

*Comprometidos con
el medioambiente*

Aurelio Arturo
y la poesía colombiana del siglo XX
Espacio y subjetividad en el contexto
de la modernidad tardía

Juan Pablo Pino Posada



Pino Posada, Juan Pablo

Aurelio Arturo y la poesía colombiana del siglo XX: espacio y subjetividad en el contexto de la modernidad tardía / Juan Pablo Pino Posada. – Medellín: Editorial EAFIT, 2021. 352 p.; 24 cm. -- (Colección Académica)

ISBN: 978-958-720-706-4

ISBN: 978-958-720-707-1 (versión EPUB)

1. Arturo, Aurelio, 1909-1974 - Crítica e interpretación. 2. Poesía colombiana -Historia y crítica - Siglo XX. 3. Poesía moderna -Historia y crítica - Siglo XX. 4. Subjetividad. I.Tít. II. Serie

C861 cd 23 ed.

A792 p

Universidad EAFIT – Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría

Aurelio Arturo y la poesía colombiana del siglo XX

Espacio y subjetividad en el contexto de la modernidad tardía

Primera edición: mayo de 2021

© Juan Pablo Pino Posada

 <https://orcid.org/0000-0001-6945-1262>

© Editorial EAFIT

Carrera 49 No. 7 sur - 50

Tel.: 261 95 23, Medellín

Portal de libros: <https://editorial.eafit.edu.co/index.php/editorial>

Correo electrónico: fonedit@eafit.edu.co

ISBN: 978-958-720-706-4

ISBN: 978-958-720-707-1 (versión EPUB)

DOI: <https://doi.org/10.17230/9789587207064lr0>

Edición: Cristian Suárez Giraldo

Diseño y diagramación: Alina Giraldo Yepes

Imagen de carátula: 1851462700, ©shutterstock.com

Universidad EAFIT | Vigilada Mineducación. Reconocimiento como Universidad: Decreto Número 759, del 6 de mayo de 1971, de la Presidencia de la República de Colombia. Reconocimiento personería jurídica: Número 75, del 28 de junio de 1960, expedida por la Gobernación de Antioquia. Acreditada institucionalmente por el Ministerio de Educación Nacional hasta el 2026, mediante Resolución 2158 emitida el 13 de febrero de 2018

Prohibida la reproducción total o parcial, por cualquier medio o con cualquier propósito, sin la autorización escrita de la editorial

Editado en Medellín, Colombia

A Annette Wohlberg

Agradecimientos

El presente libro es resultado de una investigación doctoral que contó con la ayuda financiera del Servicio Alemán de Intercambio Académico (DAAD). Su publicación fue posible gracias al Departamento de Humanidades de la Universidad EAFIT. Salvo pequeños ajustes formales y la supresión de un breve subcapítulo teórico, el texto se corresponde con la tesis entregada en el 2017 como requisito para recibir el título, y por tal motivo no incluye bibliografía aparecida posteriormente.

Agradezco de manera muy especial a la profesora Inke Gunia de la Facultad de Humanidades de la Universidad de Hamburgo su paciente y minuciosa asesoría. El modo como estudió los diversos borradores, en fases de elaboración tempranas y tardías, constituye para mí un modelo de lectura crítica y de riguroso acompañamiento académico.

Mi gratitud va dirigida también a la amistad y el apoyo de Alexander Kirchheim.

Contenido

Introducción.....	15
El contexto de la modernidad tardía y la representación de la subjetividad y del espacio en la obra poética de Aurelio Arturo.....	15
Estructura de la obra poética de Aurelio Arturo y enfoque analítico del presente estudio.....	20
Recepción crítica	32
Primera parte	
“Ésta es la tierra en que hemos sido felices”: poemas de juventud (1927-1930)	45
Introducción.....	47
El espacio (I).....	49
El espacio del mundo narrado como categoría de análisis.....	49
El campo, la ciudad, el mar: el espacio exterior.....	51
La subjetividad (I)	53
Las instancias de mediación.....	53
La subjetividad colectiva	54
El contexto histórico-literario (I): modernización, americanismo	59
La modernización en los años veinte.....	59
La tierra y el arte americanos	63
Rafael Maya y el paraje ameno (<i>locus amoenus</i>)	66
José Eustasio Rivera y la selva.....	70

Análisis del poema “Ésta es la tierra” (1929)	73
Estructura	75
El cronotopo idílico	76
Tiempo cíclico y tiempo histórico.....	77
El campo y la ciudad	79
La individualización como acontecimiento.....	81
La deixis: aquí.....	82

Segunda parte

“Y a la mitad del camino de mi canto”: poemas de la época de <i>Morada al sur</i> (1931-1963)	85
--	----

Introducción.....	87
-------------------	----

El espacio (II)	89
-----------------------	----

El espacio vivido	89
-------------------------	----

El espacio imaginado.....	93
---------------------------	----

El espacio metafórico.....	95
----------------------------	----

Pertinencia para el análisis.....	97
-----------------------------------	----

La subjetividad (II)	101
----------------------------	-----

La subjetividad lírica.....	101
-----------------------------	-----

La interioridad como el inconsciente	104
--	-----

El yo y el tú líricos	107
-----------------------------	-----

El contexto histórico-literario (II): introspección, diferenciación, autonomía	111
---	-----

El <i>ethos</i> introspectivo.....	111
------------------------------------	-----

Diferenciación y autonomía en la República Liberal	114
--	-----

La autonomía literaria en los años cuarenta y Piedra y Cielo.....	117
---	-----

Características del piedracielismo.....	120
---	-----

Eduardo Carranza: identificación entre el autor empírico y el hablante	124
---	-----

El grupo en torno a la revista <i>Mito</i> y la autonomía	131
---	-----

Jorge Gaitán Durán: la búsqueda de la eficacia	133
--	-----

La infancia y el espacio denso.....	143
El concepto de arquetipo.....	143
El arquetipo del niño y el motivo del niño artista.....	145
Análisis del poema “Canción del ayer” (1932).....	147
Estructura y acontecimiento del poema: las palabras a Esteban.....	148
La génesis de la voz lírica: los poemas “Silencio” y “Vinieron mis hermanos”.....	149
El hermano muerto, la conciencia de la muerte.....	151
El salón como espacio denso.....	153
El motivo de la casa natal y de la infancia.....	155
Los poemas de amor y el espacio profundo.....	159
El arquetipo de la madre y la simbología del interior.....	159
“Interludio” (1940): la profundidad del yo lírico.....	162
La continuidad de la escucha.....	163
La distancia de la escucha.....	164
La profundización de la escucha.....	165
“Qué noche de hojas suaves” (1934): la profundidad del tú lírico.....	167
Estructura del poema: dos tipos de estrofas.....	168
Las estrofas equivalentes: el descenso de la noche.....	168
Las estrofas restantes: el ascenso de la voz.....	170
“Canción de amor y soledad” (1931): el espacio profundo.....	172
El símil, el dátil y el corazón.....	173
El guion: la especificación del canto.....	175
El acontecimiento: la escucha y las cenizas.....	176
La inspiración erótica.....	177
Pertinencia lírica del espacio vivido.....	178
El espacio extenso.....	181
El arquetipo del héroe y el espacio extenso.....	181
El cronotopo del camino.....	184
Análisis del poema “Rapsodia de Saulo” (1933).....	185
El título: sentido de la rapsodia.....	187

Estructura, guiones y determinación formal del acontecimiento:	
Saulo y el yo lírico.....	187
El sur y el canto.....	188
Emergencia de la subjetividad y significado del acontecimiento.....	190
La morada al sur y el espacio mítico.....	193
El arquetipo del sí mismo y el proceso de individuación.....	194
Relato mítico.....	197
El espacio mítico.....	199
“Morada al sur” (1).....	201
Estructura.....	202
La cosmogonía.....	202
El entretrejimiento de los elementos.....	204
“Morada al sur” (2).....	206
Estructura.....	207
El motivo del ascenso a la montaña.....	207
El espacio sagrado.....	209
Autorreferencialidad.....	210
“Morada al sur” (3).....	213
Estructura.....	213
El contexto de la numinosidad del umbral.....	213
La isotopía del paso del tiempo y la crisis vital.....	214
El canto y la subjetividad lírica.....	216
“Morada al sur” (4).....	217
Estructura.....	218
La muerte.....	218
La partida de la morada.....	221
“Morada al sur” (5).....	222
Estructura.....	223
El renacimiento.....	223

Tercera parte	
“Y moría la aldea en su silencio de bronce”: los poemas tardíos (1963-1974).....	231
Introducción.....	233
La subjetividad (III)	235
El poeta visionario y el profeta.....	235
Arte visionario, arte psicológico	236
El contexto histórico-literario (III): modernidad parcial, violencia, urbanización.....	241
Ausencia de ética secular	241
El crecimiento de las ciudades	242
El Nadaísmo	243
Jaime Jaramillo Escobar y la profecía humorística y popular.....	248
José Manuel Arango y el poeta transeúnte	257
Análisis de los poemas “Canción de hadas” (1963) y “Sequía” (1970).....	269
“Canción de hadas” (1963): el silencio secular	270
Estructura del poema, isotopías, guion	271
Las hadas y el silencio.....	273
El desencantamiento del mundo.....	274
El acontecimiento: la existencia de la canción	276
“Sequía” (1970): el vaticinio incierto.....	277
El hablante, ¿sediento?	278
El poeta visionario	281
La sequía y las visiones.....	283
La palabra húmeda	287
El espacio (III)	291
Consideraciones finales	301

Apéndice.....	309
Héctor Rojas Herazo (1921-2002).....	309
Andrés Holguín (1918-1989).....	312
Álvaro Mutis (1923-2013)	315
 Referencias.....	 319
 Índice de poemas citados.....	 345
 Índice onomástico.....	 347

Introducción

El contexto de la modernidad tardía y la representación de la subjetividad y del espacio en la obra poética de Aurelio Arturo

El propósito del presente estudio es hacer un seguimiento de la lírica de Aurelio Arturo a partir de la pregunta por el modo en que los poemas articulan las experiencias del espacio y de la subjetividad dentro del contexto de los problemas que caracterizan la modernidad tardía.

Por “modernidad tardía” entiendo con Peter Zima el período a partir de la segunda mitad del siglo XIX en el que entran en crisis la idea de la unidad del sujeto y la confianza en la capacidad del lenguaje para captar verazmente las cosas. Se trata de un período específico de la Modernidad como Edad Moderna en el cual los modernismos y las vanguardias de las diferentes artes articulan la reflexión y el cuestionamiento de los propios presupuestos de la macroépoca (Zima, 1997: 8-ss).

Mientras que en la modernidad tardía el yo –instaurado por el discurso filosófico cartesiano como punto de referencia de lo existente (Heidegger, 2003 [1937]: 81)– pierde el carácter de fundamento ante la evidencia de su dependencia del inconsciente, de la historia evolutiva y de la ideología del mercado (Zima, 2000: 86), el lenguaje por su parte cae bajo la sospecha de estar al servicio de mecanismos ajenos a la transmisión de la experiencia del mundo y de la interioridad. De lo primero es ejemplo la célebre constatación rimbaudiana de que “Yo es un otro [*Je est un autre*]”; a lo segundo lo ilustran la distancia crítica ante el lenguaje utilitario formulada por Mallarmé en su prosa “Crise de vers” y, de modo más elocuente, el extrañamiento de Hofmannsthal ante las palabras –ante el hecho, como él dice, de que se le desintegren en la boca en la forma de “hongos mohosos” y lo conduzcan como “remolinos” hacia “el vacío”– (cf. Rimbaud, 1984 [1871]: 200; Mallarmé, 2003 [1897]: 210; Hofmannsthal, 1979 [1902]: 465-466). La filosofía de Nietzsche en su anuncio de la “muerte de Dios” es quizás la que da

expresión más enfática a esta doble crisis al denunciar la condición ficticia, estrictamente gramatical, del sujeto, y al desentrañar el impulso metafórico, no veritativo, que opera en el funcionamiento nominal del lenguaje (cf., respectivamente, Nietzsche, 1999b [1886] KSA 5: 11-12, 30-31, y 1999a [1873] KSA 1).

A esta situación, plantea Zima, responden algunos novelistas y poetas con la movilización de todos los medios estéticos y estilísticos a su disposición “para preservar la autonomía, integridad e identidad del individuo [...]” (2001: vii). Por una parte, las obras narrativas se convierten en el escenario de una búsqueda de identidad en la que los autores exploran su condición de escritores; por otra, el carácter autónomo de la construcción poética no solo gana peso, sino que adquiere visos de programa. Joris-Karl Huysmans en *À rebours* (1884), Marcel Proust en *À la recherche du temps perdu* (1913-1927), Italo Svevo en *La coscienza di Zeno* (1923) y Jean-Paul Sartre en *La nausée* (1938) hacen que los respectivos protagonistas se distancien críticamente de la sociedad en función del hallazgo y posterior ejercicio de la identidad artística: Jean des Esseintes se recluye en una casa en las afueras de París con el propósito de vivir, en soledad y mediante el estímulo del trato intensivo con libros, la preeminencia del sueño por sobre la realidad; Marcel entiende los accesos de memoria involuntaria como el llamado a consagrarse a la escritura solitaria de una obra de arte que conjure la fugacidad de las percepciones de las cosas; Zeno Cosini se distancia de la familia y se dedica al autoexamen en la escritura; Antoine Roquentin, finalmente, fantasea con escribir un libro que esté por encima de la existencia (contingente) y que así la justifique.¹

En cuanto al programa constructivista de los poetas, Zima nombra a Mallarmé, Stefan George y Paul Valéry, quienes procuran conjurar la contingencia del sujeto con la cuidada concordancia formal de sus creaciones lingüísticas, bien en la convicción de que “la medida más estricta es la más grande libertad” (George, 1958 [1894]: 86, citado por Zima, 2001: 66) y en la consecuente búsqueda de coherencia sintáctica,

¹ Me guío por la contextualización tardomoderna que de las novelas hace Zima (2001: 17-ss), pero parafraseo los respectivos argumentos narrativos de acuerdo también con mi lectura de las mismas.

fonética y semántica del poema (S. Mallarmé, S. George), bien en el esfuerzo por someter el verso a “la condición musical [*la condition musicale*]” (Valéry, 1957 [1931]: 647, citado por Zima, 2001: 77) y por eclipsar de esa manera el momento comunicativo en aras del fortalecimiento de la voluntad reflexiva y constructiva que opera tras la obra (Valéry).

Entendida como muerte de Dios y crisis de la relación del sujeto consigo mismo y con el lenguaje, la modernidad tardía se expresa en la literatura de lengua española bajo la forma del modernismo hispanoamericano. El modernismo, dice Federico de Onís en 1934,

es la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX y que se había de manifestar en el arte, la ciencia, la religión, la política y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera, con todos los caracteres, por lo tanto, de un hondo cambio histórico cuyo proceso continúa hoy (1961 [1934]: xv).

En líneas generales, cabe resaltar en el modernismo hispanoamericano la incidencia de tres fenómenos sociológicos propios de este “cambio histórico”, esto es, propios de la faceta sociológica de la modernidad tardía: la secularización, el individualismo –junto con el respectivo incremento de la interioridad– así como, finalmente, el creciente conflicto del artista con la sociedad burguesa.

La pérdida de sustancia de valores religiosos es manifiesta, por ejemplo, en el uso de simbología cristiana para describir episodios profanos. Dice Rafael Gutiérrez Girardot que en “las Españas, la ‘secularización literaria’ se realizó de preferencia en el campo erótico” (1986: 93). El “cristianismo ruinoso [*ruinöses Christentum*]” (Friedrich, 2006 [1956]: 45) de un Baudelaire tiene su paralelo en las metáforas darianas que asocian el acto amoroso de los cuerpos al ritual de la comunión católica –cf. el poema “Ite, missa est” (Darío, 1977 [1901]: 199), y Gutiérrez Girardot (1986: 93)–. Este proceso europeo de secularización según el cual los postulados religiosos pierden progresivamente su valor coincide además en el continente americano con la disolución de la sociedad colonial (Gutiérrez Girardot, 1989: 134). La sustitución de estructuras tradicionales por aspectos del ordenamiento burgués conduce, entre otras consecuencias, a la expansión del individualismo: “Sé tú mismo”, recomienda, por ejemplo, Rubén Darío, justo después de considerar

como derrotero del arte moderno “el desenvolvimiento y manifestación de la personalidad” (1980 [1896]: 55).² Dicho individualismo supone a su turno un incremento de la interioridad, esto es, aquello que Martí llama “la vida personal, dudadora, alarmada, preguntadora, inquieta, luzbérica; la vida íntima febril, no bien enquistada, pujante, clamorosa” que, según él, “ha venido a ser el asunto principal y, con la Naturaleza, el único asunto legítimo de la poesía moderna” (1980 [1894]: 41). Ahora bien, el precio que paga el poeta del modernismo por el cultivo de su individualidad es justamente el aislamiento. El enriquecimiento de la vida interior se produce a costa del conflicto con el exterior. El artista no encuentra lugar en la sociedad, se vuelve un “raro”, pues el ordenamiento burgués se rige por una racionalidad ajena a los ideales perseguidos en el arte. La reconquista de sí mismo, como define Martí la tarea del hombre en la época incierta de fin de siglo, consiste sobre todo en desprenderse del “mal gobierno de la convención”, esto es, de la existencia social superpuesta a la existencia “espontánea y prenatal”, garante, en últimas, de la libertad y por tanto de la originalidad literaria (Martí, 1980: 41).

El resultado estético de este conflicto es la tematización reflexiva, por parte de los autores, de la propia condición de escritor o poeta. La tensión del artista con su entorno social estimula el cuestionamiento de la posición que se ocupa en el mundo. “Dilucidaciones” –el texto que Rubén Darío antepone a modo de prólogo a *Canto errante* (1907)– o la novela *De sobremesa* (póstuma, 1925), de José Asunción Silva, ejemplifican este proceder autorreferencial.

Pues bien, en el presente estudio interesa situar la respuesta de Aurelio Arturo a la crisis tardomoderna de la subjetividad y del lenguaje en el horizonte histórico-literario abierto por el cuestionamiento reflexivo de la identidad artística. Aurelio Arturo experimenta biográficamente

² El poeta nicaragüense emite dicha opinión al aclarar que su intención con los retratos de su libro *Los raros* (también publicado en 1896) no fue presentar modelos para imitar. Se trata más bien de figuras que, por su anormalidad e individualidad, resultan tentadoras “para el psicólogo y para el poeta”. Además, matiza Darío, si bien cada poeta “hace su melodía cantando su propia lengua”, lo hace “iniciado en el misterio de la música ideal y rítmica”, esto es, después de haber prestado oídos a quien cantó antes (1980: 55).

la ruptura con la tradición cuando a los 19 años se desplaza a Bogotá luego de pasar la mayor parte de su infancia y adolescencia en el entorno señorial de la hacienda paterna en Nariño. El arribo a la capital del país en 1925 tiene lugar, además, en una década en la que se empiezan a gestar significativos cambios sociales de corte modernizante; en los años subsiguientes, por otro lado, el campo literario experimenta un no despreciable incremento de su autonomía.³ Como poeta, Aurelio Arturo hace suyo el cuestionamiento mencionado, no en la forma de la reflexión teórica y ensayística, sino mediante la articulación lírico-narrativa que son los poemas. En términos generales, cabe decir que *la obra arturiana explora todo el tiempo el nacimiento de la subjetividad artística y la correspondiente gestación de la palabra poética*. El recurso más empleado para ello es la tematización autorreferencial tanto de las fuentes de que se nutre la voz actual del hablante –rumores, cantos, músicas, sonidos de la naturaleza, silencios– como de la actitud de escucha con que dicho hablante se sitúa ante su mundo exterior e interior. Los versos, por ejemplo, hablan del “ruido levísimo del caer de una estrella”, de las “hojas y estrellas murmurantes” (“Canción de la noche callada”, vv. 13, 17), de la “saliva melodiosa” de la nodriza (“Nodriza”, v. 3);⁴ hablan de escuchar “el rumor de la vida” (“Canción del ayer”, v. 27), de oír “al viento / rumiar lejos, muy lejos, de los días” (“Canción de la distancia”, vv. 33-34), en fin, de un bosque que “existe / sólo para el oído” (“Morada al sur” 2, vv. 27-28); pero, al mismo tiempo, hablan de cómo esta relación de escucha de la instancia percipiente con el universo sonoro se lleva al nivel de la exploración del acto narrativo mismo. El poema “Canción del valle” (1931) ofrece al respecto una síntesis paradigmática en cuanto que narra la génesis de la voz –de la “canción”– como la elaboración interior de los sonidos procedentes del valle. No a otro anudamiento entre producción y recepción se refiere el yo lírico cuando, en el estribillo del poema, dice: “Yo canto mi canción por mis tierras oír” (vv. 6, 20).

La mención de las “tierras” –y, siguiendo al poema, del “valle”, del “bosque”, del “país”– pone de presente el otro elemento temático que

³ En el sentido de Bourdieu (1992).

⁴ Para los poemas de Aurelio Arturo tomo como fuente la edición de Rafael Humberto Moreno-Durán (2003): *Obra poética completa* [OPC], Madrid, ALLCA XX.

acompaña la exploración mencionada en la obra de Aurelio Arturo, a saber, el espacio. Desde muy temprano se manifiesta en el autor una pronunciada conciencia espacial. “Veinte años” (1927), por ejemplo, es un poema que Aurelio Arturo escribe a los veinte años, y pertenece a los primeros que se conocen de su producción. Mediante un conocido recurso de metafórica espacial,⁵ el yo lírico espacializa las dimensiones temporales: a los años se los llama “castillos” y a los meses, “recintos” (v. 13). Adicionalmente, tanto a su poema más significativo como al único libro dado a la imprenta Aurelio Arturo los llama “Morada al sur”, un título de connotaciones marcadamente espaciales en su doble referencia al lugar de residencia y al punto cardinal. El presente estudio mostrará que los anteriores no son elementos aislados, apenas presentes en algunos poemas, sino que, por el contrario, han de entenderse como dos manifestaciones –fácilmente accesibles a la mirada preanalítica– de un componente estructural de la poética arturiana, cuyo seguimiento analítico permite identificar líneas de evolución que atraviesan y dan coherencia a la totalidad de la obra.

La representación de la subjetividad, la representación del espacio y el contexto tardomoderno son, pues, los tres lentes con los cuales se observa aquí la lírica de Aurelio Arturo. De acuerdo con ello, el presente estudio antepone al análisis textual propiamente dicho el desarrollo teórico correspondiente a esos tres elementos. Con dicha distribución se organiza cada una de las tres partes en que se divide el libro, y que, a su turno, reflejan la estructura de la obra arturiana.

Estructura de la obra poética de Aurelio Arturo y enfoque analítico del presente estudio

En términos cronológicos, la obra de Aurelio Arturo se compone de tres fases claramente diferenciadas: una primera etapa, donde se gesta lo que cabría denominar sus poemas de juventud, se extiende de 1927 a 1930; un segundo período, de 1931 a 1963, viene delimitado por la fecha de aparición de “Clima” y “Canción de la noche callada” –los poemas

⁵ Recurso descrito, entre otros, por Genette (1966: 102).

más antiguos de *Morada al sur* (1963)– y por la fecha de publicación del poemario mismo; finalmente, una tercera etapa –compuesta por poemas que podrían rotularse de vejez o tardíos– agrupa lo que Aurelio Arturo publica de 1963 hasta 1974, año de su muerte.

El criterio inicial para esta periodización es de naturaleza editorial. En 1963 Aurelio Arturo da a la imprenta *Morada al sur*, el único poemario concebido por el autor como libro independiente. Se trata de una selección de los poemas publicados en las tres décadas que van de 1931 a 1961: “Morada al sur” (1945), “Canción del ayer” (1932), “La ciudad de Almaguer” (1934), “Clima” (1931), “Interludio” (1940), “Qué noche de hojas suaves” (1945), “Canción de la distancia” (1945), “Remota luz” (1932), “Sol” (1945), “Rapsodia de Saulo” (1933), “Nodriz” (1961) y “Madrigales” (1961). Dos versiones posteriores añaden, en cada caso, un poema diferente a la lista: la sección correspondiente a Aurelio Arturo en la antología *Panorama de la nueva poesía colombiana* –editada por Fernando Arbeláez (1964)– suma “Amo la noche” (1933) al bloque de poemas de la edición original, sin nota editorial aclaratoria y sin señas de división alguna; algo semejante hace la edición de Monte Ávila de 1975, solo que en este caso el añadido, interpuesto además entre “Nodriz” y “Madrigales”, es el poema “Vinieron mis hermanos” (1932). Más allá de la cuestión sobre la versión definitiva de *Morada al sur* (cf. Torres Duque, 2003: 368-ss), interesa notar que los cambios en la conformación involucran poemas que pertenecen al período de tres décadas ya señalado, 1931-1961.

Nada, pues, de lo que publica Aurelio Arturo antes de 1931 ni nada de lo que publica después de 1961 pertenece al ciclo del que proceden los títulos de *Morada al sur*. De la primera fase de creación (1927-1930) se conocen veinticuatro poemas.⁶ Se trata, en términos cuantitativos, de

⁶ “El alba llega” (1926), “En azul lejano” (1927), “Veinte años” (1927), “Balada de Juan de la Cruz” (1927), “Noche oscura” (1928), “La voz del pequeño” (1928), “La vela” (1928), “Baladeta de Max Caparroja” (1928), “Balada de la Guerra Civil” (1928), “Balada del combate” (1928), “Poemas del silencio” (1928), “La isla de piel rosada” (1928), “Muertos” (1928), “El grito de las antorchas” (1928), “Vieja balada del nocturno caballero” (~1928), “Entre la multitud” (1928), “Los mendigos” (1929), “Sueño” (1929), “Ciudad de sueño” (1929), “Ésta es la tierra” (1929), “Canto a los constructores de caminos” (1929), “Canción de Xavier Jiménez” (1929), “Compañeros” (1930), “Lorenzo Jiménez” (1938 [~1928]).

más de la tercera parte de la producción poética escrita, pues la poesía completa de Aurelio Arturo no supera los setenta poemas. Ninguno de estos poemas, como ya se mencionó, es incluido en el único libro publicado por el autor. Solo uno de ellos, “Canto a los constructores de caminos” (1929), hace parte de la compilación de 1934, a la postre inédita, que reunió dieciséis títulos y dio cuerpo al proyecto de publicación *Un hombre canta*.⁷ Salvo por una solitaria reaparición en 1936 de unas baladas de 1928 y por la vigencia del mencionado “Canto a los constructores de caminos”, que todavía en 1951 veía la luz de manera autorizada, la relativamente copiosa creación de la década del veinte deja de pertenecer en cuestión de poco tiempo al catálogo de lo publicable. Esto no ocurre con los poemas escritos a partir de 1931. La obra posterior a *Morada al sur*, por su parte, consta de un grupo de “canciones” publicadas en agosto de 1963 –“Canciones”, “Canción del niño que soñaba”, “La canción del verano”, “Canción del viento” y “Canción de hadas”– y de los poemas “Sequíá” (1970), “Palabra” (1973), “Lluvias” (1973), “Tambores” (1973) y “Yerba” (póstumo, 1975).

A propósito de la estructuración de la obra arturiana, la recepción crítica ofrece hasta ahora sobre todo dos posiciones. Por un lado, hay quienes identifican en los cinco poemas publicados en la década del setenta una ruptura con los temas y los recursos estilísticos de la poesía anterior y se esfuerzan por mostrar, en consecuencia, las diferencias entre lo uno y lo otro.⁸ De fecha más reciente, en cambio, procede el juicio según el cual la lírica de Aurelio Arturo es en lo esencial una obra unitaria que, como es apenas obvio, ostenta ciertas variaciones, pero

⁷ Los títulos compilados son: “Canción” (“Qué noche de hojas suaves y de sombras”), “Canción de la noche callada”, “Vinieron mis hermanos”, “Lejanía”, “Canción de la distancia”, “Tierras de nadie”, “Cantaba”, “Canción del ayer”, “Canción de las hojas y de las lejanías”, “Silencio”, “La ciudad de Almaguer”, “Canción de amor y soledad”, “Clima”, “Canción del valle”, “Canción de Mateo”, “Bordoneo” (cf. Carbarcas, 2003b: 13).

⁸ Cf., por ejemplo, la opinión de Cruz Vélez: “Después de su obra anterior, que es la de un pequeño gran poeta, dichos poemas [‘Palabra’, ‘Lluvias’, ‘Tambores’] nos revelan la ‘manera grande’ de su arte” (2003 [1975]: 530); o la de José Manuel Arango: “Hay dos ciclos en la poesía de Arturo. El primero, el de *Morada al sur*, está concluso [...] Los del segundo ciclo, diferentes por sus ritmos, dan la impresión de una tentativa” (2003 [1992]: 599).

que, en sentido estricto, obedece a una motivación identificable como constante desde el primero hasta el último poema.⁹

El presente estudio, en cambio, opta por marcar la diferencia de las tres fases de creación de Aurelio Arturo mencionadas más arriba, pero al mismo tiempo –y en esto radica parte de la novedad de la contribución crítica– procura mostrar *el proceso dentro del cual las diferentes etapas se integran como un todo*. Para ello sitúa el conjunto de los poemas arturianos en un horizonte narrativo y se permite entender la *œuvre* como un “relato”, a saber, el “relato” con el que Aurelio Arturo responde a la pregunta tardomoderna por la relación de la subjetividad consigo misma y con el lenguaje. “Relato” designa aquí, en concordancia con el sentido aristotélico de fábula, simplemente un todo cuyas partes se encuentran dispuestas en una secuencia coherente (*Poét.*, 1450a 5-ss, 1450b 26-ss, y Neumann, 2013: 48-ss). Se trata de que la perspectiva de análisis adoptada considera el conjunto de poemas publicados por Aurelio Arturo a lo largo de su vida como una totalidad que organiza dentro de sí un material poético diverso y respecto de la cual es posible mostrar algunas trazas evolutivas, algunas “líneas argumentales”. Dicha perspectiva es una opción que busca solo en apariencia armonizar las dos posturas críticas descritas, pues en realidad ni quienes ponen de relieve las diferencias ni quienes en el bando opuesto acentúan la unidad se han propuesto develar la dinámica interna a la cual obedecen las sucesivas transformaciones de la obra arturiana.¹⁰

⁹ Véase la opinión de Cabarcas, según la cual Aurelio Arturo es “autor de un único poema, escalonadamente escrito y publicado” (2003a: xxvi); o la de Torres Duque, quien destaca “la fundamental unidad del trabajo de Arturo desde sus orígenes” y para quien por tanto no hay “una ruptura particular en los cinco últimos poemas” (2003: 333, 405).

¹⁰ Ciertamente, la intención de Moreno-Durán de entender la poesía completa de Aurelio Arturo a partir de la publicación de “Morada al sur” en 1945 pareciera buscar un principio organizativo al fijar, en el poema cumbre, un punto de inflexión alrededor del cual los otros poemas son –dependiendo de si vinieron antes o después– preparación o corolario (cf. Moreno-Durán, 2003a). Dicha intención, sin embargo, se revela problemática, pues, además de que Moreno-Durán se limita únicamente a enunciarla, la indudable centralidad de “Morada al sur” no alcanza a explicar un poema como “Grito de antorchas” en términos de antecedente –sobre todo cuando se atiende al contenido político del poema–, ni alcanza a explicar poemas como “Lluvias” y “Tambores” en términos de continuación –sobre todo cuando se atiende al tipo de versificación en que se presentan–.

El trasfondo teórico que subyace a esta perspectiva narratológica es la idea, afianzada en el postestructuralismo, de la condición determinante del lenguaje en la construcción de la subjetividad. El sujeto deja de ser asumido como instancia prelingüística para revelarse como producto del lenguaje mismo. Un antecedente en la teoría literaria es el diagnóstico de Roland Barthes de “la muerte del autor”. Dice Barthes que el autor –entendido como seguro y significado último de la obra– es

un personaje moderno, sin duda producto de nuestra sociedad en la medida en que ella, al salir de la Edad Media con el empirismo inglés, el racionalismo francés y la fe personal en la Reforma, descubre el prestigio del individuo o, como se dice de un modo más ilustre, de la “persona humana” (1984: 61-62).¹¹

Esto es, el autor posee los rasgos de una formación histórica. Precisamente la conciencia de su historicidad es ya el signo de su alejamiento. A la relación autor-obra Barthes le contrapone la relación escritor-escritura, un nuevo vínculo dentro del cual los términos en juego nacen de manera simultánea, subvierten las convenciones sobre la originalidad y el sentido, y exhiben al texto como “un tejido de citas provenientes de los miles de focos de la cultura” (1984: 65). Quien habla en este texto es el lenguaje, y no el autor. Concepciones psicoanalíticas de la génesis del yo (Lacan), así como concepciones saussurianas sobre la retoricidad del signo lingüístico (De Man) desarrollan el planteamiento de Barthes al poner de relieve, desde perspectivas diferentes, la preeminencia del lenguaje en la formación de la subjetividad (cf. Schiedermaier, 2004: 39-ss). Representativa de las consecuencias que trae consigo este desarrollo es la postura de Andreas Höfele, quien, a propósito de la pregunta por la naturaleza de las instancias narrativas en la lírica, dice que el autor crea en el yo lírico “un constructo de sí mismo, una ficción en la que pone de manifiesto una representación de su propia identidad” (Höfele, 1985: 194, citado por Schiedermaier, 2004: 46).

¹¹ Barthes (1984: 61-62): “[...] un personnage moderne, produit sans doute par notre société dans la mesure où, au sortir du Moyen Age, avec l’empirisme anglais, le rationalisme français, et la foi personnelle de la Réforme, elle a découvert le prestige de l’individu, ou, comme on dit plus noblement de la «personne humaine»”. Las traducciones de los textos en francés, inglés y alemán son de mi autoría, salvo que se indique lo contrario en la respectiva nota al pie.

Pues bien, uno de los modos que asume la construcción lingüística de la subjetividad es precisamente el de la narración. Partiendo de la base del papel privilegiado que el acto de narrar desempeña en la articulación de la experiencia humana –gracias a él diversos sucesos esparcidos contingentemente en el tiempo se organizan en una secuencia y se emplazan en un contexto–, Anthony Paul Kerby plantea la idea de la comprensión de sí mismo, de la relación del sujeto consigo mismo, como una “autonarración” (*self-narration*), una narración que no es apenas la descripción de una entidad cartesiana preexistente, sino el garante de la emergencia y la realidad misma de dicho sujeto (Kerby, 1991: 4). Kerby se apoya en la evidencia del carácter temporal con que está revestida toda experiencia humana y en la necesidad de establecer en ella continuidad y coherencia mediante actos de expresión. Continuidad y coherencia narrativas son en últimas la condición de posibilidad de la identidad. Esta identidad construida como relato aspira, si no al ideal de la integridad (*closure, totality*), por lo menos sí a estar en condiciones de ser seguida y comprendida (*followability*).

Ahora bien, añade Kerby, los relatos que el individuo narra sobre sí mismo se encuentran situados en un determinado contexto social y son ellos mismos productos culturales heredados: “De hecho, gran parte del acto de autonarrarnos es cuestión de hacernos conscientes de las narrativas con las que y en las que ya vivimos [...]” (1991: 6).¹² Este aspecto colectivo de la narración de sí es el que le interesa destacar a Kim Worthington, quien sugiere que “la construcción de un sentido de individualidad relativo al sujeto debería entenderse como un proceso creativo de narración llevado a cabo dentro de una pluralidad de protocolos comunicativos intersubjetivos” (1996: 13).¹³

¿Qué relato de la subjetividad ofrece la obra de Aurelio Arturo? La tesis que aspira a demostrar el presente estudio es que, tomados en conjunto, *los poemas arturianos narran un proceso de individuación en el que la subjetividad amplía sus dimensiones, en el que ella prolonga de comienzo a fin el*

¹² Kerby (1991: 6): “Indeed, much of our self-narrating is a matter of becoming conscious of the narratives that we already live with and in [...]”.

¹³ Worthington (1996: 13): “[...] the construction of a subject’s sense of selfhood should be understood as a creative narrative process achieved within a plurality of intersubjective communicative protocols”.

radio de su conciencia mediante la percepción –tematización, escucha– de elementos de coordenadas espacio-temporales cada vez más extensos.

El concepto de “proceso de individuación” (*Individuations-prozess*) procede de la psicología analítica de Carl Gustav Jung y designa la toma de conciencia por parte de una psiquis de su pertenencia a una totalidad. Se trata de un desarrollo arquetípico, esto es, de una transformación típica de la psiquis humana que, a juicio de Jung, encuentra su representación simbólica, entre otros, en diversos productos culturales como la mitología, la religión y la literatura. Este enfoque simbólico es común a la psicología profunda desde Sigmund Freud. Un ejemplo célebre en la tradición junguiana es el estudio con el que Erich Neumann busca vincular sistemáticamente un gran caudal de material mítico con las diferentes etapas del desarrollo filo y ontogenético de la conciencia (cf. Neumann, 1974 [1949]). Algo semejante hace Norbert Bischof (1996) en la línea de la psicología académica de orientación científico-experimental, cuando muestra la conexión entre el desarrollo emocional y anímico (no tanto cognitivo) del individuo y numerosos mitologemas universales. Desde la perspectiva de la antropología de la narración, más recientemente, Michael Neumann (2013) entiende el gran flujo de las narraciones como respuestas a ciertas necesidades antropológicas e individualiza el metagénero de los cuentos de hadas como elaboración del ingreso del individuo a la adultez.

El presente estudio se sitúa en esta tradición de quienes procuran anudar la transformación de la subjetividad con su elaboración narrativa; como obra de análisis literario, sin embargo, se concentra en la subjetividad como instancia textual y acude al autor empírico solo cuando la superficie del texto activa el contexto biográfico. Interesa, en suma, registrar la preexistencia de un guion narrativo de trasfondo psicológico que permite enmarcar narrativamente el conjunto de poemas arturianos. Pero dicho guion se ejecuta en la obra de Aurelio Arturo de manera específicamente literaria, a saber, como la búsqueda no de una madurez psíquica, sino de una peculiar relación de la subjetividad con la palabra poética.

Mientras que la subjetividad de la primera etapa creativa se interesa sobre todo por el mundo exterior en la inmediatez de su coyuntura histórica y desde la perspectiva de la pertenencia a un colectivo, la de la segunda etapa explora el mundo interior del individuo y abre la dimensión del pasado mediante contenidos rememorantes; en los poemas de vejez,

finalmente, la subjetividad ya no se expresa como colectivo determinado ni como individuo, sino como instancia mítico-universal para la que los límites temporales se desvanecen en el pasado inmemorial y el futuro vaticinable de las situaciones arquetípicas. Este proceso semeja lo que Thomas Mann denomina “la adquisición del modo típico-mítico de ver las cosas [*die Gewinnung der mythisch-typischen Anschauungsweise*]” (1982 [1936]: 921), esto es, llegar a contemplar el devenir del mundo y de las acciones humanas como repetición solemne, como ritual, como cita, de esquemas intemporales y de normas y formas primordiales de la vida, lo cual no es otra cosa que el mito mismo. Esa adquisición significa para el artista, continúa Thomas Mann, “una elevación peculiar de su temple artístico [...]; pues en la vida de la humanidad lo mítico representa sin duda una etapa temprana y primitiva, pero en la vida del individuo se trata de una etapa tardía y madura”.¹⁴ No es difícil ver en tales palabras un paralelo con la teoría de la despersonalización de T. S. Eliot: “El progreso de un artista es un continuo proceso de autosacrificio, una continua extinción de la personalidad” (1975a [1919]: 40).¹⁵ Y es justamente en los poemas arturianos de la aquí denominada etapa tardía donde, en lugar de la infancia individual, se trae a cuento “la infancia mítica de todos los hombres”, como precisa José Manuel Arango en un breve comentario sobre la poesía de Aurelio Arturo (2003: 601).

Subjetividad colectiva, subjetividad lírica y subjetividad visionaria o profética son los conceptos a los que el presente estudio acudirá para describir el aspecto predominante de la subjetividad en cada una de las tres fases de la obra analizada. En el primer caso, apelo a la idea del actor sociohistórico en los estudios de Peter Zima sobre el sujeto; la idea de una instancia vuelta a su interioridad, en segundo lugar, vincula elementos tanto de la estética idealista como del modelo psicoanalítico del inconsciente; para la idea de la visión o de la profecía recurro, finalmente, a estudios sobre las formas modernas de la antigua tradición del *poeta vates*.

¹⁴ Mann (1982: 921): “[...] eine eigentümliche Erhöhung seiner künstlerischen Stimmung [...]; denn im Leben der Menschheit stellt das Mythische zwar eine frühe und primitive Stufe dar, im Leben des einzelnen aber eine späte und reife”.

¹⁵ Eliot (1975a: 40): “The progress of an artist is a continual self-sacrifice, a continual extinction of personality”.

El polo objetivo espacial del que se ocupa la subjetividad también experimenta una ampliación de sus dimensiones. No se trata, obviamente, del incremento de la magnitud geométrica, sino de la conquista paulatina de diferentes niveles semánticos. Al espacio se lo representa en los poemas de juventud casi siempre en su dimensión física exterior y a partir de ella se lo hace objeto de una militancia estético-política. Para esta primera parte del análisis, me ciño a las categorías descriptivas de Marie-Laure Ryan (2014) y Katrin Dennerlein (2009), así como al concepto bajtiniano de cronotopo (Bajtín, 1991 [1975]). Luego, en la etapa correspondiente a *Morada al sur*, los poemas integran dimensiones adicionales. A ellas las describo como espacio vivido, imaginario y metafórico, esto es, como objeto de la experiencia corporal humana no matematizable (Bollnow, 1963; Waldenfels, 2009), como producto de la imaginación poética (Gaston Bachelard, 1974 [1957]) y como instrumento de representación metafórica de relaciones no espaciales (Lotman, 1978; Genette, 1966, 1969). En algunos de los poemas tardíos, por fin, se lleva la conciencia espacial al nivel mismo de la textualidad en cuanto que, por su distribución tipográfica, los versos procuran la referencia a su situación en la página, a la *mise en page* (Genette, 1969).

Los episodios de esta transformación no solo están insertos en el contexto ya señalado de la faceta estética de la modernidad tardía –la crisis descrita por Zima–, sino que además se corresponden con fenómenos específicos de su faceta sociológica, a los cuales apelo, entonces, a la hora de establecer el marco histórico para cada una de las fases creativas. También para cada caso, traigo a cuento, adicionalmente, dos autores representativos en comparación con cuyas obras resulte posible perfilar la obra arturiana. El contexto de los poemas de juventud es el auge de *la modernización social* en los años veinte y las representaciones del paisaje americano en la poesía de Rafael Maya (1897-1980) y en la obra de José Eustasio Rivera (1888-1928). Considero las décadas del treinta y del cuarenta a partir del fenómeno de *la diferenciación social y de la autonomización del campo artístico* y a partir de las figuras de Eduardo Carranza (1913-1985) –como representante del movimiento Piedra y Cielo– y Jorge Gaitán Durán (1924-1962) –como representante de Mito–. La compleja relación entre *la violencia, la urbanización y el progresivo desencantamiento del mundo* configura el ámbito en el que se mueven los poemas tardíos, los cuales ganarán perfil comparativo en relación con el

movimiento nadaísta y la poesía de Jaime Jaramillo Escobar (1932), así como con la obra poética temprana de José Manuel Arango (1937-2002).

Tomados, pues, en conjunto, los poemas narran un movimiento de ampliación de la subjetividad y del espacio. ¿Cómo se realiza este enfoque narrativo en el análisis de cada poema? El enfoque narratológico descrito pone a disposición un sentido general de narración que inicialmente justifica el interés en atender al devenir de la obra arturiana en su continuidad y en sus transformaciones. En coherencia con ese *sentido general*, el presente estudio acude también a un *sentido específico* y elige de acuerdo con él las herramientas de análisis textual con las que se emprende la lectura de los poemas. En efecto, parto de la base de que cada poema es una narración susceptible de analizarse con categorías narratológicas. Si se define *narrar* como acto comunicativo que construye sentido a partir de la estructuración de una cadena de sucesos transmitida por instancias de mediación escalonadas, resulta que buena parte de la lírica –además, claro, de la explícitamente narrativa como las baladas o los relatos en verso– puede entenderse como narración. Se trata, ahora bien, de una narración en la que los sucesos en cuestión son en gran medida de naturaleza psíquica (perceptivos, por ejemplo) y en la que, en comparación con la prosa narrativa, la expresión asume una forma más sintética y condensada (cf. Hühn & Schönert, 2007: 2-ss).

La decisión por el enfoque narratológico se funda en una de las constantes de la obra poética de Aurelio Arturo, a saber, el explícito y a menudo tematizado interés en *narrar*. La continuidad de este interés es perceptible desde la obvia motivación épica del ciclo de baladas concebido entre 1927 y 1928; pasa por los cruciales versos finales de “Morada al sur”, en los que el yo lírico declara haber “*narrado* / el viento; sólo un poco de viento” (“Morada al sur” 5, vv. 3-4, el énfasis es mío); y se extiende hasta la caracterización de los elementos de la última fase creativa, como, por ejemplo, de las lluvias, las cuales, según el poema que las tematiza, “hablan de edades primitivas [...] y siguen *narrando* catástrofes / y glorias” (“Lluvias”, vv. 12-13, el énfasis es mío). Las esporádicas incursiones de Aurelio Arturo en el género de la cuentística y de la ensayística también testimonian de primera mano la inquietud narrativa. El único cuento arturiano de que se dispone hoy en día tiene por protagonista justamente a un contador de historias (cf. “Desiderio Landínez”, 1929, OPC: 260-261), oficio que al mismo tiempo jalona las

reflexiones teórico-literarias de una breve página sobre la fábula en los nombres de La Fontaine y Rafael Pombo (“De La Fontaine a Pombo”, 1969, OPC: 252-253).

Jörg Schönert, Peter Hühn y Malte Stein (2007) desarrollan las categorías de análisis narratológico, así como la fundamentación del correspondiente enfoque transgenérico, especialmente en el volumen colectivo *Lyrik und Narratologie*, texto en el que se apoya la siguiente exposición terminológica (cf., además: Hillmann & Hühn, 2005; y Hühn & Kiefer, 2005).¹⁶

La narratividad se constituye a partir de la secuencialidad y de la medialidad. Por una parte, hay sucesos que se organizan en una secuencia; por otra, hay instancias que transmiten dicha organización. De acuerdo con estos dos polos, la perspectiva analítica distingue dos niveles del texto: el nivel del argumento (*Geschehen, happenings*),¹⁷ esto es, de la suma de material narrativo ofrecido apenas en sus coordenadas espacio-temporales, y el nivel de la presentación (*Darbietung, presentation*), es decir, de la ordenación de aquel en un constructo con sentido. Dentro del primero se distingue entre lo invariable y lo variable, a saber, entre lo dado (*Gegebenheiten, existents*) y los sucesos (*Geschehenselemente, incidents*); dentro del segundo, entre las instancias de mediación (*Vermittlungsinstanzen*) –autor empírico, autor abstracto, hablante y protagonista– y la focalización (*Fokalisierung*), vale decir, la disposición perceptiva, psíquica y cognitiva con la que las instancias de mediación presentan lo que sucede.

En cuanto a la articulación de material narrativo contingente en secuencias dotadas de coherencia, el enfoque narratológico acude asimismo al concepto de esquema cognitivo. Se trata de una estructura de

¹⁶ Tengo en cuenta, sobre todo, la “Introducción” (Hühn & Schönert, 2007).

¹⁷ Traduzco “das Geschehen” como “el argumento” y, correspondientemente, “Geschehensebene” como “plano (o nivel) del argumento” o “plano (o nivel) argumental”. Evito “plano del acontecer” para que no se establezcan asociaciones equivocadas con “acontecimiento” (*Ereignis*). El plano del argumento es lo mismo que el plano de lo que sucede (“sucesos” son “Geschehenselemente”, “incidents”). Beristáin define “argumento” así: “Serie de los hechos principales, narrados o representados, que constituye el resumen de la historia relatada en las novelas, los cuentos, los dramas, las epopeyas, etcétera, considerados en el orden que ha establecido en el relato el narrador –autor–, esto es, en la intriga. Es el sumario del asunto o tema de que trata la obra” (1995: 77).

sentido previa (un contexto, un código cultural, un patrón intratextual) en conexión con el cual determinado tema o encadenamiento de sucesos presentes en el texto adquiere una inicial familiaridad para el lector. Hay esquemas cognitivos estáticos y dinámicos. Por un lado, el marco contextual (*Frame*) designa un contexto temático o situacional dentro del cual el poema es susceptible de leerse; piénsese a modo de ejemplo en los tópicos de la finitud de la vida, del paraje ameno o del amor no correspondido. Bajo guion (*Skript*), de otro lado, se entienden procesos o desarrollos conocidos, secuencias convencionales de acción o procedimientos prototípicos al modo, para citar algunos, del nacimiento de un mundo, de la caída del paraíso, del descenso al Hades, etcétera.

Ahora bien, lo que propiamente genera sentido en la narración es el acontecimiento (*Ereignis*), esto es, la ruptura o desviación de la secuencia prevista de acuerdo con el contexto cognitivo activado. El acontecimiento constituye el momento central de la organización narrativa en cuanto que gracias a él lo narrado se diferencia del simple material secuencial organizado coherentemente y se convierte en efecto en algo más, en algo digno de narrarse, algo que posee “tellability”. Dependiendo de si la ruptura se produce en el transcurso del argumento (*Geschehensereignis*) o en el modo en que este se presenta (*Darbietungserignis*), el acontecimiento se adscribirá a una determinada instancia. Para el acontecimiento en el plano argumental, la instancia de referencia es una de las figuras o personajes de la narración –por ejemplo alguien que, contra la expectativa común, no busca resguardo ante la inminencia del invierno, sino que se aventura en la intemperie (cf. Schönert, 2007b: 189)–; para el acontecimiento en el plano de la presentación, la figura implicada es el hablante en el acto narrativo mismo –por ejemplo, el eventual caso de que el aventurero en cuestión, reflexionando en calidad de hablante sobre la partida emprendida, pase de expresar sus dudas ante la propia osadía a heroizarla con exhortaciones a sí mismo–.

Este último tipo de acontecimiento puede a su turno asumir dos formas: como acontecimiento en el plano de la mediación (*Vermittlungserignis*) y en el de la recepción (*Rezeptionsereignis*). En el primer caso, la ruptura de la expectativa se produce no por el cambio de una disposición personal, sino mediante una peculiar organización textual y retórica de lo narrado, bien porque la organización misma se desvía de un patrón construido con anterioridad o bien porque entra en disonancia con lo que se narra;

la instancia implicada en estos casos no es entonces el hablante sino el sujeto de la composición –por ejemplo cuando un poema que tematiza la fragmentación y falta de coherencia de la existencia humana enfatiza la unidad de la composición mediante anáforas y rimas (cf. Hühn, 2007: 260)–. Como acontecimiento en el plano de la recepción opera aquella modificación (ganancia epistemológica, reorientación ideológica) que se ha de producir sobre todo en el lector implícito, sin que el hablante o la figura estén en condiciones de experimentarla ellos mismos de manera óptima –por ejemplo, cuando el hablante celebra como acto de autonomía respecto de una mujer el hecho de distanciarse geográficamente de ella mientras que el lector posee elementos para evaluar dicho acto como el ingreso en una nueva dependencia mediante la culpa– (cf. Hühn, 2005: 170).

Recepción crítica

En lo que sigue, emprendo un recorrido por el grueso de la recepción académica de la obra arturiana a partir de los tres aspectos bajo los cuales el presente estudio la hace objeto de análisis: el contexto de la modernidad tardía, la representación del espacio y la representación de la subjetividad.

El tema de la modernidad tardía (o, en general, de la Modernidad) es tratado por la recepción casi exclusivamente en conexión con el tema del mito. A propósito de este último, es fácil constatar la existencia de un consenso generalizado en torno a la presencia de elementos míticos en la lírica arturiana. Las diferencias surgen, sin embargo, a la hora de situar dichos elementos en relación con los elementos del polo moderno opuesto. El abanico abarca desde quienes ven en los poemas señas claras de una ruptura con el mundo mítico narrado –en función de una representación del presente histórico–, hasta quienes, por el contrario, ponderan los rasgos clásicos e idílicos de los versos y los sustraen categóricamente a cualquier vínculo moderno. En medio se encuentran los enfoques, a mi juicio, más minuciosos y fecundos, a saber, aquellos que se interesan por entender la obra poética de Aurelio Arturo, también en su momento mítico, como una respuesta específica

a problemas propios de la modernidad tardía. A continuación, comienzo con estos últimos.

Quien explora con mayor consecuencia la vena mítica de la poesía arturiana es Martha Canfield (2003 [1992]) en el artículo “La aldea celeste o formas de una vanguardia americanizada”. Desde una perspectiva declaradamente junguiana, Canfield entiende el mundo representado en el conjunto de los poemas como un mundo onírico, pleno de arquetipos, cuyo mecanismo configurador consiste en la sacralización e idealización de lo existente. La de Arturo es una “poesía arquetípica” (Canfield, 2003: 585) en la que bien pueden identificarse varios de los arquetipos específicos inventariados por C. G. Jung y por autores afines a su pensamiento (como Mircea Eliade y Joseph Campbell). Canfield menciona la madre universal, el árbol de la vida, el tiempo magno, el padre, la *quadratura circuli* y el proceso de individuación. Que representaciones simbólicas semejantes concurren en la obra de otros poetas, como, por ejemplo, la madre universal bajo la forma de Fuensanta en la poesía de Ramón López Velarde, prueba su raigambre en el “inconsciente colectivo” y su pertenencia a los “sueños retornantes de la humanidad” (Canfield, 2003: 583).

Tras dicha imaginación arquetípica, piensa Canfield, subyace una concepción de mundo platónica según la cual la garantía de existencia de lo real es su asimilación a un modelo ideal, armónico y duradero, lo cual supone para el individuo saberse a sí mismo parte de una totalidad. Incluso la idea baudelaireana de las correspondencias entendida como presentimiento de la unidad misteriosa de todas las sensaciones encontraría un eco decisivo en la poesía arturiana, pues, en últimas –sintetiza Canfield–, la “clave central” de dicha poesía no es otra que “la aspiración a una armonía de la totalidad [...], del cielo con la tierra, del macrocosmos con el microcosmos, del cuerpo con la psiquis, de la materia noble con la vil, de lo perecedero con lo permanente” (2003: 593).

Una opinión semejante esgrime Ramiro Pabón Díaz, para quien la expresión arturiana del amor a la vida es la de un “místico del universo” (1991: 5). Pabón Díaz, en efecto, también lee en la poesía de Aurelio Arturo una naturaleza sacralizada, cuya representación prescinde, sin embargo, de cualquier religión y mitología tradicional y se deja entender más bien en términos de panteísmo (47). Dos motivos mitológicos

estructuran temáticamente la mayoría de los poemas: la vida –entendida como “la eterna renovación de sus formas, su renacer perpetuo” (60)– y la tierra –entendida como “tierra madre, madre de los dioses, de los hombres y de todas las cosas” (43)–. Se trata, en definitiva, de la celebración de la vida en cierto tiempo y en cierto lugar. Óscar Torres Duque habla del “paraíso original” (1992: 30), Marco Fidel Chaves del pasado en un “mítico y mágico país” (2003 [1989]: 550), y Miguel Gomes de “un nostálgico e ‘incestuoso’ retorno a las fuentes, a una infancia plácida resguardada por la figura todopoderosa de la madre [...]” (2001: 35).

Ahorabien, Canfield anota que la tematización literaria de los orígenes míticos, ahistóricos, se encuentra en relación con un momento histórico determinado. La poesía de Aurelio Arturo hace parte, en realidad, de una tendencia continental –la “vanguardia americanizada”–¹⁸ que surge como reacción a la secularización y al individualismo. Canfield se remite a los análisis de Gutiérrez Girardot según los cuales dicha reacción asume a partir del modernismo de Hispanoamérica la forma de una sacralización de lo profano (cf. Canfield, 2003: 577; Gutiérrez Girardot, 1986: 93). Y, en efecto, en un primer comentario sobre la poesía de Aurelio Arturo, Gutiérrez Girardot entiende la celebración de la infancia en el campo –contenido, según él, de *Morada al sur*– como una búsqueda crítica de la “patria”¹⁹ por fuera del presente y, en ese sentido, como la “protesta callada” contra los valores utilitaristas de la incipiente industrialización en el continente americano (1982: 525).

¹⁸ Para Canfield, Aurelio Arturo es heredero del posmodernismo de los años veinte y del lenguaje experimental desplegado en la vanguardia. En cuanto al primer aspecto, los poetas con quienes se emparenta el autor nariñense son Porfirio Barba Jacob y Carlos Sabat Ercasty –“por el predominio de la energía sentimental”–, Evaristo Carriego –“por la recreación de ambientes familiares cotidianos”–, Luis Carlos López –“por su adhesión sentimental a su lugar de origen y a la vida sencilla provinciana”–, Juana de Ibarbourou –“por la evocación idealizada de la infancia”–, Ricardo E. Molinar y Carlos Mastronardi –por el interés de ambos “en el campo en contraposición a la ciudad”–. En cuanto al segundo, Canfield menciona a Ramón López Velarde, César Vallejo, Pablo Neruda, Carlos Pellicer y Jorge Luis Borges. También cita el neopopularismo español de Federico García Lorca y Miguel Hernández (2003: 578-580).

¹⁹ Gutiérrez Girardot cita como ejemplos de esta búsqueda a *Historia de una pasión argentina* (1937), de Eduardo Mallea; *Perú: problema y posibilidad* (1931) y *La promesa de la vida peruana* (1943), de Jorge Basadre, y *Perfil del hombre y la cultura en México* (1938), de Samuel Ramos (cf. Gutiérrez Girardot, 1982: 524).

Años después, sin embargo, en un ensayo de mayor alcance y extensión, el hispanista colombiano añade precisión al tema: en el recurso a los orígenes míticos dentro del contexto de la modernidad tardía, lo que está en juego es el propósito de “rebautizar las cosas” (Gutiérrez Girardot, 2003: 434). Con ello quiere decir que, sobre la base de la crisis en la que a finales del siglo XIX incurren tanto el concepto de realidad como el lenguaje que la capta y expresa, denominar las cosas implica la aspiración a que ellas mismas se expongan a la percepción mediante un nuevo bautizo. El Arturo que celebra la infancia en el campo se emparenta entonces con el Kafka que desea ver las cosas tal como se dan antes de que se le muestren, con el Guillén que en el poema “Más allá” narra la progresiva toma de conciencia de la realidad, con el Valéry que en *Le Cimetière Marin* evoca un comienzo, con el Mallarmé, en fin, que identifica en la Nada el camino a lo Bello. En todos estos casos se trata de indagar un origen a partir del cual palabra y cosa adquieren una mayor significación.

Los aportes de Beatriz Restrepo y Graciela Maglia representan la línea de quienes consideran que la poesía de Aurelio Arturo, lejos de limitarse a una relación de contexto con fenómenos de la modernidad, integra en su mismo cuerpo temático elementos de raigambre comúnmente moderna, como, por ejemplo, la migración –no solo en sentido físico– del campo a la ciudad. La obra de Arturo es “el canto de la transformación de las sociedades agrícolas en urbanas” (Restrepo, 2003: 475). Poemas claves del corpus arturiano como “Morada al sur”, “Interludio”, “Clima”, “Amo la noche”, “Canción del niño que soñaba” y “Canción de hadas” testimoniarían la condición “urbana” (Restrepo, 2003: 481) de una poesía interesada en registrar la inacabada ruptura con el mundo campesino. En lo que concierne a “Morada al sur”, Maglia refuerza esta idea mediante una lectura según la cual los versos relatan el advenimiento, también inacabado, del individuo y del tiempo histórico en una sociedad colombiana anclada aún en el tiempo detenido y en las estructuras jerárquicas colectivas de la hacienda patriarcal. Tradición y modernidad, campo y ciudad, mito e historia son todas relaciones que, piensa Maglia, el devenir del hablante retrata en su condición de conflicto (2001: 42).

Justo contra esta línea interpretativa se manifiesta Óscar Torres Duque cuando afirma que la poesía de Aurelio Arturo “no es nunca una

poesía desgarrada, ni entra a considerar del todo su propia condición de trasterramiento: Aurelio no es nunca, en sentido estricto, un poeta de ciudad (y por tanto no es nunca un poeta moderno)” (2003: 355-356). La filiación idílica, esto es, original, de Aurelio Arturo supone para Torres Duque un emplazamiento por “fuera del ámbito de la historia” (1992: 6). Como los de otros poetas del idilio –cuya actitud es “entegramente reaccionaria, anacrónica y esteticista” (6)–, el mundo ideal creado por Arturo desconoce el mundo histórico y sus conflictos.

Cerca de la postura de Torres Duque se encuentra la idea de Moreno-Durán de que la presencia temática de la ciudad en los versos arturianos significa la “conciliación de opuestos” propia “de un universo donde las coordenadas se funden” (2003b: 445); emparentada con la postura contraria se encuentra, en cambio, la opinión de Claudia Cadena Silva de que el lenguaje arturiano “evoca y recrea el momento de su origen con la certeza de estar hablando de un tiempo que ya no le pertenece” (1991: 328).

Miguel Gomes identifica un conflicto, pero dicho conflicto no solo pertenece al plano arquetípico (se trata de la pugna originaria entre la Gran Madre y el héroe), sino que además se resuelve negativamente para el impulso heroico hacia la transformación histórica: la epopeya, en Arturo, es “fracasada” (2001: 38). Que, por otra parte, no todos son elementos ideales en el universo arturiano fue una de mis tesis en un trabajo anterior (Pino Posada, 2008) donde procuré describir el papel del tópicos de la muerte en la configuración del canto.

En relación con el tema de la modernidad, el presente estudio profundiza y ajusta de manera considerable las perspectivas de lectura abiertas por Canfield y por Gutiérrez Girardot. Inicialmente, la idea de una “poesía arquetípica” se afianzará en las páginas siguientes mediante la exposición exhaustiva de los conceptos de C. G. Jung –paso metodológico que, aunque necesario a la hora de operar interpretativamente con arquetipos, no ha sido emprendido hasta ahora en la recepción crítica–,²⁰ así como mediante su integración en el análisis sistemático de varios poemas arturianos representativos –práctica esta del análisis, por otra

²⁰ Si bien dentro de los límites de su breve artículo, la exposición que hace Miguel Gomes de los planteamientos de Erich Neumann y Edward Whitmont constituye una excepción (Gomes, 2001: 34-35).

parte, más bien escasa en los hábitos críticos tocantes a la obra de Aurelio Arturo y, en general, a la poesía colombiana—. ²¹ La idea se afianzará no solo cuando se muestre cómo motivos arquetípicos articulan los poemas centrales de la segunda fase creativa, sino además cuando el conjunto de la obra sea descrito en forma plausible de acuerdo con el proceso de individuación, él mismo uno de los arquetipos nucleares del catálogo junguiano. Dentro del ámbito de la interrogación teórico-literaria, este proceso se entenderá de modo más específico como la transformación de una subjetividad literaria en relación con la búsqueda y el hallazgo de una voz. Aunque en su referencia exploratoria –no en la procesual– este planteamiento fue ya esbozado por Gutiérrez Girardot, un desarrollo propiamente dicho del mismo no existe aún, pues el texto del hispanista colombiano permanece dentro de los límites de un ensayo de corte más comparativo y propositivo que analítico. Los análisis textuales que ofrece el presente estudio llevarán a cumplimiento la tarea apenas esbozada y mostrarán en detalle no solo las fases, sino los diferentes agentes que intervienen en dicha búsqueda.

En segundo lugar, de Gutiérrez Girardot se desarrollará también la idea según la cual el mencionado tanteo arturiano con la palabra –como momento nominativo de una poesía que redescubre y “bautiza” lo fáctico– se adscribe a la vertiente poetológica, autorreflexiva, de la *lirica moderna* (Canfield, por el contrario, la entiende como signo de un eventual platonismo de Aurelio Arturo, esto es, la aspiración a la “Palabra” en su condición de “esencia absoluta” [2003: 583]). En efecto, la discusión sobre el nexo entre elementos míticos y elementos modernos en la poesía arturiana no tiene por qué ignorar la pregunta histórico-literaria acerca de *si, y en qué medida, la lírica de Aurelio Arturo es lírica moderna en el sentido de su pertenencia a la tradición común que cohesiona a la lírica europea desde Baudelaire*. La cuestión se puede abordar teniendo en cuenta tres aspectos de la modernidad lírica: su articulación de la crisis tardomoderna de la subjetividad y del lenguaje, su registro de fenómenos propios de la modernidad sociológica y, por último, su propósito de ruptura.

²¹ A modo de excepción cabe citar a Pabón Díaz, quien analiza con detenimiento “Clima” (1991: 211-231), y a Maglia (2001), cuyo aporte consiste en un análisis de “Morada al sur”. Un ejemplo al margen de la recepción arturiana lo constituye Pöppel (1994: 179-ss).

Como ya se dijo, en cuanto a lo primero se comparte y se amplía la respuesta afirmativa de Gutiérrez Girardot. Baste añadir que el momento mítico de la poesía arturiana entendido como un tanteo por los orígenes de la voz se encuentra en consonancia con la tendencia de la modernidad poética a entrar en conflicto con su tiempo y a buscar consecuentemente un principio que lo niegue (Lamping, 2008: 117). “La poesía moderna –anota al respecto Octavio Paz– afirma que es la voz de un principio anterior a la historia, la revelación de una *palabra original de fundación*” (1999: 444; el énfasis es mío). Justo este rasgo fundacional, diría Paul de Man, delimita el impulso renovador de la modernidad literaria frente a la simple obediencia de lo nuevo, la servidumbre de la moda, pues dicho impulso en realidad no es nada menos que “un deseo de borrar todo lo que vino antes con la esperanza de alcanzar al final un punto que pueda llamarse un verdadero presente, un punto de origen que marque una nueva partida” (1971: 148).²²

Moderna es también la lírica arturiana en su articulación de fenómenos propios de la modernidad sociológica. En la pretensión de registrar la manera en que dicho contacto ocurre, el presente estudio se sitúa en el mismo ángulo de visión de los aportes de Restrepo y de Maglia; en la exhaustividad de la mirada, sin embargo, alcanza mayor amplitud y precisión gracias, entre otras cosas, a un seguimiento que diferencia entre épocas de creación. Se observará que, dependiendo de la fase, los poemas permiten identificar un entusiasmo por la modernización social, un cultivo de la autonomía artística mediante los instrumentos narrativos del mito, o una conciencia de la secularización. En ese sentido, los poemas se revelarán como un sismograma más complejo que aquel que capta solamente la alteración producida por la ruptura con un paraíso rural perdido.

De entre las diferencias específicas respecto de los aportes en cuestión, conviene mencionar, por un lado, que el proceso de individuación tal y como se rastreará en el análisis de “Morada al sur” no coincide con la intención de Maglia de ver en el poema una subjetivación²³ resultante

²² Man (1971: 148): “[...] a desire to wipe out whatever came earlier, in the hope of reaching at last a point that could be called a true present, a point of origin that marks a new departure”.

²³ Maglia emplea varias veces la palabra “individuación”, pero su texto no permite inferir al lector que se trate del término técnico junguiano.

del precario arribo de la modernidad local. A lo largo del análisis, en efecto, ganará cuerpo más bien la idea de la constitución arquetípica de una identidad lírica en la alternancia de cercanía y distancia respecto de los sonidos de la naturaleza, lo cual hará de “Morada al sur” menos la crónica del tránsito colombiano del campo a la ciudad que la narración mítica de la integración del hablante en un todo.

Como diferencia adicional, por otra parte, cabe señalar las reservas con respecto al juicio de Restrepo según el cual la de Arturo es una “poesía urbana”. Lo específico de la ciudad –en la forma de escenario de la fugacidad y multiplicidad de experiencias, en la forma de símbolo apocalíptico de la alienación, o bien en la forma de simple paisaje de calles y edificios demarcado en su diferencia con el paisaje rural– no desempeña un papel preponderante en la lírica arturiana.²⁴ No es claro, sin embargo, que ello vaya en menoscabo de su modernidad, como piensa Torres Duque, para quien poesía moderna es lo mismo que poesía urbana (la opinión terminaría excluyendo de la modernidad poética a nombres como los de Mallarmé, Rilke, Valéry, Guillén...); no va en detrimento de su modernidad porque la experiencia que Restrepo cree ver en la ciudad –separación del ámbito rural de la infancia– se articula en Aurelio Arturo mediante otros elementos –referencias a la lejanía y metáforas de la aridez y la caducidad–, esto es, no desemboca necesariamente en la tematización de la urbe. Esto lo han hecho con más intensidad otros poetas locales, incluso contemporáneos de Aurelio Arturo. Aquí se mostrará que el fenómeno de la urbanización está, por ejemplo, mejor articulado en la obra de José Manuel Arango.

¿Cómo se comporta la poesía de Aurelio Arturo en cuanto al tercer aspecto, el momento de ruptura de la lírica moderna? El clásico estudio de Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik* –que renuncia por demás a una definición en sentido estricto de lírica moderna (2006 [1956]: 10)– entiende por estructura una serie de semejanzas en el modo de ser, una comunidad de estilo en medio de la nutrida diversidad de expresiones individuales. Dicha comunidad consiste en la ruptura con la tradición, a saber, con la tradición lírica clásica, romántica, naturalista y declamatoria

²⁴ Como excepción pueden citarse “Ciudad de sueño” y “Amo la noche”.

(Friedrich, 2006: 12). Dieter Lamping despliega la iniciativa de Friedrich en dos vertientes: la ruptura, dice, se produce con respecto al lenguaje –surgen nuevos modos de representación y percepción– y con respecto a las formas –surgen nuevas maneras de versificación– (2008: 7). De lo primero es ejemplo el uso específico de ciertos recursos –símbolos, comparaciones, metáforas, montajes y juegos con el lenguaje– con el propósito de convertir en extraños los referentes mentados. De lo segundo, sobre todo el uso del verso libre y la experimentación con la rima y con la partición estrófica (cf. Lamping, 2008: caps. II y III). ¿Participa de estas novedades el conjunto de la lírica arturiana? La respuesta es sí, aunque por supuesto no en todos los aspectos y, en los casos afirmativos, de manera más bien tímida –“sin estridentismos”, como dice Martha Canfield (2003: 578)–, esto es, de manera atemperada y no en la línea de lo que Friedrich denomina la “modernidad dura [*harte Modernität*]” (2006: 10). Adicionalmente, la vehemencia del sí dependerá de la fase creativa que se tenga en mente: hay razones para considerar de mayor modernidad los poemas tardíos que los poemas de juventud.

En cuanto a las formas de los versos –para empezar con la segunda vertiente propuesta por Lamping– el lector no encontrará en la obra completa de Aurelio Arturo un solo poema que se ajuste plenamente a algún modelo clásico de versificación.²⁵ Tampoco hallará ningún poema con rima consonante en todas sus estrofas ni, lo que es más llamativo, ningún poema que aplique con cabal consecuencia la rima asonante, pese a que, en más de un caso, pareciera esa la pretensión.²⁶ Lo mismo ocurre con la cantidad silábica: descontando las excepciones de “Clima” y “Silencio” –compuestos, como bien lo registra Pabón Díaz, por una serie ininterrumpida de endecasílabos–, en vano se buscará un poema con un único metro. Y, aunque en la sumatoria de estrofas se marca la preferencia de Aurelio Arturo por las de cuatro versos, muy pocos

²⁵ En su estudio estilístico, Pabón Díaz afirma que Aurelio Arturo escribió “unos pocos poemas según las normas métricas tradicionales” (1991: 158). Lamentablemente no dice cuáles.

²⁶ Compárese la ruptura de la secuencia de pares rimados (abcb) en “Baladeta de Max Caparroja” (vv. 8, 10), “Clima” (vv. 6, 8), “Qué noche de hojas suaves” (vv. 14, 16) y “Canción de la distancia” (vv. 22, 24). Cuando acude a la rima, Arturo la reserva solo para una pareja de versos dentro de la estrofa. Los versos restantes quedan sueltos.

de los poemas en los que ellas predominan permanecen en efecto fieles a dicha forma estrófica; por lo general, aparecen una o dos estrofas que, conformadas por otro número de versos, quiebran el isomorfismo.²⁷

Resulta difícil no pensar que Aurelio Arturo, en los poemas en los que se propuso seguir una convención formal –lo cual, valga decir, no ocurre ni siquiera en la mitad de los casos, pues a la mayoría de poemas los estructura el verso libre–, persiguió al mismo tiempo dar cabida a la discontinuidad: sumándole versos a una estrofa, alargando la longitud del metro, interrumpiendo la sucesión de la rima. Este desapego –sin radicalidad– frente a la tradición formal se incrementa a lo largo de los años de escritura, más allá de que ya existan señas claras de él en los primeros poemas de juventud y de que, a la inversa, en 1961 aparezca publicado por primera vez “Madrigales”, una de las pocas excepciones de continuidad en la forma estrófica.

Una transformación semejante en el devenir de la obra se observa a propósito del tipo de lenguaje lírico, la otra vertiente citada por Lamping. Varios poemas de la primera fase de creación exhiben aún trazas de la tradición oratoria en español: “Ciudad de sueño”, “El grito de las antorchas”, “En azul lejano”, por ejemplo, son poemas donde prolifera el *pathos*. Se cede en un buen número de versos a la atracción por la excitación del hablante, por la exclamación, por los imperativos, por la interjección, por el énfasis: “[...] oh rúas de mi júbilo” (“Ciudad de sueño”, v. 11), “Oh babélicos / [...] Traed el hierro en sus diez mil transformaciones” (“El grito de las antorchas”, vv. 17, 23), “¡Oh juventud que te quedaste soñando / en el valle de la estrella más sola!” (“En azul lejano”, vv. 24-25). Asimismo, motivos de la tradición romántica como la oscuridad, la melancolía, el sueño, la muerte –lo que Friedrich (2006: 30) denomina el “sabor a ceniza” (*Aschengeschmack*)– sobreviven en los también tempranos “Sueño”, “Muerte” y “Los mendigos”, entre otros.

En cambio, en los poemas que Aurelio Arturo publica a partir de 1963, sobresalen ya rasgos de extracción predominantemente moderna: la *despersonalización* prima desde “Canciones” hasta “Yerba”, la *conciencia*

²⁷ Véase, por ejemplo, “Compañeros” (estrofa VI), “Silencio” (estrofas VI y VII), “Canción de amor y soledad” (estrofas V y VI).

apocalíptica se manifiesta en “Canción de hadas”, “Sequía” y “Lluvias”, *ruinas poscristianas* emergen entre los versos de “Canción del niño que soñaba”. De la etapa intermedia se pueden resaltar momentos ocasionales de *hermetismo*: durante largos pasajes de “Morada al sur” no es claro el referente, el montaje de voces en “La ciudad de Almaguer” no está precisamente al servicio de la comprensión inmediata, las elipsis de “Interludio” dan amplio espacio a la interpretación. Más digna de destacar sería incluso la *disonancia* de la que participan varios poemas de *Morada al sur*, disonancia según la cual el encuentro (con una voz, una entidad femenina, un elemento de la naturaleza) es al mismo tiempo el desencuentro, la experiencia de la distancia. El caso paradigmático es “Remota luz”, donde el hablante lírico cierra el relato de su retorno “de tierras hermosas” (v. 1) con la pregunta: “¿cómo era tu faz, tierra morena?” (v. 14).

A la poesía de Aurelio Arturo también hay que situarla, pues, en la tradición de la lírica moderna europea: en virtud de su impulso fundador, de su permeabilidad histórica, de su novedad expresiva. Eso no significa, ahora bien, que los versos del nariñense sean el prototipo de las revoluciones estéticas que empezaron a sucederse a partir de Baudelaire. Pero sí significa que, a la hora de la contextualización histórico-literaria, la lírica arturiana toma partido por las renovaciones internacionales del siglo xx y no por el clasicismo ni por el romanticismo del siglo xix colombiano. La diferencia no es irrelevante, pues, como habrá ocasión de ver, no todos los poetas contemporáneos de Aurelio Arturo andaban haciendo lo mismo: Rafael Maya concibió su obra poética y crítica en términos de defensa de lo clásico y el rechazo a lo moderno, y Eduardo Carranza entendió su poesía y el movimiento poético que la secundó como “un regreso a lo clásico español” y “un regreso a la tradición nacional” (Carranza, 1978b [1962]: 195).

La recepción crítica también se ha manifestado profusamente a propósito de la representación del espacio en la poesía de Aurelio Arturo. Los comentarios se concentran sobre todo en la localización e interpretación del referente señalado como “morada al sur”. Torres Duque, por ejemplo, dice que el “Sur” de los poemas es “inocultadamente el sur de Colombia, Nariño, La Unión, pero [es también] esencialmente el mundo, como imagen idílica de la poesía y del hombre vuelto a sus orígenes” (2003: 350). En esta declaración se mencionan los dos límites

entre los cuales se mueve el acercamiento crítico: por un lado una morada al sur concreta, localizable incluso como elemento topográfico y sociológico en coordenadas espacio-temporales específicas; por el otro, una morada al sur abstracta, ideal, retirada al ámbito indistinto de lo primigenio.

Según Eduardo Camacho Guizado –para citar a quienes se acercan a la primera variante–, la morada al sur es la tierra natal (2003 [1963]: 509); para Graciela Maglia, la hacienda y el latifundio feudales (2003: 30); Beatriz Restrepo (2003: 480) y Rafael Gutiérrez Girardot (1982: 524) la entienden como el campo; Fernando Arbeláez (2003 [1964]: 518) y William Ospina (2003 [1989]: 559) como el continente americano. Martha Canfield –ya dentro de quienes se inclinan por el polo opuesto– ve un paisaje sacralizado (2003 [1992]: 577), así como Gustavo Cobo Borda un territorio ancestral (2003 [1974]: 524) y Ramiro Pabón Díaz un espacio edénico (1991: 138). Se trata, evidentemente, de propuestas que no se excluyen entre sí, pues el terruño bien puede funcionar, por medio del recurso a la metáfora, como receptor de valores de un espacio ideal.

En relación con la pregunta sobre qué es la morada al sur, el presente estudio optará por una respuesta emparentada con esa segunda variante: la morada al sur será entendida como un espacio mítico, esto es, como el escenario de una cosmogonía, de la génesis de una totalidad. La novedad de la contribución aquí presentada, sin embargo, no consiste tanto en la formulación de una respuesta más a dicha pregunta cuanto en la amplitud con que aborda el tema de la representación espacial. En efecto, se mostrará que el papel del espacio en la lírica arturiana no se reduce al campo semántico de “la morada al sur”, sino que involucra además las referencias telúricas de los poemas de juventud y las señales de espacialidad textual en los últimos poemas, así como, en lo que concierne incluso a los poemas de la fase intermedia misma, se mostrará la variedad, hasta ahora desatendida, en la articulación de experiencias vividas, imaginadas y metafóricas del espacio.

A diferencia de la representación espacial, la cual ha gozado de la atención, aunque parcial, de la recepción crítica, el desempeño del hablante lírico junto con la concepción de subjetividad que le subyace son temas prácticamente inexistentes en los comentarios académicos a la poesía de Aurelio Arturo. El vacío crítico sorprende sobre todo a la

luz de las diferencias fácilmente cotejables a este respecto a lo largo de la obra. Aunque a Pabón Díaz habría que atribuirle el mérito de haber registrado las variaciones en el uso de los pronombres, el juicio final según el cual “[e]l principio organizador de los poemas es el Yo del poeta que aparece manifiestamente en la gran mayoría de ellos [...]” (1991: 179) no contribuye de modo significativo a la comprensión del devenir de la subjetividad tal y como se articula en los versos. En la atención a las modulaciones del hablante lírico, en la pesquisa por el modelo de subjetividad que les corresponde, así como en la aspiración a describir las sucesivas transformaciones como producto de un proceso arquetípico, el presente estudio procurará, en consecuencia, llenar el vacío existente.