde una reclusión contemplativa, como de hecho ocurre en los clásicos españoles que acabo de mencionar, sino que apunta a la de los seres que el texto menciona. Son ellos los que están por así decirlo “fotografiados” en sus universos personales depravados. El marco temporal crepuscular transmite de entrada una impresión de decaimiento y depravación en el que reinan la falsedad y la soledad. Como apunta Marcelo Urralburu (2020), es en el momento nocturno, “en pleno recogimiento de los sujetos, cuando se observa con mayor nitidez la verdad tras el simulacro, donde se revela la soledad y la tragedia de cada sujeto” (p. 429). La mirada de la poeta se detiene así sucesivamente sobre “la frágil solterona / que sabe que no hay luz en su ventana” (porque no hay nadie que se la encienda en su ausencia), en “el joven travesti” que “se acomoda los senos / frente al espejo roto de la cómoda” o en esta “viuda” que “abre el clóset y llora con urgencia / entre traje marrón y olor a naftalina”. Dentro de este panorama de vidas múltiples, el hablante logra incluso distinguir “un pubis fresco y unos muslos blancos” que “salen del maletín del agente viajero”, o un “viejo” que “duerme / contra el sucio papel de mariposas” en la “cocina / del restaurante” (Bonnett, 2017a, p. 15).

Todas estas escenas son sugeridas con una agilidad que evoca un universo urbano masificado y heteróclito donde cada ser se entrega a sus tareas. La atmósfera común a todas estas vidas es, sin embargo, la de pertenecer a un microcosmos profusamente poblado, pero donde cada sujeto está atrapado en su propia soledad. Miguel Gomes (2004) observa de forma similar que la exactitud y la cotidianidad presentes en el primer verso “explican que la voz lírica a continuación concrete en una lista de personajes de la ciudad moderna esa remota soledad plural que, en otras épocas, era la del paisaje rural idealizado” (párr. 5).

Christine Buci-Glucksmann (2006) ha indicado precisamente hasta qué punto lo efímero constituye un “verdadero signo de sociedad” en una época gobernada por la “lógica de la instantaneidad” y la pérdida de sentido, la precariedad y la falta de perspectivas a las que nos desbocan la crisis de los metarrelatos, la globalización y sus avatares. En esta perspectiva, prosigue Buci-Glucksmann, “repensar lo efímero” equivaldría a “poner al día nuevas bases temporales y antropológicas de un presente literalmente asediado por ‘los imperios de lo efímero’ propios de la cultura de masas” (pp. 15-16). Las “soledades” del título son, por tanto, la suma de las soledades individuales, el denominador común a todas estas vidas insólitas que “envuelve la noche por los cuatro costados”, logrando así figurar a la

vez el instante nocturno que sirve de marco preferente a la depravación, sino también transitoriedad. El hablante lírico bonnettiano distingue, en la sucesión cronológica de los actos, el verdadero impulso de lo efímero. La poeta sabe que, bajo la envoltura falaz de la cotidianidad, opera en silencio el desgaste temporal. El poema “Año nuevo”, de *Explicaciones no pedidas* (2011), nos mantiene en este registro de la fugacidad:

Una ola
y otra ola
y otra ola
devorándose.

Sobre la playa
ramas, algas,
cadáveres de peces sin color:

despojos de la noche.

El hoy nace y renace en cada golpe,
se disuelve

en espuma y reflejo.
Quizá sean
el viento húmedo o la arena ardiente
los que te hacen soñar el porvenir.

Pero sabemos
que el porvenir no llega
sino en fugaz presente. El agua cubre
por un instante
y estremecidamente el pie desnudo.
Algo te dice que eres ese fulgor sobre las aguas
el triste ronroneo de ese avión a lo lejos,
ese pájaro viejo que alza vuelo (Bonnett, 2017a, p. 23).

El texto se abre con la metáfora marítima de un oleaje, representado a la vez en el plano léxico y en el de la figuración gráfica, mediante la distribución en tres líneas poéticas escalonadas de los sintagmas “una ola / y otra ola / y otra ola”. Esta espacialidad de la escritura parece tratar de reproducir en la página gráfica el movimiento de una marejada donde cada ola, rodando tras la otra, construye una impresión de peldaños o

de gradas. La imagen marítima esconde, sin embargo, una alegoría de la fugacidad y de la condición temporal del hombre. Así, al igual que cada marejada deja sobre la playa “cadáveres de peces sin color / despojos de la noche”, el poeta intuye que su ser también es erosionado por las olas del tiempo vital: “algo te dice que eres ese fulgor sobre las aguas / el triste ronroneo de ese avión a lo lejos, / ese pájaro viejo que alza vuelo”. “Olas”, “avión” y “pájaro” están elegidos aquí en virtud de uno de sus semas comunes que retiene la poeta: el de la movilidad que se debe interpretar aquí *melancólicamente* como transitoriedad. Esto justifica el empleo de los adjetivos melancólicos “triste” y “viejo” en los dos últimos versos. Hay, sin embargo, una crónica mucho más radical: la del sujeto lírico que escucha en carne propia los estragos del tiempo.

La intuición temporalista del cuerpo

Si, como acabamos de mostrar, la poesía de Piedad Bonnett se edifica sobre el pilar de la atención a lo inmediato, conviene añadir ahora que tal postulado subsuma la presencia del cuerpo, como figuración del deseo y a la vez como encarnación de los estragos del tiempo. María Dolores Romero Carbonell (2021) ha señalado la importancia del referente corporal en Bonnett a lo largo de su trayectoria estética: “Si bien en las primeras composiciones observamos que el sujeto lírico se siente atrapado en la encarnación de su ser, es innegable que este extrañamiento primero ante su cuerpo, de reminiscencias vallejanas, se transmuta en reafirmación de la materia orgánica” (p. 11), con especial protagonismo del cuerpo femenino.

Destaca en esta presencia de la corporeidad una perceptible transcripción poética de los ritmos de la vida interior del organismo no solo como una necesaria conciencia cenestésica, sino también como una manifestación de angustia. Esta se debe a las consecuencias que el tiempo imprime sobre el cuerpo. Con la poética *corporal* de Bonnett, el tiempo respira, late y, sobre todo, mata. Es uno de los territorios poéticos donde se despliega el vínculo que mantiene la corporalidad humana con el devenir. Como lo explica José Enrique Finol (2015), “desde su concepción el cuerpo está sometido al tiempo, no porque está inserto en él sino porque, en sí mismo, el cuerpo ‘es’ tiempo; su estructura biológica, una verdad evidente pero que a veces olvidamos (¿o queremos olvidar?), está inseparablemente unida a la duratividad”. Según este principio, el cuerpo “nace y crece, se

transforma y muere en el tiempo. Pero, más importante aún, la ecuación ‘cuerpo=tiempo’ tiene un profundo carácter cultural” (p. 179).

La poesía de Bonnett nos devuelve una y otra vez a esta dolorosa ecuación y registra el cuerpo entendido como sede de un deterioro que en su hablante lírico se hace audible, registrable y por tanto *líricamente narrable* en el presente de la experiencia del yo, o bien, para retomar uno de los títulos de sus libros, en *El hilo de los días*. Sin esta toma de conciencia de la dimensión *crónica* y somática del devenir en Bonnett, no se aprecia en su justa medida el drama corporal que preside su escritura. La crónica de la catástrofe que se desarrolla en el presente del cuerpo del hablante lírico determina un tipo de escritura en la que el cuerpo propio es el tema de la elaboración poética. La obsesión bonnettiana por los procesos orgánicos esparce sus signos en toda su obra poética, si bien en algunos libros alcanza un significado mayor.

Para María Dolores Romero Carbonell (2019), *Ese animal triste* (1996) sería el volumen que “entraña una proclamación manifiesta de la cualidad física, corpórea, del ser humano, indivisible de su correlato emocional, de la que se encumbra la melancolía como estado heredado, fundamentalmente del padre, y amparada sombríamente por el bello mal de Baudelaire” (p. 3). La cuestión de la corporalidad no puede por tanto ser eludida en una reflexión que trata de las relaciones entre el cuerpo y el tiempo. Un texto que ilustra esta conciencia de la propia degradación es “De un tiempo a esta parte”, del libro *Nadie en casa* (1994). Aquí, las mutaciones orgánicas son intuitas en una escala diaria como alteraciones definitivas e irreversibles:

De un tiempo a esta parte
algo nos abandona día a día,
secretamente y en puntillas
para que no haya sobresaltos inútiles,
vanos anuncios de imprevisibles efectos.
De esta manera,
al desayuno, de golpe, comprendemos que algo ha cambiado en la noche,
que irremediablemente hemos olvidado ese verso,
que el lustre de la piel se ha quedado prendido de las sábanas,
y en nuestros huesos crece ahora un murmullo,
un germinar de números,
y si callamos
podemos oír las pequeñas catástrofes del alma,
un ruido como de pedazos que caen
irremediablemente y sin estruendo.

De un tiempo a esta parte
hay un eco de adioses y derrumbes,
pero tal vez somos nosotros los que estamos partiendo,
pisando los rosales que cultivamos un día (Bonnett, 2017a, p. 105).

El primer verso que da título al poema enmarca la conciencia que el yo lírico tiene de sí en una línea que sugiere una evolución temporal expresada por la estructura “de...a...”. El poema entero, tanto por su título como por su contenido y tono, me parece dialogar directamente con un texto del mexicano José Emilio Pacheco titulado “De algún tiempo a esta parte”, en *Los elementos de la noche* (1963). Merece la pena reproducir a continuación el poema de Pacheco:

De algún tiempo a esta parte las cosas tienen para ti el sabor acre de lo que muere y de lo que comienza. Áspero triunfo de tu misma derrota, viviste cada día en la madeja de la irrealidad. El año enfermo te dejó en rehenes algunas fechas que te cercan y humillan, algunas horas que no volverán pero viven su confusión en la memoria. Empezaste a morir y a darte cuenta de que el misterio no va a extenuarse nunca. El despertar es un bosque donde se recupera lo perdido y se destruye lo ganado. Y el día futuro, una miseria que te encuentra a solas con tus pobres palabras. Mírate extraño y solo, de algún tiempo a esta parte (Pacheco, 2010 p. 21).³

La idea fundamental en el texto de Bonnett y en el de Pacheco es la intuición de un proceso de degradación que afecta al ser de forma crónica. Los dos títulos coinciden en marcar esta degeneración mediante la enunciación de un movimiento temporal o viaje que va “de [algún tiempo] “a esta parte”. Bonnett elige un sujeto enunciativo en primera persona del plural, quizá porque tiene menos deseos que Pacheco, de ocultarse bajo una máscara como la de la segunda persona, que suele emplear el mexicano para evitar el confesionalismo. Ese “algo” que Bonnett presiente que “nos abandona día a día” se formula en Pacheco mediante la sugerente perífrasis incoativa “empezaste a morir”, forzando el valor

³ Este poema ha conocido, al igual que varios otros textos de Pacheco, transformaciones significativas que nos instan a proporcionar aquí la versión original, es decir, el poema tal como figura en *Los elementos de la noche. Poemas* en su edición de 1963: “De algún tiempo a esta parte, las cosas tienen para ti el sabor acre de lo que muere y de lo que comienza. Áspero triunfo de tu misma derrota, viviste cada día con la coraza de la irrealidad. El año enfermo te dejó en rehenes algunas fechas que la cercan y humillan, algunas horas que no volverán pero que viven su confusión en tu memoria. Comenzaste a morir y a darte cuenta de que el misterio no va a extenuarse nunca. El despertar es un bosque de hallazgos, un milagro que recupera lo perdido y que destruye lo ganado. Y el día futuro, una miseria que te encuentra solo, inventando y puliendo tus palabras. Caminas y prosigues y atraviesas tu historia. Mírate extraño y solo, de algún tiempo a esta parte” (pp. 33-34). En esta primera entrega, mucho más extensa que la citada más arriba, se nota todavía una expresión dolorosa de la conciencia de la decrepitud y un énfasis sobre el sentimiento doloroso que suscita en el hablante lírico. Las sucesivas reescrituras supondrán un esfuerzo por suavizar el sentimentalismo del yo lírico a través de una mayor contención emocional.

aspectual del verbo para que exprese una progresión fatal. El texto de Bonnett es, sin embargo, mucho más doloroso y trágico, por la minucia con la que describe la escalada colectiva hacia el vacío. Bonnett insiste sobre el carácter sutil y taimado de este proceso de transformación, ya que pasa “secretamente y en puntillas”.

El sujeto lírico bonnettiano registra estos cambios ilustrándolos con algunos ejemplos. Así, no solo nos falla la memoria (“irremediamente hemos olvidado ese verso”), sino que también nuestro cuerpo nos comunica ruidos desconocidos, “un murmullo, / un germinar de números” e incluso “las pequeñas catástrofes del alma” (Bonnett, 2017a, p. 105). Por su profundo sentido existencial, este poema destila ciertos resabios vallejanos, especialmente por la visión trágica de la condición humana y el recurso a una imaginería que subraya los abismos de un lenguaje que tantea en lo oscuro para hallar los vocablos susceptibles de ponerle nombre a experiencias inefables. De ahí cierta referencialidad titubeante o dubitativa como cuando la poeta intuye “un ruido como de pedazos que caen / irremediamente y sin estruendo”, o ciertas anfibologías como la del verbo “partir” al final del texto.

El doble sentido nace de la posibilidad de interpretar tal forma verbal a la vez como *irse*, es decir, en este caso “somos nosotros los que estamos muriendo”, y como *cortar, trocear* “los rosales que cultivamos un día”. En este segundo caso, *partir* los rosales sugiere más una destrucción de aquello que antes preciamos, como si las mutaciones de la existencia nos llevaran a darle menos importancia a cosas que antes la tenían. En uno u otro caso, permanecemos en una interpretación existencial. Una similar intuición de la progresiva dislocación es igualmente perceptible en el poema “En consideración a la alegría”, también del libro *Nadie en casa* (1994).

A qué llorar, me digo,
todo estaba previsto
 me muerdo las falanges
los asombros por qué
 miro la luna
 ajena y sola y sobria en su talante
si desde siempre
desde el nacer, desde el morir, y en cada hora
pacientemente crece el hilo, crece,
y también crece la baba del gusano y la piedra
atravesada aquí,
 bebo y saludo
y soy cordial con mi vecino ciego

pues no son tiempos éstos dados a patetismos,
ni es elegante
exhibir el dolor.
A qué llorar, me digo:
sería
inoportuno con la muchedumbre
que ríe afuera con su risa de siglos (Bonnett, 2017a, p.111).

El texto se abre como una reflexión en torno a la alegría en un alma torturada por el dolor. El inicio de la composición no indica explícitamente la causa del sufrimiento del yo. Hay una serie de interrogaciones sin respuestas que devuelven al sujeto poemático a resignarse a la pena como algo inherente. Nuevamente, se asoma la conciencia de la vanidad como una herida creciente: “desde siempre / desde el nacer, desde el morir, y en cada hora / pacientemente crece el hilo, crece, / y también crece la baba del gusano y la piedra / atravesada aquí”. Este “hilo” que “crece”, al igual que “la baba del gusano”, son figuraciones funestas de grados diferentes. En la primera imagen, el “hilo” se conecta más al declive ya señalado de la trayectoria vital. Esta imagen poética vincula por ello este poema con el título elegido para el libro siguiente, *El hilo de los días* (1995). La segunda imagen, “el gusano”, en cambio, es una figuración eminentemente macabra, ya que apunta a lo efímero en sus últimas consecuencias. Señalemos por ahora el papel fundamental que tales imágenes desempeñan precisamente en el discurso elegíaco.

Más ilustrativo todavía es el texto “Duermevela”, del mismo libro. Aquí la intuición del tiempo en el cuerpo propio es esencialmente biológica. El poema comienza con una evocación del cuerpo y sus deseos. Distintas partes son convocadas para esbozar un mapa corporal del sensualismo. Así, “mi piel”, “mi boca” y “mi pecho” construyen la esfera del deseo del yo que se yergue hacia la esfera del tú lírico, representado por los equivalentes corporales ya señalados. La sensualidad cede pronto el camino a un inquietante murmullo de las transformaciones que el tiempo inscribe sobre el organismo. El *spleen* baudelairiano parece reaparecer en este “tic tac incesante” del segundero que cierra el texto:

Antes de que lleguen los sueños donde espero soñarte
viene al galope
el oscuro tropel de los deseos.
Como musgo que nace de la piedra
del olor de mi piel nace tu piel
y de mi pecho surge tu latido.

Conjura mi deseo tu cuerpo hecho de sombra
y en mi boca tu boca siembra un río.
La noche es hoy tan negra y silenciosa
como debió de ser esa otra noche
cuando el viento de Dios aleteaba
sobre las aguas y el mundo era caos.
Y mientras de mi ardor se alza tu carne
puedo sentir también
todo cuanto contiene mi cuerpo, el palpitante
mecanismo que algunos llaman vida:
la sangre que golpea,
el fuego de la médula, los sordos
procesos de mi rígido engranaje.
Todo allí lentamente se desgasta;
su marcha fatigada puedo oír esta noche,
el murmullo inocente de sus ritmos secretos.
Por un instante aún
el deseo persiste en ser deseo.
Pero la noche ahora es hueca como un cuenco
y el palpito en mis sienes, su tic tac incesante,
llama al miedo (Bonnett, 2017a, p. 79).

Podríamos distinguir dos principales movimientos en este texto, todos vinculados a la escucha del cuerpo. El primero se concentra en la evocación del cuerpo como objeto de deseo. Este movimiento arranca desde el inicio del texto y se prolonga a lo largo de los trece primeros versos. El título del poema indica que el estado del sujeto poemático no es ni la vigilia absoluta ni el sueño profundo. El primer verso aclara el momento en el que se sitúa el sujeto: “antes de que lleguen los sueños...”, un estado de conciencia flotante en el que siente en sí “el oscuro tropel de los deseos”. La evocación del ser querido se concreta a través de la segunda persona enunciativa y de las figuraciones de su cuerpo. Se opera una fusión amorosa entre el yo y el tú líricos, no física en este caso, sino imaginativa, ya que el amante y el acto amoroso parecen existir aquí como mera fabulación posibilitada por el estado de “duermevela”. La ausencia del amado viene reforzada, además, por ciertas contrariedades lógicas. Por ejemplo, el verso “Conjura mi deseo tu cuerpo hecho de sombra” es llamativo por sugerir la corporeidad del ser amado (“tu cuerpo”) al tiempo que la anula con la declaración de que tal “cuerpo” está “hecho de sombra”, es decir, de ausencia. El amante termina no siendo más que una construcción del sujeto lírico deseante: “de mi ardor se alza tu carne”.

El segundo movimiento, también articulado en torno al cuerpo, comienza desde el verso catorce y se prolonga hasta el final, con una marcada coherencia. Si las primeras figuraciones del cuerpo deseante y deseado eran esencialmente eróticas, este segundo movimiento se caracteriza por lo que podríamos llamar una *mirada temporalista endoscópica*, o sea, la intuición de ritmos biológicos internos que funden el cuerpo con el tiempo. El recurso no es nada nuevo y, en un trabajo anterior,⁴ ya anticipé la importancia que cobran este tipo de intuiciones en un poeta como Octavio Paz.⁵ El texto de Bonnett lo anuncia claramente: “puedo sentir también / todo cuanto contiene mi cuerpo, el palpitante / mecanismo que algunos llaman vida”. Sigue una enumeración de operaciones somáticas: “la sangre que golpea, / el fuego de la médula, los sordos / procesos de mi rígido engranaje”. Hasta aquí, todo parece desprovisto de connotaciones negativas o temporalistas que intervienen solamente a partir de los versos siguientes: “Todo allí lentamente se desgasta; / su marcha fatigada puedo oír esta noche, / el murmullo inocente de sus ritmos secretos”. Si en este momento vuelve a aflorar el deseo, la sensualidad (“por un instante aún / el deseo persiste en ser deseo”), la angustia ante el oscuro desgaste no lo deja emerger: el tiempo se oye como un “pálpito en mis sienes”, con “su tic tac incesante” que “llama al miedo” (Bonnett, 2017a, p. 79). Tres elementos fundamentales están unidos aquí mediante el vínculo directo que el sujeto lírico establece entre ellos: las pulsaciones oídas desde las “sienes”, el tiempo, cuya figuración es la onomatopeya del péndulo, y finalmente el “miedo”.

El desenlace del poema tiene marcadas reminiscencias baudelairianas, con este “tic tac” angustioso tan similar al del poema “L’Horloge” de Baudelaire, cuyas agujas que marcan los segundos, los minutos y las horas son interpretadas como amenazantes dedos de un “Dieu sinistre” que nos dice: “Souviens-toi!”. En Baudelaire, al igual que en Bonnett, el paso del tiempo conlleva necesariamente transformaciones del cuerpo que lo acercan continuamente a lo funesto. Puede decirse en conclusión que la atención fija del sujeto lírico sobre el runrún biológico del tiempo afirma la primacía de la angustia finalista sobre el cuerpo del deseo. Desde el libro *De círculo y ceniza* (1989), se percibe en Piedad Bonnett esta sospecha del universo somático, teatro de complejas operaciones en las cuales

⁴ Véase la tesis doctoral *Ontología del fuego: una hermenéutica de lo efímero en la poesía de Octavio Paz y José Emilio Pacheco*, Madrid: Universidad Complutense, 2012, pp. 75.

⁵ Compárense, por ejemplo, los siguientes versos de Octavio Paz, procedentes del poema “Repeticiones” de *Días hábiles*, con el texto ya citado de Bonnett: “El corazón y su redoble iracundo / el obscuro caballo de la sangre / caballo ciego caballo desbocado / el carrusel nocturno la noria del terror / el grito contra el muro y la centella rota / Camino andado / camino desandado” (Paz, 1989, p. 107).

cada latido se inscribe en un engranaje de ritmos bilógicos que ocultan, sin embargo, una perniciosa ecuación:

Cuerpo,
río de humores,
nudo de negras venas borboritando vida.
Lengua, roja serpiente, dichosa pecadora,
dientes, feroz barrera,
labios al beso expuestos,
ojos donde refleja fugaz su vuelo un ave.
Piel, dueña de la lluvia,
efímera señora del sol y la caricia.
Uñas, fieras de azúcar,
senos, duendes dormidos,
caracolas ardientes donde sueña el deseo.
Cuerpo,
lecho de costras,
terreno de gangrenas,
máquina misteriosa de silenciosos ritmos.
Te lastimo, te exhibo, te venero, te mimo,
te maldigo, te gozo,
y ante todo te temo,
oscuro laberinto de impredecibles puertas
sangre, músculos, huesos prontos a disolverse
en polvo y polvo y polvo
que soñó ser eterno (Bonnett, 2017a, p. 64).

El título de la composición ya explicita su motivo temático: el cuerpo humano, descrito a partir de partes concretas que selecciona la poeta para dar cuenta de lo que retiene de tal “máquina misteriosa de silenciosos ritmos”. La primera imagen mencionada es la del organismo como “río de humores” por los que circula la “vida”. La descripción del cuerpo se fija tanto en sus partes exteriores como en los mecanismos que ocurren más adentro. Las partes exteriores aparecen sobre todo como agentes de pasiones de todo tipo. Así, la “lengua” es una “roja serpiente, dichosa pecadora” y los “dientes” una “feroz barrera”. La “piel es “dueña de la lluvia”, pero también “efímera señora del sol y la caricia”. Las “uñas” aparecen como “fieras de azúcar” y los “senos” como “duendes dormidos, / caracolas ardientes donde sueña el deseo”. El cuerpo entero se intuye así como “lecho de costras / terreno de gangrenas” y “máquina misteriosa de silenciosos ritmos”.

Desde este momento, comienza lo que podría considerarse como otro movimiento en el poema, constituido ya no por la descripción del cuerpo, sino propiamente por el cúmulo de sentimientos que el hablante lírico tiene de él, los cuales culminan en una yuxtaposición de signos verbales que poseen una serie de contradicciones propias de la visión que el ser humano tiene de su propio cuerpo: “te lastimo, te exhibo, te venero, te mimo, / te maldigo, te gozo, / y ante todo te temo”. La última afirmación es destacada del resto por la locución “ante todo”, que subraya la primacía de la sospecha del cuerpo, del miedo que causa en el sujeto. Los versos restantes no hacen más que desarrollar explicaciones que justifican tal temor: el cuerpo es un “oscuro laberinto de impredecibles puertas”, cuyos órganos están condenados a “disolverse” pronto para convertirse “en polvo y polvo y polvo”. La triplicación del signo “polvo” enfatiza la vocación de todo cuerpo a desmaterializarse a pesar del ansia que tiene de “ser eterno”.

Las contradicciones ya evocadas a través de las formas verbales se resuelven al final, ya que la aspiración del individuo a perpetuar su cuerpo lo lleva a mimarlo, venerarlo, exhibirlo y gozarlo, pero pronto se da cuenta de que solo puede maldecir este incierto mundo que es susceptible de traicionarnos en el momento menos pensado. El cuerpo de los deseos es, por tanto, una entidad precaria, efímera y de la que no puede fiarse la poeta. Pero si tal es el caso, quizá la única tierra estable sea la de retroceder a los días de la infancia para volver a poseer el futuro y la integridad de las posibilidades de un cuerpo que entonces parecía inquebrantable.

Conclusión

Este breve acercamiento a la poesía de Bonnett desde la cuestión de la impermanencia ha permitido vincular diferentes vectores de su poesía. Se ha visto que la perspectiva dominante en la intuición de lo efímero es la melancolía, si bien se han admitido ciertos brotes del goce lírico ante lo evanescente. Esto permite ver lo difícil que resulta desligar la preocupación por lo transitorio en el arte de la propia indagación existencial. Sin duda, el mapa de la precariedad que acabamos de esbozar en la obra de Bonnett merecería ser completado por la experiencia misma de la muerte y la escritura que surge en torno a ella, lo cual resulta de especial relevancia en determinados libros de Bonnett entre los cuales *Los habitados* (2017) constituye una referencia obligada.

A esta conciencia de la vanidad conviene añadir, sin embargo, otros condicionamientos vinculados con la sociedad y el tiempo histórico en el que crea Bonnett. De hecho, Darío Jaramillo Agudelo (2018) recoge una declaración de Bonnett en la que la poeta proporciona claves sobre el contexto social e histórico en el que se desarrolla su poesía, el cual determina en buena medida la naturaleza de su mirada: “Nos aferramos al instante ‘y más en un país como el nuestro, donde el mañana siempre es una incertidumbre’ porque pareciera ser lo único que tenemos, y es en la mirada a lo cotidiano donde se descubre la alegría y la miseria de nuestra vida” (p. 10). La mirada registra así la catástrofe continua, la del yo que no representa nada más que la carnadura textual, discursiva, de otras catástrofes individuales que arrastran los millones de seres que cruzamos por las calles, o la de marginados sociales encarcelados entre las rejas de sus propios calabozos.⁶ Nombrar esta soledad, describir el goteo imparable de la vida a través de los rastros de lo efímero en la naturaleza o en la experiencia cotidiana parece ser la tarea esencial de la poesía. →♦♦

■ Señalemos, por ejemplo, esta especie de colección de los fracasos que es la segunda sección de *Explicaciones no pedidas* (2011), titulada “Cuatro historias minúsculas”. En efecto, Bonnett nos ofrece ahí una sucesión de dramas cuyos protagonistas son personajes históricos que sufren una socialización difícil, entre ellos suicidas, como en el poema “El mundo ancho y ajeno” (Bonnett, 2017a, p. 35), amantes traicionados, como en el poema “Ofelia” (Bonnett, 2017a, pp. 38-39), e incluso asesinos caníbales, como en el último texto de la sección, titulado “Devórame” (Bonnett, 2017a, pp. 40-41). Esta fascinación por los espectáculos degradados que ofrecen vidas marginales se aprecia igualmente en el texto que lleva el título “Mester de cetrería” (Bonnett, 2017a, pp. 45-46), de la sección siguiente. La poeta nos hunde en lo que ella misma llama “galaxia de hombres desconcertados”, alumbrados solamente por las “luces” de “sus infatigables cigarrillos” (Bonnett, 2017a, p. 45).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bonnett, P. (2017a). *Poesía reunida*. Barcelona: Lumen.
- Bonnett, P. (2017b). *Los habitados*. Madrid: Visor.
- Bonnett, P. (2021). *Lo terrible es el borde*. Madrid: Visor.
- Buci-Glucksmann, C. (2006). *Estética de lo efímero*. Madrid: Arena Libros.
- Finol, J. E. (2015). *La Corposfera. Antropo-semiótica de las cartografías del cuerpo*. Quito: Ciespal.
- Genette, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- Gomes, M. (2004). Trabajos de la escritura doble: la poesía de Piedad Bonnett. *Alpha* 20. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22012004000200018> [15.02.2024].
- Jaramillo Agudelo, D. (2018). "Presentación". En P. Bonnett. *En caso de emergencia* (antología poética) (pp. 9-12). Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Pacheco, J. E. (1963). *Los elementos de la noche. Poemas*. México: UNAM.
- Pacheco, J. E. (2010). *Tarde o temprano (Poemas 1958-2009)*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Paz, O. (1989). *Lo mejor de Octavio Paz*. Barcelona: Seix Barral.
- Rodríguez Peña, A. (2007). Piedad Bonnett: una poética de lo cotidiano. *Estudios de Literatura Colombiana* 21, pp. 127-147.
- Posada, C. (2015). La herencia como herida y luz: entrevista con Piedad Bonnett. *Casa del tiempo* 20, pp. 3-20.
- Rodríguez Peña, A. (2015). Piedad Bonnett, puntos de fuga de una escritura. *Nómadas* 43, pp. 203-214. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5611657> [15.02.2024].
- Rodríguez Peña, A. (2018). Piedad Bonnett en la poesía colombiana. *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica* 27, pp. 109-123. DOI: 10.15648/cl.27.2018.7
- Romero Carbonell, M. D. (2019). Duelo vital en y desde la maternidad poética en la obra de Piedad Bonnett". *Tonos digital: revista de estudios filológicos* 37, pp. 1-23. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7036696> [15.02.2024].
- Romero Carbonell, M. D. (2021). "Prólogo". En P. Bonnett. *Lo terrible es el borde* (antología poética), (pp. 7-19). Madrid: Visor.
- Urralburu, M. (2020). Soledad y erotismo en *De círculo y ceniza* de Piedad Bonnett. *Mitologías hoy* 22, pp. 435-440. DOI: 10.5565/rev/mitologias.676