



AURELIO ARTURO

Poeta de la Biodiversidad

Javier Rodrízales

AURELIO ARTURO

Poeta de la Biodiversidad

Javier Rodrízales

2024

AURELIO ARTURO. POETA DE LA BIODIVERSIDAD

Javier Rodrízales
rodrízales@gmail.com

Primera Edición. San Juan de Pasto - Nariño, 2024

ISBN: 978-628-01-5330-8

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN:

Equipo 5inergia – 315 209 6448
Eileen Rodríguez
Antonio Velásquez

IMPRESIÓN:

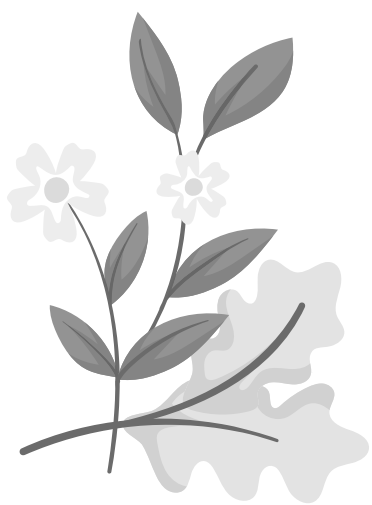
Tipografía Cabrera
Pasto - Nariño

Impreso en Colombia
PRINTED IN COLOMBIA

Prohibida su reproducción total o parcial de este libro por medio de cualquier proceso reprográfico o fónico, especialmente por fotocopia, microfilme, offset o mimeógrafo, como también cualquier medio digital sin el permiso previo y por escrito del editor.

Contenido

INTRODUCCIÓN	5
1. SEMBLANZA.....	15
2. OBRA POÉTICA.....	31
3. RITMO Y POESÍA	123
4. MEMORIA, NOCHE Y CASA	157
4.1 MEMORIA Y POESÍA.....	158
4.2 LA CASA Y LA POESÍA	168
4.3 LA NOCHE Y LA POESÍA	171
5. DIVERSIDAD BIOLÓGICA Y BIODIVERSIDAD CULTURAL.....	179
5.1 FUNDAMENTOS TEÓRICOS	179
5.2. DIVERSIDAD BIOLÓGICA Y POESIA	193
5.3 LOS CUATRO ELEMENTOS	215
COLOFÓN	231
REFERENCIAS.....	235



Introducción

Se trata de reflexionar en torno a la complejidad de sonidos, sentidos y silencios de la obra poética de Aurelio Arturo, en particular, los que hacen referencia a la naturaleza, el ecosistema, el medio ambiente, la diversidad biológica, la diversidad cultural, el agua, el clima, el paisaje. Es decir, una lectura ecocrítica a partir de los planteamientos de Howard Gardner (1999) en relación a la *inteligencia naturalista*; de Daniel Goleman (2009) y la *inteligencia ecológica*; de Gastón Bachelard (1966) y la fenomenología de la imagen poética, y también de la Ecocrítica esbozada por Cheryll Glotfelty (1996), un nuevo tipo de crítica literaria y cultural cuyo sello de identidad habría de ser la extensión de la ecología por el terreno de las ciencias humanas, superando con ello los límites de los campos de las ciencias ambientales, geográficas, humanas o sociales. En otras palabras, un amplio campo inter y transdisciplinario, la conexión de los estudios literarios y culturales, el discurso ecológico con respecto a otras disciplinas asociadas tales como la antropología, filosofía, ética, sociología, historia, semiótica, lingüística, pedagogía y la psicología, entre otras.

Es un trabajo de tipo interdisciplinario, por la combinación e integración de actores, elementos y valores de múltiples áreas del saber, el conocimiento y la técnica, pero también por identificar sinergias, analogías, paradojas y enfoques desde múltiples puntos de vista y enfocados en distintos aspectos de los fenómenos y procesos que se ocupan. La interdisciplinariedad constituye uno de los aspectos esenciales en el desarrollo científico actual. No se puede concebir la explicación de los problemas sociales desde una concepción científica sin la interacción

de las disciplinas afines. La forma en que la interdisciplinariedad se manifiesta es diversa; en ocasiones, los contactos son sencillos y de apoyo metodológico o conceptual, pero en otras, conduce a la aparición de disciplinas nuevas. Las valoraciones realizadas por el científico Stanislav Smirnov (1983) a finales de los años 70 y principios de los 80, mencionan entre los aspectos más relevantes de los fundamentos ontológicos de la interdisciplinariedad: la integración creciente de la vida social, la socialización de la naturaleza y la internacionalización de la vida social. El primero se refiere a la mezcla cada vez más significativa de procesos técnicos, de producción, políticos y sociales. El segundo se refiere a la connotación que presenta en la actualidad la transformación de la naturaleza por el hombre, a tal punto de avanzar de la “ciencia de la naturaleza” a la “ciencia de las formas sociales de existencia de la naturaleza”; y paralelamente, de la “ciencias del hombre” a las “ciencias de la naturaleza humana y social”. (p. 53-54). El tercer elemento se refiere a la necesidad objetiva de orden internacional. Lo que antes eran proyectos nacionales, se convierten ahora en proyectos internacionales y la “internacionalización” de la vida social responde al desarrollo de la humanidad y al propio avance científico-técnico. Si estos tres fenómenos son propios del desarrollo interdisciplinar y su surgimiento, en esta nueva etapa, en el siglo XXI, aparecen nuevos elementos que forman parte del fundamento ontológico actual.

Desde otra perspectiva, este trabajo es también transdisciplinario, pues como indica el prefijo trans, la transdisciplinariedad se preocupa por aquello que está entre las disciplinas, a través de ellas y más allá de toda disciplina. Su objetivo es la comprensión del mundo actual, en el cual uno de los imperativos es la unidad del conocimiento. Transdisciplinario, porque el objetivo es apreciar cada campo para ser capaces de ver más allá de sus barreras y límites convencionales, en un continuo saber infinito que se extiende y conecta todas las ramas del saber y el quehacer. Para lo cual se han desarrollado tres principios: los niveles de realidad, la lógica del tercero incluido y la complejidad, a partir de los cuales se pretende fundar una metodología que aborde la cuestión humana y el conocimiento desde una perspectiva de interconexión en el sentido de complexus, es decir, un pensamiento orientado a comprender lo

que está tejido junto, según el planteamiento de Edgar Morin (1995) en su obra *Introducción al pensamiento complejo*. La investigación transdisciplinar es distinta de la investigación disciplinar, aun cuando son complementarias. La segunda se preocupa, a lo sumo, por uno y el mismo nivel de Realidad; además, en la mayoría de los casos, solo se interesa por fragmentos de un nivel de Realidad. En contraste, la transdisciplinariedad se preocupa por las dinámicas engendradas por la acción de varios niveles de Realidad al mismo tiempo. El descubrimiento de estas dinámicas necesariamente pasa por el conocimiento disciplinar. (Basarab, 2011)

La poética del espacio (1957), *La poética de la ensoñación* (1960), *La llama de una vela* (1961) (publicados póstumamente en 1988), *Fragmentos de una poética del fuego* (1988), *La intuición del instante* (1997), constituyen el conjunto de obras que Bachelard (1984) dedicó a la formulación de una fenomenología de la imagen poética: “La imagen no está sometida a un impulso. No es el eco de un pasado (...), en su novedad, la imagen poética tiene su ser propio, su propio dinamismo. Procede de una *ontología directa*.” (p. 8). Paul Ricoeur (1975), reconoce en *La metáfora viva* haber recibido de Bachelard (1984) la tesis que plantea “la imagen no es un residuo de la impresión, sino una aurora de la palabra (...). Es el poema el que engendra a la imagen” (p. 272). No siendo signifiicante de un significado -constituido en alteridad respecto de ella-, la imagen es creadora de un sentido hasta entonces no existente, génesis de una significación que tiene en ella su origen y su lugar en lo imaginario (en la realidad de la imaginación). Contra toda la filosofía idealista, proclama de la imagen poética que es productora de sentido y, por tanto, de imaginarios -pero no irreales- mundos posibles. De este modo, Octavio Paz (1956) vislumbra el eje de gravedad de la fenomenología bachelardiana como

“el sentido de la imagen (...) es la imagen misma: no se puede decir con otras palabras, la imagen se explica a sí misma. Nada, excepto ella, puede decir lo que quiere decir (...) El sentido del poema es el poema mismo. Las imágenes son irreductibles a cualquier explicación e interpretación.” (p. 108).

Ahora bien, Gardner (1983) propone la teoría de las *Inteligencias múltiples*, en donde precisa la inteligencia como “la habilidad para resolver problemas o para elaborar productos que son de importancia en un contexto cultural o en una comunidad determinada.” (p. 33) Plantea que la inteligencia es una capacidad que puede ser desarrollada y aunque no ignora el componente genético considera que los seres nacen con diversas potencialidades y su desarrollo dependerá de la estimulación, del entorno, de sus experiencias, etc. En su marco inicial incluía siete tipos de inteligencia, sin embargo, en 1996, añadió una octava, la “inteligencia naturalista”, como la facilidad de comunicación con la naturaleza, entendimiento del entorno natural y observación científica como la biología, la geología o astronomía. Gardner (1983) define la inteligencia naturalista como la capacidad de distinguir, clasificar y utilizar elementos del medio ambiente, objetos, animales o plantas, tanto del ambiente urbano como suburbano o rural. Incluye las habilidades de observación, experimentación, reflexión y cuestionamiento del entorno.

Por otra parte, Goleman (2009), publicó *Inteligencia ecológica*, en el cual propone el concepto de “inteligencia ecológica”, como la capacidad de comprender el impacto que tienen nuestras acciones sobre el entorno. Plantea comenzar a pensar más detenidamente en el impacto de nuestras acciones. Cada pequeño gesto cuenta. De esta manera, acciones como comprar productos ecológicos o ropa hecha con materiales reciclados pueden ayudar a disminuir nuestra “huella ecológica”; haría que nuestra existencia fuese más compatible con la supervivencia del planeta a largo plazo. Según Goleman (2009), la inteligencia se refiere a la capacidad de aprender de la experiencia, y el término ecológico se refiere al conocimiento de los organismos y sus ecosistemas. La inteligencia ecológica es la capacidad de adaptarnos a nuestro entorno ecológico, lo cual nos permite aplicar lo que aprendemos sobre cómo la actividad humana interfiere en los ecosistemas, de tal modo que hagamos el menor daño posible y podamos vivir nuevamente de manera sustentable en nuestro planeta.

Por lo que se refiere al enfoque del análisis literario-cultural denominado Ecocrítica -estudios literarios ambientales, estudios literarios ecológicos,

crítica ecológica, crítica ambiental, indistintamente-, desde finales del siglo pasado, viene contribuyendo a la reflexión transdisciplinar al promover el diálogo entre los estudios literarios, las ciencias, las humanidades, la ética y el pensamiento ecológico en un contexto de crisis medioambiental provocada por la acción del ser humano en los ecosistemas a escala global. La Ecocrítica, como proyecto que reúne las cuestiones ambientales con los estudios literarios y culturales, tiene como objeto movilizar la noción de medioambiente desde lo abstracto hacia un interés tangible o, si se quiere, desde un espacio privado de visibilidad al espacio de lo público. Su estrategia ha sido abrir el horizonte crítico y reflexivo hacia la investigación de diversos tópicos socio-ecológicos para desvanecer las barreras entre el afuera y el adentro de los textos.

La ecología, que se define como “el tratado o estudio de la casa”, se enfrenta como ciencia a problemas como el calentamiento global, el efecto invernadero, la disminución de la capa de ozono. Quienes la abordan optan por lo que se asume como más importante para estudiar: los problemas ecológicos, su descripción, evolución histórica, causas, consecuencias, modelización de los problemas y sus posibles soluciones. En otros casos, sobre la relación de la ecología con otros saberes: las demás ciencias, las religiones, el arte, la literatura, la filosofía, la política, entre otros. Según Lyotard (2009), la etimología de la palabra ‘oikos’, casa, remite a la esfera de lo doméstico, de lo retraído, lo privado, lo que no se ve a simple vista. Sin embargo, es un hecho que los problemas ecológicos no son tan visibles como los problemas económicos. En consecuencia, la ecología es un discurso privado de visibilidad. Si oikos se traduce en plural, no es sólo un problema ecológico más, sino también un problema político. Para Emanuele Coccia (2019), la ecología contemporánea continúa nutriéndose de un imaginario en el que la Tierra aparece como la casa de la vida:

“Esta idea está implícita en las mismas palabras de ecología y ecosistema: oikos, en griego, designa la vivienda, la esfera doméstica bien organizada. En realidad, la naturaleza no es el reino del equilibrio perpetuo, en el que todos estarían en su lugar. Es un espacio para la invención permanente de nuevos seres vivos

que alteran todo el equilibrio. Todos los seres migran, todos los seres ocupan la casa de otros. La vida, básicamente, es solo eso.”
(p. 12)

Así las cosas, los estudios de la literatura y del medio ambiente han desembocado en las últimas décadas en la Ecocrítica, que se dedica a la representación de la naturaleza en las obras literarias y culturales, constituyéndose en un campo nuevo que rompe con la tradicional separación entre las ciencias y las humanidades. Glotfelty (1996) define esta tendencia en la introducción a *The Ecocriticism Reader* (en español “El lector de ecocrítica”), como “el estudio de las relaciones entre la literatura y el medio ambiente”, es decir, nuestro ecosistema (conjunto formado por una comunidad de organismos que interactúan entre sí)”. (p. 34) Es decir, una teoría en la cual todo se conecta a todo, que también se aplica a las diferentes disciplinas del conocimiento que la Ecocrítica pretende combinar un amplio campo interdisciplinario con respecto a otras disciplinas asociadas. Una de las características de esta teoría es el compromiso de incitar una conciencia ecológica a través de la obra estética, esto es, toma una aproximación basada en la tierra y en la naturaleza para el estudio literario y artístico.

Un lector ecocrítico se planteará preguntas como las siguientes: ¿qué visiones de la naturaleza se encuentran en “Morada al sur” de Aurelio Arturo? ¿Qué papel juega el entorno ambiental en “Las Cuatro Estaciones” de Vivaldi? ¿Los valores expresados en una obra pictórica son consistentes con una sabiduría ecológica? ¿Cómo influyen las metáforas que utilizamos en la oralidad para referirnos a nuestro entorno, la forma en que lo tratamos? De esta manera se podría analizar, por ejemplo, cómo se empieza a plantear la crisis ambiental contemporánea en el arte y la literatura, y de qué manera influyen las obras y el lenguaje en la forma en que nos relacionamos con el medio ambiente. Es decir, se trata de aplicar el uso de conceptos de la ecología a las composiciones estéticas, estableciendo de este modo una conexión entre la obra, el autor y por supuesto, la ecología.

Las siguientes reflexiones que llevan por título *Aurelio Arturo, poeta de la Biodiversidad*, se encuentran estructuradas en cinco capítulos, a saber: a) Semblanza, b) Obra poética, c) Ritmo y poesía, d) Memoria, noche y casa, y e) Diversidad biológica y biodiversidad cultural, en los cuales se evoca la vida y la obra del poeta; se analizan los sonidos, sentidos y silencios de sus versos, no sólo de los que hacen parte de su libro *Morada al Sur*, sino de toda su obra poética; se desentraña la simbología de la infancia, la noche y su analogía con la infancia y la memoria. Al final, una breve reflexión crítica de las relaciones entre poesía, naturaleza, ecosistema, medio ambiente, diversidad biológica, diversidad cultural, clima y paisaje, desde los planteamientos de la inteligencia naturalista, la inteligencia ecológica y la ecocrítica, para concluir con la exégesis de los cuatro elementos de la naturaleza: aire, tierra, agua y fuego, inmersos en la poesía de Aurelio Arturo, a partir de la propuesta bachelardiana de la fenomenología de la imagen poética.

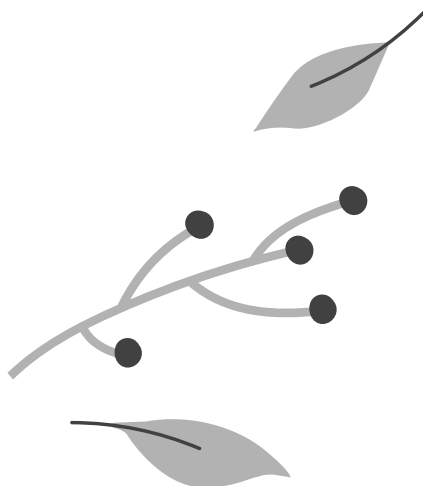
A efectos de adelantar este ejercicio hermenéutico ha sido necesario leer una y mil veces cada uno de los versos de la obra poética de Aurelio Arturo, y en cada lectura se han ido revelando nuevos sonidos, sentidos y silencios, imaginarios ecológicos y mundos posibles; pues hacer poesía no es sino construir mundos nuevos a través de la palabra (oral o escrita), como la música lo hace a través de sonidos y silencios, la pintura a partir de la representación sobre una superficie (luz y color), la escultura mediante la representación en objetos extensos tridimensionales, la mímica por intermedio del cuerpo humano, el cine por medio de las imágenes en movimiento y la arquitectura mediante el diseño de espacios. La música se dirige al sentido del oído y la facultad del sentimiento; la poesía también al sentido del oído, pero, en especial a la facultad del entendimiento; la pintura y la escultura se dirigen al sentido de la vista, pero la escultura también al sentido del tacto; la danza o arte coreográfico que es un compuesto de mímica y música, en el que cada fenómeno psíquico del danzante reclama simultáneamente una expresión musical y una expresión corporal; el drama es una combinación de poesía y mímica, y la arquitectura no sólo con el gusto, el tacto, el olfato, la vista y el oído, sino también con la memoria, la inteligencia, la voluntad y la subjetividad.

El mejor homenaje a un poeta de la dimensión universal de Aurelio Arturo, es leer su obra, cuantas veces sean necesarias, con el propósito de desentrañar en cada uno de sus versos, palabras e imágenes, los sonidos, sentidos y silencios, y por supuesto, reflexionar en torno a la importancia de proteger y salvaguardar la diversidad biológica y la biodiversidad cultural del mundo. Así mismo, compartir y proyectar sus enseñanzas a las presentes y nuevas generaciones, porque como dice el físico Albert Einstein (1950): “Educar con el ejemplo no es una manera de educar, es la única.” (p. 23)

Pasto, septiembre 23 de 2024.



AURELIO ARTURO
Poeta de la Biodiversidad



1. Semblanza

En el diccionario de la Real Academia Española se define el término “Semblanza” como un esbozo biográfico, una biografía de poca extensión, un primer acercamiento a la vida de una persona, en este caso, del poeta Aurelio Arturo; que no abunda en los datos históricos, sino que nos entrega información sobre su carácter y personalidad. Así las cosas, la semblanza es la descripción física y/o psicológica de una persona, la cual se acompaña con algunos datos biográficos. En *Aurelio Arturo, poeta la biodiversidad*, se incluye una semblanza del autor, con los datos biográficos más importantes de su vida, como: lugar y fecha de nacimiento, su comarca y su casa, sus padres y hermanos, su primera infancia, sus estudios de educación primaria en la escuela de su tierra natal, la muerte de su madre, su viaje a caballo a Bogotá, la culminación de sus estudios de bachillerato y universitarios en la misma ciudad, así como su matrimonio y sus hijos, y por supuesto, su desempeño laboral en el campo de las leyes, la jurisprudencia, la gestión cultural y la docencia.

En este breve esbozo biográfico se destaca su infancia, su adolescencia y su primera juventud en La Unión, su tierra natal, ubicada en el sector rural, al norte del Departamento de Nariño, en plena región panamazónica, “donde el verde es de todos los colores” (Aurelio Arturo, 2004, p. 18), experiencia de la cual el poeta hace memoria en sus versos, palabras, imágenes y silencios. Todo lo anterior, a través de descripciones cercanas a la literatura, en particular, a la poesía, pues como se dice, la biografía del poeta se encuentra en su obra. Los versos son experiencias. Será de esta manera como la ecocrítica reconoce la importancia de las condiciones

ambientales que rodean la vida de un autor a la hora de analizar su obra y establece una estrecha relación entre el contexto de producción y el texto, pero, a su vez, destaca la relevancia que también tienen el lugar en el que un autor nació y/o creció y los lugares que recorrió durante su vida.

Su nombre completo, Marco Aurelio Arturo Martínez, nació el 22 de febrero de 1906 en La Unión, capital de la provincia del Juanambú, ubicada al nororiente del recién creado Departamento de Nariño (mediante Ley 1ª de agosto 6 de 1904). Fue el primero de los siete hijos del matrimonio entre Raquel Martínez Caycedo y Heriberto Arturo Belalcázar. De su tierra natal y de sus padres conservó siempre un vívido recuerdo, que encarnó en su poema mayor, de dimensiones épicas, “Morada al Sur”. Aunque pocas veces retornó a su tierra natal, La Unión de su infancia y de su primera juventud habita toda su poesía. “Su madre, que interpretaba canciones acompañada de un piano que había llegado a lomo de peones de brega” (Harold Alvarado Tenorio, Ajuste de cuentas. La poesía colombiana del siglo XX. 2014, p. 187), era natural de la población de Almaguer (Cauca), el cual fue declarado Distrito Minero de la América Española, razón por la que recibió del rey Felipe II el escudo de armas y el título de “Muy noble y muy leal ciudad”.

Su madre, una mujer joven ‘hecha de luz y silencio’ arrulló su cuna con canciones de perdurable entonación y ternura. De aquí la fuente primigenia y nutricia de su temprana inspiración. Al correr del tiempo, puso con acentos mágicos el inefable arpegio de la expresión poética. (Pérez Silva, 2001, p. 67)

La tierra natal de la madre del poeta, es evocada en los versos del poema titulado “La ciudad de Almaguer”:

La ciudad de Almaguer en oro y en leyendas

alzada, ardiera siempre con audaz fogata
la remembranza. (Brisas erraban. Noche.
Brumosa voz urdía la feliz cantinela).

“Hablaban las mujeres, su voz la dicha ardía
y el suave amor. Los largos brazos blancos

fluían lentitud...". (Y en una sombra
honda la voz dorada se perdía). (Aurelio Arturo, 2004, pp. 31-32)

Según Javier Rodríguez Rosales (2015), Don Heriberto, padre del poeta, nació en Pasto el 6 de noviembre de 1881, estudió en el colegio de los padres Jesuitas, llegó a La Unión en calidad de Maestro de la única escuela de varones que existía entonces, contrajo matrimonio con Raquel Martínez Caycedo, el 12 de septiembre de 1904, de cuyo matrimonio nacieron siete hijos: Luis Guillermo, Raúl, Isolina, Heriberto, Hernando y Maruja y Aurelio Arturo Martínez. Además de Maestro, Don Heriberto ocupó en La Unión, los cargos de Personero Municipal, Juez de Rentas, Registrador de Instrumentos Públicos y Secretario del Juzgado Promiscuo del Circuito. Sus padres, al igual que su nodriza Genoveva y sus hermanos, representaron las figuras más notables de su infancia. En el poema "Vinieron mis hermanos" habla de quienes, además de hermanos, sangre de la misma sangre, fueron sus compañeros de infancia y adolescencia:

Vinieron mis hermanos por juntar con mi sueño
espigas de sus sueños...
Cuéntame tú, Vicente,
tú que amaste las velas y el viento gemidor,
cántame las canciones de la espuma marina,
cuéntame las leyendas de las islas de Or.

Tú, Saúl, que tomaste la ancha ruta terrestre
y de lo ignoto amaste la bruma y el temblor,
en tu habla se agolpan dulces rostros y blandas
voces, nublan distancias tus valles de canción.

Tú, Javier, que encendiste en la ciudad tu corazón,
¿aún oyes el grito de las bellas mujeres
en la noche dorada? Cántame el bello horror
que embriagaba tu sangre, cántame... Pobre niño,
el corazón te suena como un viejo acordeón.

Y yo, que amé las nubes anhelantes y vagas
y el polvo de oro de los días y el son
del bosque, diré cantos en los que até los júbilos
de mil vidas, al tenue hilo de mi emoción.

Vinieron mis hermanos por juntar con mi sueño,
espigas de sus sueños como en un resplandor.
Venía el viento y curvaba la dorada gavilla,
venía el viento de lejos, turbio como una voz.¹

Es considerado como el más antiguo fundador de La Unión, a don Diego Pérez de Zúñiga, hijo de conquistadores españoles, quien ocupó lo que hoy es asiento de este municipio. Para el año de 1619 solicitó permiso al Virreinato para construir un mesón para pasajeros bajo el nombre de Venta o Tambo que en quechua significa “casa en camino”. Debido al nombre de La Venta, se origina el gentilicio de “venteño”, el único lugar con servicio de hospedaje, restaurante y herrería en el camino entre las ciudades de Popayán y Pasto. El 18 de septiembre de 1844 tomó definitivamente el nombre de La Unión, de acuerdo al siguiente hecho: vivían dos grandes terratenientes: don Agustín Guerrero, oriundo de Pasto y dueño de la hacienda La Alpujarra y don Juan Vivanco de origen ecuatoriano y propietario de El Cusillo, al lado y lado del antiguo camino que iba de la Jacoba al Mayo, quienes en un gesto de reconciliación cedieron una franja de terreno y sobre él se empezó a construir el nuevo asentamiento de La Unión, para aquella época se fundó la jurisdicción del Estado Soberano del Cauca, y cuando la parte sur se dividió en el actual departamento de Nariño, el territorio de La Unión fue anexado a esta nueva división político-administrativa. En sus inicios, La Unión perteneció a la Provincia de Pasto, luego en el siglo XX, como capital de la Provincia de Juanambú, cuando mediante Decreto 457 del 16 de mayo de 1905, Don Julián Bucheli, Gobernador del Departamento de Nariño, creó la Provincia del Juanambú, integrada por las siguientes

1 Aurelio Arturo (2018). Poesía completa. Biblioteca Básica de Cultura Colombiana. Ministerio de Cultura. En: [https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBC/\(X\(1\)S\(yciga0ifn3d1xsihj22vmj2f\)\)/Documents/View/383](https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBC/(X(1)S(yciga0ifn3d1xsihj22vmj2f))/Documents/View/383). Consulta: 14-09-24

poblaciones: La Unión, La Cruz, Berruecos, San Lorenzo, Taminango, San Pablo, Colón y El Rosario. Con el nombre de Venta Quemada se conoció hasta septiembre 18 de 1844, fecha en la que se proclamó el nacimiento de una nueva comarca que bautizada: “La Unión”. Venta fue La Unión, antes y después de quemada. En el Acta de Fundación de septiembre 18 de 1844, lee lo siguiente:

En el terreno donde se construyen las casas de los antiguos habitantes de La Venta i de otros vecinos, para legalizar en obediencia a lo dispuesto por la Constitución de la Nueva Granada se presentó el doctor Agustín Guerrero antiguo habitante i propietario a diez i ocho del mes de septiembre de mil ochocientos cuarenta y cuatro, a quien se le atendió la solicitud de fundar el poblado en el mismo lugar con el lleno de los requisitos legales que exige la Provincia de Pasto, fijando esta fecha. El doctor Agustín Guerrero de común acuerdo con el propietario del terreno del nuevo pueblo don Juan Vivanco, determina señalar el pueblo de La Unión. Firma la presente acta de fundación para su aprobación i constancia, i nombra a los mandatarios i juez que fije la ley, i el cura de la capilla lo nombrara el obispo de Pasto Ilustrísimo Mateo González Rubio. Testigo - Antonio Arturo; Agustín Guerrero, Manuel Guzmán - Secretario público. (Dávila Muñoz, 2014, p. 9).

El Municipio de La Unión se encuentra ubicado en la región Andina -Cordillera Centro Oriental, ramal del Nudo de los Pastos-, que corresponde a la Cuenca Alta del Río Patía, bañado por el río Mayo y un tributario del río Juanambú, la quebrada Santa Ana; está cubierto por una completa red hidrográfica compuesta, por quince microcuencas y catorce escurrimientos directos, que se constituyen en el depósito final de las aguas de las quebradas tributarias, consideradas de importancia para el municipio, por sus caudales y recorrido y que además identifican las microcuencas de la región y escurrimientos directos. Forma parte del Macizo Colombiano, vertiente del Pacífico, zona considerada como de importancia estratégica desde el punto de vista hídrico a nivel nacional. A la subcuenca del río Mayo le pertenecen las microcuencas de: Ceibo, Guanábanos, Olivos, el Cajón, Angostura Honda, La Caldera, el Zapayal, la Gurupera, Quebrada Grande, la Fragua, el Tambo, la Jacoba, las Juntas,

Cusillos y el Diviso. Se encuentran los Escurrimientos Directos: Peña Negra I, el Parapeto, Peña Negra II, Angostura Honda, Quebracaná, Santa Ana, el Zanjón, Quebrada Oscura, el Ceibo I, la Jacoba I y II, las Juntas I, Alto del Mayo y Cusillos I.

El paisaje de La Unión, incrustado en plena cordillera de los Andes, es descrito por el escritor caucano Alejandro Astorquiza (2009):

La Unión está rodeada de bellos paisajes de gran relieve, suavemente accidentados, los cuales forman una pendiente continua, forman pequeñas elevaciones y colinas con repliegues sin llegar a construir una planicie de consideración, originando ligeras variaciones en el clima de la región. Esta región forma parte de la vertiente norte de Nariño que se desprende de un ramal principal que nace en la cordillera Central junto con el volcán doña Juana, siguiendo al occidente hasta que desaparecen sus últimas ramificaciones en la margen derecha del río Patía. El poblado central del municipio se encuentra levantado sobre una cuchilla entre dos profundos y pequeños valles abruptos en un suelo fértil, acunado al pie del cerro La Jacoba. (p. 4)

La comarca de La Unión está ubicada en una región biodiversa, multiétnica y pluricultural, como todo el territorio suroccidental de Colombia, región panamazónica: llanura y mar (costa Pacífica), valle y montaña (cordillera de los Andes), selva y río (Amazonía), en donde habitan afrodescendientes e indígenas Eperara-siapidara, Awá, Ingas, Kamsá, Yanakonas, Kofanes, Pastos y Quillasingas. Aunque Aurelio Arturo regresó pocas veces a su tierra natal, La Unión de su infancia y de su primera juventud, habita en los versos del poema “Morada al sur”:

Te hablo también: entre maderas, entre resinas,
entre millares de hojas inquietas, de una sola hoja:
pequeña mancha verde, de lozanía, de gracia,
hoja sola en que vibran los vientos que corrieron
por los bellos países donde el verde es de todos los colores,
los vientos que cantaron por los países de Colombia.”
(Aurelio Arturo, 2004, pp. 17-18)

Rodríguez Rosales (2015) señala que la infancia de Arturo estuvo profundamente marcada por la muerte de su hermano menor Luis Guillermo, a los dos años de edad, el 7 de mayo de 1911, acontecimiento que evoca en sus versos, en especial en los poemas “Canción del niño que soñaba” y “Canción del ayer”, éste último dedicado a su hermano, quien aparece con el seudónimo de Esteban, (p. 170) a quien el hablante lírico le habla con profundo dolor por su ausencia, por su temprana partida:

(A ti, lejano Esteban, que bebiste mi vino,
te lo quiero contar, te lo cuento en humanas, míseras palabras:
Cuando estás en la sombra, cuando tus sueños bajan
de una estrella a otra hasta tu lecho,
y entre tus propios sueños eres humo de incienso,
quizá entonces comprendas, quizá sientas,
por qué en mi voz y en mi palabra hay niebla).

Un largo, un oscuro salón, tal vez la infancia.
Leíamos los tres y escuchábamos el rumor de la vida,
en la noche tibia, destrenzada, en la noche
con brisas del bosque. Y el grande, oscuro piano,
llenaba de ángeles de música toda la vieja casa.
(Aurelio Arturo, 2004, p. 29)

Arturo realizó los estudios de básica primaria en la Escuela de Varones de su tierra natal. En 1918, cuando tenía doce años de edad viajó a Pasto para estudiar el bachillerato en el colegio regentado por la Compañía de Jesús, en donde permanece hasta 1922. Según María Teresa Álvarez, el Colegio Seminario se abrió el 1º de octubre de 1885 bajo el rectorado del padre Luis A. Gamero,

al poco tiempo se le unió el seminario diocesano, encomendado a la Compañía de Jesús por el entonces Obispo de Pasto, señor Ignacio León Velasco, más tarde Arzobispo de Bogotá. Según la publicidad del Seminario Conciliar, difundida el 24 de septiembre de 1885, se daba aviso al público que ‘desde el 10 de octubre del mismo año, quedarían abiertos los cursos de literatura,

filosofía y ciencias eclesiásticas, en el Seminario y que más adelante se abrirían los cursos de inglés, griego, hebrero y otras materias importantes'. Este colegio funcionó por espacio de 40 años y formó 400 sacerdotes. En 1925, los jesuitas entregaron el seminario a la diócesis y establecieron el Colegio Francisco Javier. (Álvarez, 2007, p. 136).

En efecto, el actual Colegio Javeriano comenzó sus actividades, en la sede del claustro central en Pasto, el 3 de octubre de 1925, y desde entonces, ha sido dirigido por la orden religiosa Compañía de Jesús.

El 25 de julio de 1924, muere Raquel, madre del poeta, a causa del tifus (peste bubónica), cuando Aurelio contaba con dieciocho años de edad, acontecimiento que lo va a conmover profundamente y, más tarde, lo impulsa a abandonar la casa paterna. De la personalidad de la madre de Arturo, escribe Elvira, hija del poeta:

Su madre fue determinante en su vida. Era una mujer de avanzada, tranquila y tierna, pero muy ejecutiva. Administraba los negocios, tocaba piano y cantaba. Él, en cambio no tenía habilidad para la música, pero le gustaba la clásica, que disfrutaba en un tocadiscos portátil que trajo de su único viaje a E.U. (Rodríguez Pouget, 2006, p. 6).

Es el dolor profundo, el mismo que se manifiesta en su poesía, en particular en los versos de la "Canción del ayer", cuando recuerda a su madre en el salón interpretando el piano:

"Mas, ¿quién era esa alta, trémula mujer en el salón profundo?
¿quién la bella criatura en nuestros sueños profusos?
¿Quizá la esbelta beldad por quien cantaba nuestra sangre?
¿O así, tan joven, de luz y silencio, nuestra madre?

O acaso, acaso esa mujer era la misma música,
la desnuda música avanzando desde el piano,
avanzando por el largo, por el oscuro salón como en un sueño."
(Aurelio Arturo, 2004, p. 28)

Genoveva, su nodriza, al igual que sus padres Heriberto Arturo Belalcázar y Raquel Martínez Caycedo, y sus seis hermanos, representa una de las figuras más notables de su infancia. La sensualidad caracteriza los versos de “Nodriza”, penetran dulcemente en el oído, no sólo gracias a su armonía embellecida por la aliteración en el sonido de la “s”, que se reitera en dieciocho oportunidades, sino por el largo aliento que le exigen al lector.

Mi nodriza era negra y como estrellas de plata
le brillaban los ojos húmedos en la sombra:
su saliva melodiosa y sus manos palomas mágicas.
¿O era ella la noche, con su par de lunas moradas?
(Aurelio Arturo, 2004, p. 61)

De las incidencias del viaje a caballo desde su tierra natal -La Unión-, a la capital del país, Rodríguez Rosales (2015) señala

En 1925, Arturo viaja a Bogotá, a caballo a escondidas de su padre, quien después de enterarse le envía varios trabajadores para que lo acompañen en el largo camino hacia la capital del país, travesía que entonces se hacía entre “pascanas” o etapas. En Bogotá, ingresa al prestigioso Colegio del Rosario, en donde termina sus estudios secundarios y se gradúa de bachiller. (pp. 172-173).

El Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario, según Fernando Mayorga García (2010), fue fundado en 1653, con autorización del rey Felipe IV, por el arzobispo de Santa Fe, fray Cristóbal de Torres, miembro de la Orden de Santo Domingo:

Para ello tomó el modelo del Colegio Mayor de Santiago el Zebedeo de Salamanca. El fundador aportó su propio patrimonio para la entidad y lo concibió originalmente para ser administrado por sus compañeros de orden, pero el mismo año revocó la donación a esta orden y lo puso en manos del clero secular. Esto generó un pleito con los dominicos que se prolongó hasta después de la muerte del arzobispo y se resolvió en 1664. En este año, la Corona española aprobó las constituciones originales de 1653 y

le quitó el Colegio a los dominicos. Se puede decir que en este año el Colegio adquirió los rasgos esenciales que se mantendrán durante todo el periodo de estudio. Su propósito fue el de educar de forma gratuita al clero secular y a algunos laicos en estudios superiores de derecho, teología y humanidades. Se regiría por sus propias constituciones y por sus propias autoridades elegidas por los colegiales. (p. 34)

En 1926, Arturo en Bogotá inicia sus estudios en la Facultad de Derecho en la Universidad Externado de Colombia, institución superior que le confiere el título de Doctor en Derecho en 1937, siendo el humanista Baldomero Sanín Cano², su director de tesis de grado, en la rectoría del jurista y educador Ricardo Hinestrosa Daza. La Universidad Externado de Colombia fue fundada el 15 de febrero de 1886 por Nicolás Pinzón Warlostén, con el apoyo de un grupo de ilustres maestros del liberalismo radical, como respuesta al absolutismo y a la supresión de la libertad de enseñanza impuestos por la dictadura de La Regeneración. Se le llamó “Externado” porque la nueva institución recibió la influencia de los más modernos centros educativos europeos que, entonces, se oponían al viejo sistema del internado, colegio de origen medieval, inclinado a la catequización e impropio para el desarrollo autónomo de la personalidad. Externado implicaba, apertura, libertad de estudio y de enseñanza. En 1895, tras el inicio de una nueva guerra civil y de la muerte del fundador, terminó la primera etapa del Externado. Varios de sus alumnos y profesores empuñaron las armas para defender los ideales de la libertad. Tras ese lapso de silenciamiento de 23 años, en 1918 se abrieron de nuevo las puertas de la Universidad bajo la rectoría del sociólogo y jurista Diego Mendoza Pérez. A partir de 1946, durante las dictaduras sucesivas, civil y militar, el Externado sufrió nuevamente persecución oficial por razones políticas. En mayo de 1957 los profesores

2 Baldomero Sanín Cano, prosista colombiano (Ríonegro, 1861 – Bogotá, 1957), quien desde el ensayo y la crítica contribuyó a introducir en su país el pensamiento de autores modernos. Sus libros de ensayo responden a una sensibilidad y a un criterio universales de las cosas y de los hechos; obras suyas son *La civilización manual y otros ensayos* (1925), *Indagaciones e imágenes* (1926), *Crítica y arte* (1932), *Divagaciones filosóficas y otros apólogos literarios* (1934), *Ensayos* (1942), *Letras colombianas* (1944), *De mi vida y otras vidas* (1949), *El humanismo y el progreso del hombre* (1955) y *Pesadumbre de la belleza* (1957).

iniciaron un movimiento que, sumado al de los estudiantes y al de otros sectores sociales, condujo a la caída del régimen de facto.

De acuerdo con Rodríguez Rosales (2015), “En 1941, Aurelio Arturo contrae matrimonio con doña María Esther Lucio Gilede, de cuya unión, entre 1942 y 1948 nacieron sus cinco hijos: Gilberto, Edgardo, Julián, Fernando y Elvira Arturo Lucio.” (p. 172) Más adelante, se refiere a los cargos públicos que desempeñó en el ejercicio del derecho:

Posterior a su graduación, y en ejercicio de su profesión de abogado, desempeñó importantes cargos públicos tales como: Juez Permanente de Policía. Profundizará en el Derecho Laboral y Penal y será nombrado, más tarde, Magistrado del Tribunal Administrativo de Nariño, a partir de 1953 y hasta 1956, cuando vuelve a Bogotá, al ser nombrado como Director del Departamento Administrativo y de Contratos de la Personería. En 1957, es designado Magistrado del Tribunal Superior de Popayán, donde permanece por espacio de dos años. En 1959, regresó a la capital al ser nombrado como Magistrado del Tribunal Superior de Bogotá y poco después Secretario General del Ministerio de Trabajo hasta 1961. En este mismo año es designado Magistrado del Tribunal Superior Militar en Bogotá. También se desempeñó como Adjunto Cultural de la Embajada de Colombia en Estados Unidos y Viceministro de Trabajo. En 1964, es nombrado Jefe de la Sección de Extensión Cultural del Ministerio de Educación Nacional. En este cargo continúa con los proyectos editoriales “Panorama de la poesía colombiana” y “Canto llano” de Fernando Arbeláez. Así mismo, se desempeñó como Catedrático de Derecho Administrativo y de Idiomas en la Universidad de Nariño. Fundó y dirigió la radio-revista literaria “Voces del Mundo”, en la que proyectó generosamente a los jóvenes escritores. (p. 172)

A finales de la década de los cuarenta, Arturo ingresa a la dirección de la radio-revista literaria “Voces del mundo”, que él mismo fundara, y su amigo y colega en la poesía Fernando Charry Lara colaboró como redactor. El programa estimuló generosamente a los jóvenes. Se sabe, además, que Álvaro Mutis participó en el programa dedicado a discutir acerca de la importancia de José Asunción Silva en la poesía colombiana.

“Su sueño irrealizado fue tener una revista literaria. Por eso lo hacía feliz ser del consejo de redacción de Golpe de Dados” (Rodríguez Pouget, 2006, p. 9), dice su hija Elvira. En su primer año de labores se hizo un homenaje a su escritura, señalando el valor que logra su poesía al no dejarse permear por las tendencias de su tiempo y admirando el hecho de que pese a la gran acogida de su trabajo no hubiese buscado la publicación de un libro. Después de la experiencia en la dirección del programa radial “Voces del mundo”, Arturo se dedicó a diferentes cargos públicos.

En 1950, fue nombrado jefe de la Sección de Traducciones de la Embajada de Estados Unidos. Tres años más tarde viajó a Pasto al ser elegido Magistrado del Tribunal Administrativo de Nariño, cargo que desempeñó entre 1953 y 1956, -retorno al ambiente de su amado sur- lo que le permitió estar cerca de su padre Heriberto Arturo quien murió en 1954. En estos años, Arturo alternaba como catedrático de Derecho Administrativo en la Facultad de Derecho y de inglés en el Liceo de Bachillerato de la Universidad de Nariño. Al respecto, se puede constatar que en la edición No. 41 de la revista “Anales” de la Universidad de Nariño, página 247, correspondiente al mes de noviembre de 1954, se encuentra el nombre del Doctor Aurelio Arturo como profesor externo de Inglés en Primero A y de Inglés en Primero B, en el Liceo de Bachillerato, al lado de prestigiosos intelectuales como Jorge Mesías, Juan Álvarez Garzón, Guillermo Edmundo Chaves y Victoriano Salas. De la experiencia docente del poeta en Pasto, Bruno Mazzoldi (2007) escribe lo siguiente:

En mis días de Pasto, un amable vecino del barrio San Ignacio, refinado lector y sutil violinista, Alfredo Verdugo, me comentó que Aurelio Arturo le había dado clases de italiano. Si no estropeo la cronología establecida por Oscar Torres Duque, Hernando Cabarcas Antequera y Rafael Humberto Moreno-Durán (Moreno-Durán, 2003, pp. 287-326), el poeta de La Unión ofreció esas lecciones entre 1953 y 1956, mientras se desempeñaba como magistrado del Tribunal Administrativo de Nariño, compromiso que le había inducido a dejar la ciudad de Bogotá en la que con mucha firmeza había determinado establecerse por lo menos desde 1924, después de la muerte de su madre, al ponerse en camino “sin el consentimiento paterno, clandestinamente, sin

equipaje y sin dinero”, cuando fue “interceptado” por los peones del padre. (p. 6)

En 1971, tras una gripe fue internado en el Hospital Militar de Bogotá, le diagnosticaron en forma errónea cáncer y, en consecuencia, fue intervenido, lo que lo condujo a una muerte clínica. Sin embargo, su muerte no sería sino tres años después, el 23 de noviembre de 1974 en Bogotá, a causa de un aneurisma, dejando una obra de alas propias que sigue “palpitante de aromas y de astros.” (Rodríguez Pouget, 2006, p. 11) Pocos meses antes de su muerte, Aurelio Arturo escribía en su diario: “Creo que ahora debo dedicarme a escribir. No hay pretexto para dilatar.” (Rodríguez Pouget, 2006, p. 11) Meses antes de su muerte la Universidad del Cauca y la Universidad de Nariño, le otorgaron el título de Doctor Honoris Causa en Filosofía y Letras, el cual rechazó; escribió una nota al escritor Edgar Bastidas Urresty, profesor del Departamento de Humanidades de la Universidad de Nariño y uno de los promotores del proyecto:

Hablándole con toda franqueza, creo que esos títulos son para quienes no tienen títulos universitarios, lo cual no es mi caso. A mí nunca me han llamado la atención los títulos y el profesional que tengo lo adquiriré por necesidad y no para que me diera lustre. (Rodríguez Pouget, 2006, p. 12)



AURELIO ARTURO
Poeta de la Biodiversidad



2. Obra Poética

En el presente capítulo se intenta realizar un análisis e interpretación de la obra de Aurelio Arturo, desde su poema titulado “Balada de Juan de la Cruz”, publicado en octubre de 1927, posiblemente el primero: “Yo Juan de la Cruz, llamado el héroe, /Que perdió su alegría y que era también /Un fruto de su tierra que bendijo el Señor.”³ Hasta sus cuatro últimos poemas, publicados en 1970, los más celebrados de una probable “segunda etapa”, según la crítica: “Sequía”, “Tambores”, “Lluvias” y “Yerba”: “Yerba: dulce lecho y cabecera/ dócil serpiente melódica/ bajo la mano/ bajo la caricia/ que la aplaca, pero que no perdona el descuido.”⁴ Se trata de hacer una lectura ecocrítica con el propósito de provocar una conciencia ecológica a través de la literatura, en especial de la poesía, a partir de los fundamentos teóricos de la “inteligencia naturalista”, propuesta por Gardner, que en nuestro caso comprende cuán sensible es el poeta a la naturaleza y al universo, a la tierra y al agua, al aire y al fuego, pero también a la flora y la fauna; y la “inteligencia ecológica” por Goleman (2009), entendida como

la capacidad de adaptarnos a nuestro nicho ecológico. Inteligencia se refiere a la capacidad de aprender de la experiencia y de tratar en forma eficaz nuestro medio ambiente, y el término

3 Aurelio Arturo (2018). Poesía completa. Biblioteca Básica de Cultura Colombiana. Ministerio de Cultura. En: [https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBCC/\(X\(1\)S\(ycjga0ifn3d1xsihj22vmj2f\)\)/Documents/View/383](https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBCC/(X(1)S(ycjga0ifn3d1xsihj22vmj2f))/Documents/View/383). Consulta: 14-09-24.

4 Aurelio Arturo (2018). Poesía completa. Biblioteca Básica de Cultura Colombiana. Ministerio de Cultura. En: [https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBCC/\(X\(1\)S\(ycjga0ifn3d1xsihj22vmj2f\)\)/Documents/View/383](https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBCC/(X(1)S(ycjga0ifn3d1xsihj22vmj2f))/Documents/View/383). Consulta: 14-09-24.

ecológico se refiere al conocimiento de los organismos y sus ecosistemas. (p. 12)

También a partir de los planteamientos de Glotfelty (1996) y la teoría “ecocrítica” o “crítica ecológica”, la cual pretende integrar la producción textual a un sistema mayor que las tradicionales series literarias, culturales e históricas, trasladando la obra hacia un nuevo entorno valórico, eco-céntrico, que inserta la obra y al autor en las matrices que la sustentan. En general, se trata de asumir una perspectiva que recupere la conexión entre naturaleza y cultura, entre naturaleza y poesía, y que haga visible la materialidad de las interrelaciones e integraciones de los soportes y elementos que aseguran la vida básica del planeta tierra. Finalmente, también a partir de la fenomenología de la imagen poética, de Bachelard (1986), para quien las palabras atesoran vida, se renuevan, construyen realidades, el lenguaje crea lenguaje, el lenguaje crea un mundo; el poeta crea un mundo para vivirlo. Es decir, en la creación poética, las palabras alcanzan nuevos significados, se distorsiona la relación de significante y significado. El método fenomenológico nos lleva a intentar la comunicación con la conciencia creadora del poeta.

Desde la publicación de su primer poema “Balada de Juan de la Cruz”, el 27 de octubre de 1927, en el suplemento literario del diario El Espectador, hasta la publicación de los poemas “Palabra”, “Lluvias” y “Tambores”, en el volumen I No. 1, de la revista “Golpe de dados”, correspondiente a los meses de enero-febrero de 1973. El poema “Yerba” publicado en la revista “Pluma” en 1975, un año después de la muerte del autor. Aunque hay decenas de estudios sobre la obra poética de Aurelio Arturo, el escritor R. H. Moreno Durán se puso al frente de una minuciosa investigación para no sólo encontrar hasta el último rastro de su obra sino también para recopilar textos críticos y las diferentes versiones que tuvieron los poemas antes de llegar a su punto definitivo. El resultado es un completo libro de más de 700 páginas publicado por la Unesco y en el que participaron Hernando Cabarcas, Fernando Charry Lara, Rafael Gutiérrez Girardot, Graciela Maglia, Beatriz Restrepo, Enrique Santos Molano y Oscar Torres Duque. Lo sorprendente es que se encontraron casi 100 poemas -muchos de ellos inéditos- que habían quedado por

ahí, escondidos, entre manuscritos que guardaba la familia Arturo y en suplementos y revistas literarias.

En 1925, el grupo literario “Los Nuevos” irrumpe en el panorama literario nacional como reacción contra ciertas expresiones modernistas y centenaristas, agrupando alrededor de la revista “Los Nuevos” en 1925 a distintos escritores, intelectuales y políticos quienes participaban en las tertulias de café y en algunos acontecimientos de la vida social y cultural del país. A pesar que la mayoría de sus miembros terminaron plegados a la tradición y a la voz modernista, la aparición en 1926 de *Suenan Timbres*, de Luis Vidales, le brindó a Colombia una pincelada de vanguardismo e irreverencia en momentos que se respiraba un ambiente academicista y provincial. Al respecto, Ricardo Rodríguez Morales (2003) sostiene que

el 6 de junio de 1925 comenzó a circular en Bogotá una revista sin mayores pretensiones formales que bajo el nombre de “Los Nuevos”, presentaba a un grupo de escritores cuyos temas de interés eran la política, la crítica, el arte, la literatura y los asuntos sociales, escritores que con el tiempo se destacarían en distintos frentes de la cultura nacional. Los hermanos Felipe y Alberto Lleras Camargo desempeñaban los cargos de director y secretario de redacción, respectivamente, respaldados por una “directiva” integrada por Rafael Maya, Germán Arciniegas, Elíseo Arango, José Enrique Gaviria, Abel Botero. Jorge Zalamea, León de Greiff, Francisco Umaña Bernal, José Mar, Manuel García Herreros, Luis Vidales y C. A. Tapia y Sánchez. (p. 12)

Acercas de la irrupción del poeta en el panorama literario colombiano, Rodríguez Rosales (2015) señala lo siguiente:

La incursión de Aurelio Arturo en el panorama literario colombiano, fue posterior al surgimiento del Grupo que se creó en 1925 en torno a la revista “Los Nuevos”. Un año antes de la publicación del poema “Balada de Juan de la Cruz” (octubre 27 de 1927), Luis Vidales (1900-1990) publicó en 1926, el libro *Suenan timbres*, el más importante de sus libros, original creación que causó estupor, admiración y escándalo en los círculos intelectuales del país, todavía dominados por un tradicionalismo decadente. Con este

libro, Vidales no sólo se puso en sintonía con los vanguardistas de América, sino que instauró en Colombia una escritura heterodoxa, caracterizada por la brevedad, el humor, la paradoja y la ironía; la cual se resistía a ser ubicada en el horizonte genérico literario de la época y rozaba sus sentidos con la sentencia, el poema, el epígrafe, el apólogo, la greguería y el chiste, entre otros. El libro *Suenan timbres* se encuentra organizado en: “Confesiones de un aprendiz del siglo” -que es una autobiografía- y cuatro capítulos: “Los importunos”; “Poemas de yolatría”; “Curvas” y “Estampillas”. (p. 174)

Henry González (2002) -citado por Rodríguez Rosales-, considera a Vidales como el fundador de la minificción en Colombia- la estructura de la obra *Suenan timbres*: “está dada porque la mayor parte de su contenido -por no decir que su totalidad, excluyendo los primeros textos que son cuentos breves y unos pocos poemas líricos- está integrado por minificciones.” (p. 20)

Respecto a la participación de León de Greiff en la fundación del grupo literario “Los Nuevos”, Rodríguez Rosales (2015), subraya

En el mismo año (1925), el poeta antioqueño León de Greiff (1895-1976), participa en la fundación del grupo literario “Los Nuevos”, publica su primer volumen de poesía *Tergiversaciones, Primer Mamotreto*, título que utilizaría en adelante para darle un nombre a su producción poética como una marca impuesta por su desapego hacia los hechos de la vida (más de origen filosófico que una forma de lamento), inseparable de su humor y juego con la lengua. Pertenecieron a “Los Nuevos”, además, Alberto Lleras Camargo (1906-1990), Rafael Maya (1897-1980), Germán Arciniegas (1900-1999), Germán Pardo García (1902-1991), y Jorge Zalamea (1905-1969), quienes a través de la revista del mismo nombre irrumpieron en la cultura colombiana como reacción contra ciertas expresiones modernistas y centenaristas. (pp. 174-175)

En el propósito de comprender la lírica arturiana, el crítico Pino Posada (2017) presenta una periodización de naturaleza editorial en tres fases:

En términos cronológicos, la obra de Aurelio Arturo se compone de tres fases claramente diferenciadas: una primera etapa, donde se gesta lo que cabría llamar 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 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 Arturo publica de 1963 hasta 1974, año de su muerte. (p. 64)

Pino Posada opta por marcar la diferencia de estas tres fases de creación poética de Arturo, pero al mismo tiempo, procura mostrar el proceso dentro del cual las diferentes etapas se integran como un todo.

Por su parte, el crítico Hernando Cabarcas Antequera -quien a través de un riguroso trabajo de investigación ha reconstruido en forma textual y bibliográfica la trayectoria poética de Arturo, para la edición crítica de su obra poética completa-, sostiene que el poema “Balada de Juan de la Cruz”, publicado en el “Suplemento literario ilustrado” del periódico El Espectador de Bogotá, el jueves 27 de octubre de 1927, es el primer poema que dio a conocer al público, cuando tenía veintiún años de edad. Dicho poema se encuentra estructurado en cinco estrofas que comienzan con el verso de arte mayor “Yo soy Juan de la Cruz, llamado el héroe”; las dos primeras y las dos últimas de cinco versos, y la tercera de seis versos. Otras baladas que Arturo da a conocer en el suplemento “Lecturas Dominicales” del periódico El Tiempo, fueron las siguientes: “Balada del combate” y “Baladeta de Max Caparroja”; “La balada de la guerra civil”, en la revista “Universidad” de la Universidad Externado de Colombia, el 29 de diciembre de 1928; “El grito de las antorchas” y “El alba llega”, en 1928; “Canto a los constructores de caminos”, en agosto de 1929, publicadas en el Suplemento Literario Ilustrado del periódico El Espectador.

Es necesario señalar que el contexto literario colombiano en los años veinte le ofrece a Arturo dos posibilidades contrapuestas de representación del espacio: la poesía de Rafael Maya se pliega a la

tradición del idilio campestre y del **locus amoenus**, del latín que significa “lugar idílico” o, más cercano al original, “lugar ameno”, lugar placentero, lugar ideal, agradable. Un tópico literario que generalmente refiere a un lugar idealizado que transmite paz, tranquilidad, seguridad, mientras que los sonetos y la novela de José Eustasio Rivera tematizan la selva, virginal en un caso, escenario del **locus horribilis** en el otro. El opuesto al “locus amoenus” es el tópico literario “locus horribilis”, es decir, un tópico literario que, en lugar de idealizar un sitio agradable, describe un sitio absolutamente feo, negativo, siniestro o desagradable... Es decir, la idea de infierno y la de infinitud de “infiernos” que encontramos en la tierra. Locus horribilis significa en latín, lugar terrible, un tema literario y se define como el lugar opuesto al locus amoenus. A menudo es subterráneo, elevado o habitado por monstruos. Aunque toma nota de la descripción ambiente infernal, es un lugar de diversas experiencias sensoriales.

El espacio del mundo narrado en los primeros poemas de Arturo es en su mayoría un espacio rural. Según Pino Posada (2017), el hablante lírico de “Balada de Juan de la Cruz” (1927)

es el primer poema que publica el autor y que abre un breve ciclo de baladas, nombra en medio del relato de su campaña revolucionaria la “tierra” (v. 7), el “campo” (v. 13), el “pueblo” (vv. 14, 25) y la “plaza” (v. 26); “Balada del combate” (1928) y “Balada de la Guerra Civil” (1928), poemas que también tematizan la excursión bélica, se refieren por su parte a “valles” (v. 6), “pueblo” (v. 4) y “comarca” (v. 17) en un caso, a “tierra” (v. 2) y a “aldeas” (v. 21) en otro; en el retrato de su existencia campesina, el protagonista de “Lorenzo Jiménez” (1928) repite algunos de estos sememas y añade el de “claros” (v. 19) y el de “bosque” (v. 24); a “arboleda” (v. 2), “floresta” (v. 6) y “pradera” (v. 12) se hace referencia en “La vieja balada del nocturno caballero” (1928); mientras que por la “vereda” (v. 1) y por el “pueblo lontano” (v. 15) pasa, en fin, el héroe de “Baladeta de Max Caparroja” (1928). (p. 65)

En la “Balada de Juan de la Cruz”, se puede apreciar el tono épico del poema, el mismo que va a mantener en algunos poemas de su

primera etapa de creación en la década de los treinta, caracterizada por la repercusión social de los ideales socialistas que rondaban por el mundo y que en Colombia empezaban a hacer carrera. Una década sumamente rica en expresiones intelectuales, en corrientes de ideas de todo tipo, no sólo políticas sino también económicas, jurídicas, literarias y hasta filosóficas. Surgen en esta coyuntura cambios significativos que van a dejar una huella muy honda en la evolución intelectual de Colombia en los últimos decenios. El poema muestra, de manera sucinta, la figura de un héroe, que pareciera un revolucionario, un rebelde, el retrato de un hombre guerrero; no hay exactitud sobre el referente empleado.

En torno a los ideales socialistas que atrajo a los jóvenes en la década de los veinte, Jaime Jaramillo Uribe (1982), afirma que la otra corriente de ideas que aparece en la época y que se configura con cierta consistencia,

porque había surgido en las décadas anteriores, en la del 20 al 30, es el Socialismo. Desde sus orígenes, el movimiento socialista tiene varias tendencias y matices. Hay por lo menos dos, que deben considerarse: la una es la del Partido Comunista Colombiano, afiliado a la Tercera Internacional de Moscú, que tuvo sus líderes más significativos en Ignacio Torres Giraldo, en algunos intelectuales como Luis Tejada, Luis Vidales y Ángel María Carrascal, además del que entonces llamaríamos el joven Vieira. Su orientación básica era marxista-leninista, aunque la línea señalada entonces por Stalin dentro de la política de Frentes Populares introdujo en sus filas cierta permeabilidad hacia corrientes de ideas socialistas, reformistas y aún liberales. (p. 23)

La otra tendencia, según Jaramillo Uribe (1982), fue el Socialismo Democrático, que en la década del 30 hace varios intentos de aparecer como una fuerza política organizada, pero tiene poco éxito:

El epicentro del movimiento socialista fue en esta década el Centro de Estudios Marxistas que fundaron y sostuvieron entonces Gerardo Molina, Antonio García, Luis Eduardo Nieto Arteta y

algunos nombres más entre los que recordamos a Enrique Pinzón Saavedra y Jorge Enrique Sánchez. Se trataba de un grupo de intelectuales y universitarios que luego se marginó de la política o entró a engrosar las filas liberales. Además del marxismo clásico recibía este grupo influencias del socialismo francés de la época del Frente Popular, y como en el caso de la izquierda liberal, de escritores del México de Cárdenas como Lombardo Toledano y Narciso Basols, que intentaban entonces crear un socialismo *ad usum* (el uso de) latinoamericano. A lo cual habría que agregar también la influencia del brillante escritor socialista argentino Aníbal Ponce, y además, la de Mariátegui. (p. 24)

Al lado de estos intentos socialistas, por la misma época (1933) surgió la Unión Nacional Izquierdista Revolucionaria -UNIR, fundada por Jorge Eliécer Gaitán (1903-1948) y otros liberales de izquierda, en defensa de los sectores populares y separados del Partido Liberal, en un esfuerzo por crear un movimiento nacional de orientación socialista independiente de la izquierda liberal y de cualquier vinculación internacional. En sus tesis, orientaciones y actitudes, la UNIR recibía muchas motivaciones e ideas del movimiento revolucionario mexicano, del aprismo peruano de Haya de la Torre, en fin, de las muy numerosas tendencias del socialismo europeo. Propone la reforma agraria, que es tomada por Alfonso López Pumarejo en su “Revolución en Marcha” y la igualdad de derechos políticos para la mujer que después será acogida por Gustavo Rojas Pinilla.

Según el escritor nariñense J. Mauricio Chaves-Bustos (2009), el poema “Balada de Juan de la Cruz”, muestra la figura de un héroe, que a partir de lo dicho pareciera un revolucionario, un rebelde, el retrato de un guerrero:

no hay exactitud sobre el referente empleado, sin embargo, cabe recordar que en el imaginario social de la época, para los jóvenes liberales de entonces, las figuras de los héroes revolucionarios mexicanos se habían constituido en sustrato de sus añoranzas y desvelos. Quizá Juan de la Cruz, es el epitome del héroe revolucionario, y Arturo muestra aquí una faceta poco explorada después, la de la vivencia real de unos ideales -los mismos que

no se exponen, pero que se deducen populares, por el ambiente en que recrea al personaje-, lo factico en un ambiente social convulsiona-do, y la figura universal puede convertirse en un Emiliano Zapata o en un Francisco Villa. (p. 23)

El héroe de la “Balada de Juan de la Cruz” ha sido identificado por el poeta Juan Manuel Roca, con Juan de la Cruz Varela (1902-1984), a la sazón un joven líder campesino de la región del Sumapaz, al sur de Bogotá, que comenzaba a organizar a finales de la década del veinte grupos de labriegos en torno a la reivindicación del derecho a la tierra. (Pino Posada, 2017.) El texto completo del poema “Balada de Juan de la Cruz”, es el siguiente:

Yo soy Juan de la Cruz, llamado el héroe
Que partió con cien mozos y una bandera
A cubrirse de gloria bajo el sol.
Y a elevar un grito rebelde contra las balas
Aún más alto que el grito de rebelde cañón.

Yo soy Juan de la Cruz, llamado el héroe,
Que vio la tierra buena enloquecer
Y beber salvajemente la sangre brava, y vio
Caer sus compañeros junto a la cruel bandera,
Bajo el cielo incendiado de la revolución.”

Yo soy Juan de la Cruz, llamado el héroe,
Dueño de un blanco corcel que victorioso
Por campos de sangre y fuego lo llevó,
Y en las fiestas del pueblo enloqueció a las mozas,
Quizá demasiado altas para sus quince años,
Con ritmo en el talle y en los ojos fulgor.

Yo soy Juan de la Cruz, llamado el héroe,
De quien decían los niños en las tardes del pueblo,
Señalando el ocaso que es como confusión
De banderas heroicas: por allá con cien mozos,

Juan de la Cruz, héroe, partió.
Yo Juan de la Cruz, llamado el héroe,
Que perdió su alegría y que era también
Un fruto de su tierra que bendijo el Señor.
Yo soy Juan de la Cruz, en cuyo honor del pueblo,
En medio de la plaza, sólo un roble plantó.⁵

Por la separación en estrofas rimadas y la interposición de estribillos, las baladas de Arturo nos remiten a elementos de las canciones medievales francesas, provenzales e italianas (ballade, balade, ballata), que, por su temática, se sitúan también en la tradición de la Ballade alemana y la ballad anglosajona, a las cuales se describe como composición narrativa en verso, de carácter lírico-épico y generalmente de contenido histórico o legendario. El término “balada”, en su origen pertenece al campo léxico de la raíz románica “bal”, relacionada tanto con el verbo castellano “bailar” como con la forma de danza denominada a “ballet”. Es una composición poética tradicional del norte de Europa, de estrofas iguales entre las que se intercalaba un estribillo y que solía contar de manera sencilla sucesos legendarios y populares. La palabra parece haberse especializado, en la alta Edad Media francesa, para referirse a un baile de tipo popular, diferente de aquellos para los que se utilizaría el verbo que acabaría imponiéndose en francés moderno, “dancer”, -sustantivo “dance”-, propio de los bailes cortesanos. En un contexto más literario, la palabra “balade” aparece al final del siglo XIII en el *Jeu du Pèlerin* de Adam de la Halle haciendo referencia a una canción bailada de versos isométricos con repetición de estribillo. La balada es una forma de expresar el canto cortesano del final de la Edad Media en Europa, que aparece en el siglo XIV. La poesía es disociada de la música, pero la musicalidad es creada en la escritura misma del poema. En efecto, la balada tiene la particularidad de repetir un mismo verso, estribillo, al final de cada tres estrofas. Está constituida por octosílabos y las rimas están cruzadas. Como regla, la balada medieval empieza siempre con la

5 Aurelio Arturo (2018). Poesía completa. Biblioteca Básica de Cultura Colombiana. Ministerio de Cultura. En: [https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBC/\(X\(1\)S\(ycjga0ifn3d1xsihj22vmj2f\)\)/Documents/View/383](https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBC/(X(1)S(ycjga0ifn3d1xsihj22vmj2f))/Documents/View/383). Consulta: 14-09-24.

palabra Príncipe. La tradición equivalente en español, la del romance, con su fondo heroico y caballeresco y su tendencia a representar la vida histórica nacional, constituye una fuente plausible de las primeras incursiones de la lírica arturiana.

En 1926, Aurelio Arturo inicia sus estudios de Derecho en la Universidad Externado de Colombia, y es cuando escribe los poemas “Alba”, “Veinte años” y “En azul lejano”. Azul es el color de la tranquilidad, la sabiduría, la paz espiritual, aquel que nos hace sentir cómodos y tranquilos; está fuertemente asociado con la limpieza y pureza. Simboliza la libertad, la calma, la paz y la tranquilidad. El mundo está lleno de azules en todas las variedades, aunque lo que más nos llama la atención es, sin duda, el azul inmenso, el del cielo y el del mar (“Con sus alas diáfnas como urdimbres de hilos de agua”). Dos lugares azules que nos hacen soñar y que nos hacen ser libres. Es un color muy vinculado al agua, de ahí el significado de serenidad, de dejarte fluir con la vida, que es el único modo de encontrar el equilibrio emocional. Pero también tiene un significado muy potente de libertad y ese le llega de sus dos vertientes: el azul del cielo y el azul del mar. Navegar por el mar o volar por el cielo son dos acciones que nos llevan a la libertad y ambas están teñidas de azul. (“¡Oh juventud que te quedaste soñando/ En el valle de la estrella más sola!”). El texto completo del poema “En azul lejano”, es el siguiente:

Oh duelo de infinitas manos dúctiles,
Casi fluidas, fluidas, etéreas...

Oh dulzor de sentir sumergirse
Con algo inefable, lontano...

Sus manos, sus manos se multiplicaban
Sobre el piano.

Suspende, le dije con voz de ruego, de angustia, casi áspera
Pero ella no supo en su vida fugaz, cuanto bella
Que pulsabas mi espíritu
En vez del piano enlutado en el rincón donde se agolpan los ángeles
Con sus alas diáfnas como urdimbres de hilos de agua.

Pero ahora,
¿Para qué hacer languidecer la sombra de ese dolor
En el camino sin fin de mi verso?

Dejad que allá... lloren esa música y ese corazón
Dejad ese piano violado por la blancura violenta
Porque un piano -oh destino-
Puede llenar todo un bello pasado!

Que no violen sus manos hirientes por demasiado finas
Mi noche, mi noche que bajo sus dedos ingrátidos
Podría gemir toda ella como un piano dantesco.

Adiós!

¡Oh juventud que te quedaste soñando
En el valle de la estrella más sola!⁶

Ahora bien, el poema “La balada de la guerra civil” fue publicado en la revista “Universidad” del Externado de Colombia, el 29 de diciembre de 1928, cuando el país se conmocionó con la masacre de las bananeras, ocurrida en Ciénaga, Magdalena y que literalmente marcó al país en la lucha de las reivindicaciones laborales y luchas estudiantiles que reprime Miguel Abadía Méndez, el último Presidente de la Hegemonía Conservadora, y en donde cae víctima de la represión su coterráneo Gonzalo Bravo Pérez. En este poema, Arturo parece describir los infortunados sucesos del 1928, por eso es un canto de las juventudes, de los estudiantes, de los campesinos inconformes. Para Chaves-Bustos (2009), hay en el pensamiento de Arturo, la expresión de un ideario social nuevo, fruto quizá de las enseñanzas del Externado de Colombia, abanderada social liberal que formó, junto con la Universidad Libre, a los primeros socialistas colombianos; en “La balada de la guerra civil”,

6 Aurelio Arturo (2018). Poesía completa. Biblioteca Básica de Cultura Colombiana. Ministerio de Cultura. En: [https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBC/\(X\(1\)S\(ycjga0ifn3d1xsihj22vmj2f\)\)/Documents/View/383](https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBC/(X(1)S(ycjga0ifn3d1xsihj22vmj2f))/Documents/View/383). Consulta: 14-09-24.

confluyen campesinos y estudiantes, ya que aún permanecía fresco el recuerdo de los trabajadores del Sur, el mismo que se vuelve símbolo para expresar toda convulsión social, todo inconformismo, y en un ejercicio puramente formal Arturo equipara la experiencia de su tierra con lo que es nuevo para él. Sin embargo, también es un poema doloroso, de sangre, de violencia, en este canto esa es la única consecuencia, no puede asimilar que la revolución conlleve a la tragedia. (p. 23)

El poema “La balada de la guerra civil” está dedicado al periodista santandereano Jaime Barrera Parra, y su texto completo es el siguiente:

Y marchan con tanto alborozo
los mozos que hasta ayer labraban la tierra,
que es preciso preguntar si van a una fiesta.
Pero van a la guerra que ha aparecido violenta como la juventud.

A la guerra.
Con los cabellos al viento marchan.
Y el viento no es sino la prolongación de sus cabelleras en
turbulencia.
Es un desfile de llamas negras.
Esas y las que se desprenden de los cuellos de los caballos,
van formando el vasto incendio.
Los grupos de caballos
-cuellos y patas, tendidos-
no son sino líneas horizontales que huyen en manchones.
Ala roja, la guerra, cubrió la comarca.

Oíd ahora la vasta sinfonía de los cañones tendidos.
Escuchad la sorda sinfonía perezosa.
Son los pianos bélicos.
Son los elefantes metálicos que combaten.
Cada palabra suya es como un pelotón de banderas lanzadas.
Y los hombres muerden el polvo, entre el estruendo.

Pensad también en las aldeas abandonadas a la noche
mientras los hombres se odian.
Pensad en las aldeas llenas de clamores,
donde hay tantas lámparas y tantas mujeres a la orilla del sueño.
Pensad en las noches.

Las noches de lluvia.
Y cuando el viento y la lluvia danzan desenfadadamente,
-igual que un vagabundo y una cortesana-
sobre los cuerpos de los guerreros,
esas mujeres están solas y están desnudas en sus blancos lechos,
demasiado amplios, entonces.
Ala roja, la guerra, cubrió la comarca.

Allá van, allá van.
Durante los días,
pelotones de nubes de oro se arrastran por la tierra velozmente,
a lo lejos.
Nubes que levantan las cabalgatas,
y que traen copiosas lluvias de sudores de olor acre,
de olor de energía y de mocedad.
Tras las nubes doradas,
otras de color gris se levantan de la tierra,
entre el tronar de las bocas de acero que hablan fuego.
Y llega la tormenta artificial de relámpagos sanguinolentos.
Entonces la bandera no es la roja guacamaya que ondula delante
de los escuadrones.
Es un palpitar invisible.
La están tejiendo los gritos y los alaridos de los hombres
y de los clarines vocingleros.
Y sobrecoje la grandiosidad
de los pelotones de nubes grises que chocan a ras de tierra.
Tras ellos viene la lluvia roja, la lluvia de sangre.
La lluvia roja.

Ala ígnea, la guerra, cubrió la comarca.⁷

En referencia a la comunicación y amistad que mantuvo con Arturo, en los años de la violencia política, el poeta y crítico colombiano Fernando Charry Lara (2011), afirma lo siguiente:

llegamos a tener una amistad estrecha por haber llegado a compartir no sólo gustos y opiniones sino también, infortunadamente, dificultades derivadas de la dramática situación que desde entonces comenzábamos a vivir en Colombia. Vivir esa vida ha sido para muchos lo mismo que estar muerto. Y Arturo fue plenamente consciente de esta época, nunca la quiso evadir como han querido insinuar algunos críticos. Hasta uno de sus poemas, “Balada de la guerra civil”, sería la pieza que marcaría para la poesía colombiana el tránsito entre una violencia heroica, épica, hacia una violencia asesina y siniestra, un tránsito de la sensibilidad entre las guerras civiles del siglo XIX y la matanza anónima del XX. (p. 23)

Arturo, consciente de su época, simpatizó en forma abierta con las revoluciones de izquierda, algunos de sus primeros poemas reflejaron la voluntad del que quiere un cambio a través de sus palabras, sitiar el poema, género por excelencia del poder letrado, para volverlo un instrumento de choque que cambiara lo establecido. La Revolución Rusa de 1917, fue un movimiento social, político y económico contra el régimen zarista que gobernaba Rusia, se convirtió en el ícono del modelo revolucionario socialista, para campesinos, trabajadores y estudiantes del mundo. Arturo no podía ser ajeno a esta revolución, por eso los versos del poema “El grito de las antorchas”, publicado en el Suplemento Literario Ilustrado del periódico “El Espectador”, en 1928, son de un compromiso social directo. Había que hacer del mundo un lugar más apropiado para la poesía, de las palabras el vehículo de los sueños colectivos. El texto completo del poema “El grito de las antorchas”, es el siguiente:

7 Aurelio Arturo (2018). Poesía completa. Biblioteca Básica de Cultura Colombiana. Ministerio de Cultura. En: [https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBCC/\(X\(1\)S\(ycga0ifn3d1xsihj22vmj2f\)\)/Documents/View/383](https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBCC/(X(1)S(ycga0ifn3d1xsihj22vmj2f))/Documents/View/383). Consulta: 14-09-24.

He aquí que comienza el resonar de los martillos.
Golpear, golpear de los martillos
que construirán las ciudades futuras.
Ya se escucha un galope en todos los cantos.
Hombres nuevos surgidos del yunque,
formados por el escoplo,
arrullados por el monorritmo de los martillos,
yo iré un ágil día de verano
entre vuestra turba regida por un sistema planetario de ideas.
Yo galoparé hacia la ciudad futura
que hemos visto destacarse en la puesta del sol.
Hombres nuevos
que podíais muy bien ir desnudos,
porque sois hermosos
y de fuertes, y de libres cabelleras.
Yo he soñado en fundar una gran ciudad sin cópulas.
Oh babélicos,
que solo sabréis hablar
un solo lenguaje fraternal y semejante a la hierba por su sencillez.
Nosotros levantaremos una ciudad más bella que una mujer.
Traed la hoz, traed el canto también y los martillos.
Traed la azada y el compás, la escuadra. Traed el tránsito.
Traed el hierro en sus diez mil transformaciones.
Que nadie ha de confundirnos, oh Babélicos.
Y si por un momento se confunden nuestras lenguas a causa del
entusiasmo,
a causa del canto de las armas de trabajo,
tenemos una sola palabra
para hablar a todas las razas de la tierra.
Más fuerte que la luz es la palabra:

LENIN.⁸

8 Aurelio Arturo (2018). Poesía completa. Biblioteca Básica de Cultura Colombiana. Ministerio de Cultura. En: [https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBCC/\(X\(1\)S\(ycjga0ifn3d1xsihj22vmj2f\)\)/Documents/View/383](https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBCC/(X(1)S(ycjga0ifn3d1xsihj22vmj2f))/Documents/View/383). Consulta: 14-09-24.

El poema “El alba llega” publicado en 1928, en el Suplemento Literario Ilustrado del periódico El Espectador, se encuentra estructurado en siete estrofas de verso libre. El vocablo Alba, es de origen latino, “albus”, que significa “blanco”. El alba es sinónimo de aurora, madrugada, albor, alborada, crepúsculo, entre otros. El alba comprende el período en que aparece la luz en el horizonte hasta que sale el sol, y se hace de día. El alba puede ser conocida como aurora o crepúsculo matutino. Las primeras luces que son visibles antes de la salida del sol llegan a la tierra gracias a refracción de los rayos luminosos por la atmósfera. Se trata de una composición en la que los poetas son los labradores de la noche que aran y cultivan la tierra. El texto completo del poema “El alba llega”, es el siguiente:

Los poetas miraron la noche
como un gigantesco árbol negro
cargado de manzanas de oro.

Los labradores miraron la noche
como una arada de tierra fecunda
regada de semillas áureas.
Los mendigos miraron la noche
como a una mendiga
a quien a través de los rotos
de su túnica negra
se le ve el cuerpo de virgen hermosa
bañado en leche rubia.

Los pastores miraron la noche
como un rebaño de negras ovejas
que miraron con ojos humildes.

Yo miré la noche.
Pobre madre cubierta de lutos
que al fenecer el sol adolescente
vino a guardar su tumba.

Y en la cúpula del cielo
prendió un gran paño negro
con alfileres de cabeza rubias.

Como un arcángel de altas alas
el alba
levantó la enorme piedra negra
del sepulcro del sol.⁹

En 1928, en la revista “Universidad”, 2ª época, de la Universidad Externado de Colombia, dirigida por el historiador Germán Arciniegas, se publicaron los poemas “La Vela” y “Balada de Max Caparroja”, los cuales no serán incluidos en *Morada Al Sur*, tampoco en las Selecciones de 1945, ni en las de 1963. Vela, del latín vela, mar. En náutica, la vela es toda superficie, una pieza de tela o lámina de material plástico, utilizada para propulsar una embarcación mediante la acción del viento sobre ella. El conjunto de todas las velas de la embarcación forma el velamen, que es parte de lo que se denomina el aparejo de la embarcación. “La Vela” nos habla del marinero, del viaje, de la despedida y la llegada, la ausencia y de la presencia, pero también de la vida como aventura, de la vida como camino. El texto completo del poema “La Vela”, es el siguiente:

En el barco de vela
se alejan los marinos,
se van a la aventura
por el mar sin caminos.

¡El mar! ¡La mar inmensa!
Ya va lejos el barco,
ya aletean muy lejos
tantos pañuelos blancos.

9 Aurelio Arturo (2018). Poesía completa. Biblioteca Básica de Cultura Colombiana. Ministerio de Cultura. En: [https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBC/\(X\(1\)S\(ycjga0ifn3d1xsihj22vmj2f\)\)/Documents/View/383](https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBC/(X(1)S(ycjga0ifn3d1xsihj22vmj2f))/Documents/View/383). Consulta: 14-09-24.

De pronto, los que quedan
en la playa, fundirse
ven, las alas pequeñas,
en una sola, inmensa.

Es el pañuelo grande
formado de pequeños,
en que aún se despiden
todos los marineros.¹⁰

Arturo creció con los relatos de los bandoleros, hasta llegó a escribir sobre ellos en los años 20 como se muestra en las Baladas “de Juan de la Cruz” y “Max Caparroja”; fue parte de una generación que se educó con los relatos de las guerras civiles. Más tarde presenció las matanzas entre liberales y conservadores, vio cómo esta exclusión bipartidista comenzaba a despertar la ira entre las guerrillas campesinas, a los terratenientes, financiando grupos de seguridad privada para cuidar sus intereses. El poema “Balada de Max Caparroja” está dedicado al poeta Rafael Maya, y su texto es el siguiente:

Yo, Max Caparroja, crucé la vereda.
Sombríos infantes,
torvos caballeros,
ocultos en sombras
los árboles vieron.

Yo, Max Caparroja, crucé la vereda.
Y hoy cantan los mozos
la borrosa historia:
gavilán sombrío
robó la paloma.

10 Aurelio Arturo (2018). Poesía completa. Biblioteca Básica de Cultura Colombiana. Ministerio de Cultura. En: [https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBCC/\(X\(1\)S\(ycga0ifn3d1xsihj22vmj2f\)\)/Documents/View/383](https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBCC/(X(1)S(ycga0ifn3d1xsihj22vmj2f))/Documents/View/383). Consulta: 14-09-24.

Yo, Max Caparroja, crucé la vereda.
Dulzura tan honda
del fruto robado.

Era la más linda
del pueblo lontano.
Yo, Max Caparroja, crucé la vereda.¹¹

El 7 de octubre de 1928, según Moreno Durán (2003), Víctor Amaya González (1898-1973), publicó en el suplemento literario “Lecturas Dominicales” del periódico “El Tiempo” de Bogotá, el primer acercamiento a la poesía de Arturo en el texto titulado “Un pequeño escorzo de Aurelio Arturo”,

en donde se destacan tres rasgos iniciales de la poesía de Arturo: el viaje, el episcismo y el amor. Enuncia su insularidad y manifiesta su dificultad de ubicación en el panorama de la poesía colombiana. El estudio de Amaya González logra identificar aspectos que aparecen alrededor de la obra de Arturo pese a que en ese momento apenas contaba con veintidós años y había publicado solo once de sus poemas, además insiste en la distancia que existe entre su poesía y su tiempo, aclarando que “este poeta, como todos los creadores que disponen de luz no prestada, ha comenzado por arrojar a la basura las polvorosas fórmulas que hacen la devoción de los retóricos. (p. 501)

Del anterior escrito de Amaya González, el crítico colombiano Hernando Cabarcas (2003), hace la siguiente reflexión:

Se trata de un artículo sobre el cual no se había llamado la atención desde esa época; su hallazgo ha sido, por lo tanto, especialmente significativo en el proceso de recobro de la circulación y recepción más tempranas de la obra del poeta. (p. 502)

11 Aurelio Arturo (2018). Poesía completa. Biblioteca Básica de Cultura Colombiana. Ministerio de Cultura. En: [https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBCC/\(X\(1\)S\(ycjga0ifn3d1xsihj22vmj2f\)\)/Documents/View/383](https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBCC/(X(1)S(ycjga0ifn3d1xsihj22vmj2f))/Documents/View/383). Consulta: 14-09-24.

En los últimos años de publicación de la revista “Universidad”, aparecen los poemas “Los mendigos”, “Sueño” y “Ciudad de Sueño”. Este último, de la primera fase de creación, publicado en 1929, en donde exhibe trazas de la tradición oratoria en español, pues un buen número de versos son atraídos por la excitación del hablante, por la exclamación, por los imperativos, por la interjección, por el énfasis. Versos pensados en la narración como imagen profética. Para Orfa Kelita Vanegas Vargas (2019), el poema

se articula en la escritura de manera reveladora. Es inevitable advertir que predice las mayores revueltas del siglo XX desatadas en las calles capitalinas: la violencia bipartidista a causa del asesinato de Gaitán; la barbarie política derivada de la confrontación entre guerrillas y gobierno: la toma del Palacio de Justicia, por ejemplo, y la desencadenada por el narcotráfico... La ciudad que arde deja de ser así una imagen metafórica para imponerse como aplastante realidad sobre los héroes. (p. 22)

El texto completo del poema “Ciudad de Sueño”, es el que sigue:

Yo os contaré que un día vi arder entre la noche
una loca ciudad soberbia y populosa,
yo, sin mover los párpados, la miré desplomarse,
caer, cual bajo un casco un pétalo de rosa.

Muros que yo formé con mi sangre hecha esfuerzo,
puertas al sol doradas que elevé a mis espaldas,
ciudad de mil mujeres de ojos dorados, brazos
lentos y bocas rojas que en su silencio cantan.

Así como en la sombra desciende una cabeza
al fondo de una idea, rápida como piedra,
aquella ciudad loca, oh rúas de mi júbilo,
se hundía en silencios duros y en soledades negras.

Ardía como un muslo entre selvas de incendio,
y caían las cúpulas y caían los muros
sobre las voces queridas tal como sobre espejos
amplios... ¡diez mil chillidos de resplandores puros!

Y eran como mis mismos cabellos esas llamas,
rojas panteras sueltas en la joven ciudad,
y ardían desplomándose los muros de mi sueño...
¡Tal como se desploma gritando una ciudad!¹²

En 1928, Arturo publica en el suplemento literario ilustrado del periódico “El Espectador”, el poema “La isla de piel rosada”, en el que el mar como los lugares que pertenecen a su contexto hacen presencia. Al respecto Pino Posada (2017), sostiene:

“...en la narración de la nostalgia por la última visita a una isla y de la solitaria supervivencia a una travesía marítima accidentada, el hablante lírico de “La isla de piel rosada” habla de “puerto” (v. 1), “bajel” (v. 8) y “bahía” (v. 9); dentro del relato de un naufragio en “Compañeros”, finalmente, se lee “piélago” (v. 2), “mar azul” (v. 3) y “velero” (v. 15).” (p. 55)

El texto completo del poema “La isla de piel rosada”, es el siguiente:

En el último puerto que pisaron mis botas
sentí por la vez última vago afán de llorar:
una columna tibia -cadena de sus trenzas-
de suave nombre antiguo, me quiso sujetar.

Mas, luego mis cabellos, cuajarones de viento,
que me hacía semejante a un noble corcel
se entregaron al viento de las velas hidrópicas
-oh juego de caderas- del ligero bajel.

12 Aurelio Arturo (2018). Poesía completa. Biblioteca Básica de Cultura Colombiana. Ministerio de Cultura. En: [https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBC/\(X\(1\)S\(yciga0ifn3d1xsihj22vmj2f\)\)/](https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBC/(X(1)S(yciga0ifn3d1xsihj22vmj2f))/) Documents/View/383. Consulta: 14-09-24.

Dejé las femeninas bahías que se duermen.
Y otros barcos veleros seguían mi ruta audaz.
Oh ritmos dislocados de los barcos barrocos
pájaros rocks -polluelos- ensayando volar.

Y llegó la borrasca. Todos mis compañeros
optaron por ser náufragos. Yo no les quise oír
su consejo gritando sobre cúpulas de agua,
y aún sigo con el torpe oficio de vivir.

Mas eso también pudo hacerme ver el día
en el que el alba como una vela nueva cayó
sobre mi barco huido, zarandeado, como
una abeja en la copa de ferviente licor.

Aquello es ya lejano, de un color de tristeza.
(El recuerdo es mi torre -yo soy el Barba azul-
y en ella hay cien mujeres...) Mas la memoria dulce
de una isla, perenne vive, como el azul.

Y fumo en pipa -el tedio por las fosas nasales
en volutas- rodéome de nubes como un dios,
y vuelvo a ver mi isla, desnuda y adormida
sobre el mar que en su onda imperial la arrulló.

La isla de fragancias sexuales y axilares.
Oh redondez impúdica de frutos que se dan.
Aún resuena mi grito de júbilo, a sus flancos.
Su pie rosado apenas se sumergía en el mar.¹³

En agosto de 1929, en el Suplemento Literario ilustrado del periódico
“El Espectador”, Arturo publica el poema “Canto a los constructores de
caminos”, cuyo tema es como lo dice el título, el camino; la vida es un viaje

13 Aurelio Arturo (2018). Poesía completa. Biblioteca Básica de Cultura Colombiana. Ministerio de Cultura. En: [https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBCC/\(X\(1\)S\(ycga0ifn3d1xsihj22vmj2f\)\)/Documents/View/383](https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBCC/(X(1)S(ycga0ifn3d1xsihj22vmj2f))/Documents/View/383). Consulta: 14-09-24.

y el viaje camino. Etimológicamente el vocablo camino proviene del celta “cammin” que significa paso, senda, lugar por donde se transita para llegar a algún destino. Se habla de caminos de la vida para referirnos a todas las opciones posibles que podemos escoger para construir nuestro destino, que de acuerdo a lo que escojamos tendremos diferentes consecuencias. La sabiduría popular nos enseña que “la vida es un viaje”, “mientras unos van de salida, otros de llegada”, “Arrieros somos, y en el camino nos encontramos”, “en el camino se arreglan las cargas”. El poeta Antonio Machado canta “Caminante no hay camino / se hace camino al andar”. Para Carlos Enrique Ruiz (2001),

La vida va ceñida a los caminos, como el fuego al manantial que lo genera. Manos de señalar distancias, o de reconocer el misterio de formaciones geológicas, o los rastros de otros caminantes perdidos en las distancias del tiempo y la geografía. Por los caminos se crece y se consume la vida. Pero a la vez se renueva de continuo. Los caminos al existir son la posibilidad misma. Dan refugio al fugitivo y esparcimiento al iconoclasta, o al simple contemplador. Acogen miradas, siempre en soslayo. Del ir y venir, regodean el cansancio y promueven la reanudación de la esperanza. Los caminos son delirio en el suspiro de los dioses, y fortines en las contiendas. En ellos las flores confluyen y los ramajes les saludan, con ánimo encendido y roce de gloria. El caminante recoge ese aliento al paso. Viajeros de cualquier naturaleza se sorprenden con la vecindad del infinito y lo lejano se aproxima en las curiosas miradas. (p. 13)

Es a los caminos de la vida que el poeta refiere en “Canto a los constructores de caminos”, los caminos que siguen los pasos de la vida dando tránsito a la aventura indeclinable del tiempo. Caminos que son el eco de la nostalgia y la pesadumbre de rostros cansados, los constructores. El texto completo del poema “Canto a los constructores de caminos”, es el siguiente:

Canto a los hombres orgullosos
de llamarse constructores de caminos
Canto a sus cuerpos casi minerales,
formados por terrones y por bloques.

Los cantos en el alba, con las azadas al hombro,
porque ellos son el verdadero ejército.

Yo os canto selva humana que avanza,
postes y pilotes, generación de robles,
que nadie se atreve a podar.
Os canto a vosotros que habéis roto
el cráneo de Adán, creyéndolo una roca.

Os canto librando la batalla contra la tierra oscura,
que a todos os devora con ansia,
prolongando, no obstante, el plazo a los más fuertes.

Yo os canto, hombres de rudo tórax y ojos limpios
como el cielo de América.
Yo os envío mi grito como la vieja águila rampante.
Cuando alzáis vuestras armas, ya enronquecida la voz del sol,
yo os canto mirando silenciosos el poniente,
como una confusión de banderas sangrientas.¹⁴

El poema “Entre la multitud” fue publicado en Lecturas Dominicales del periódico “El Tiempo”, en 1975, pero pertenece al grupo de poemas escritos entre el 1925 y 1930. El poema está escrito en verso libre en el que se destaca la angustia entre lo citadino y lo provinciano. Según Chaves Bustos (2009)

expuesta más entre la artificiosidad de la ciudad y lo que implica su construcción, la ciudad no es el sitio idílico, sino el entramado donde se silencian los sueños y los deseos, quizá es el propio Arturo el que se posesiona de su creación para querer cantar el sueño de la ciudad, porque en esos silencios es donde se escuchan los ecos y los lamentos de los desposeídos, de la mujer que quisiera decir

14 Aurelio Arturo (2018). Poesía completa. Biblioteca Básica de Cultura Colombiana. Ministerio de Cultura. En: [https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBCC/\(X\(1\)S\(ycjga0ifn3d1xsihj22vmj2f\)\)/](https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBCC/(X(1)S(ycjga0ifn3d1xsihj22vmj2f))/) Documents/View/383. Consulta: 14-09-24.

algo bueno, pero que, como los demás, es presa de la realidad que le ha sido impuesta. El rojo tiene aquí el simbolismo propio de la época, el rojo que se vierte en la lucha, en bandera, posibilitando el cambio. El simbolismo, desde luego, aquí se torna más críptico, en una clara invitación a la interpretación que pueda hacer el lector-creador. (p. 123)

El texto completo “Entre la multitud”, uno de los primeros poemas que fueron publicados entre 1925 y 1930, cuando el poeta contaba con un poco más de veinte años de edad:

Entre la multitud hay un hombre que dice haber construido mi ciudad.

Entre la multitud un hombre sin nombre.

Pero hay muchos que dicen: Yo soy ese hombre por las calles:

Mirad mis manos destrozadas, mirad mis hombros hechos pedazos.

Y bien pudieran rebrillar cielos y frescos hálitos en la voz.

Sedas y humanas gentilezas.

Piedra a piedra la alcé.

Cerqué de muros mi día con mis manos.

Alcé la al sol bajo el cielo oscuro.

Alcé la y la miré desde lejos con ojos turbios.

Entre la noche cuando duerme

un hombre solitario para recoger el sueño

de mi ciudad y sus frías estrellas.

Un hombre quiere hacer una canción del sueño de mi ciudad.

Pero no puede hacer ese cantar, no lo hará nunca,

porque hay niños gimiendo, una mujer con ojos vidriosos que no duerme;

con palabras procaces, con vocablos horribles,

entre el sueño que sube luchando con alas luminosas.

Mi sueño está lleno de baches, de pedazos de carbón,

está lleno de humo y del chirriar de las ruedas,

y del lamento lontano de los trenes perdidos.

Un hombre desvelado quisiera hacer una canción

del sueño de mi ciudad;

pero cuando ha captado los gentiles ritmos,
cuando quisiera iniciar la tarea melodiosa,
un alba sube por encima de mi ciudad, como un grito bermejo,
como una mujer de boca ensangrentada, sube.
Cuando mi ciudad duerme su sueño de sudor y cansancio,
unos ojos hay que miran en la sombra,
un grito ahogado, muy lejos.
Y hay también una mujer desvelada,
una hermosa, delgada mujer en la noche
que quisiera decir una palabra buena.
En la feria de mi ciudad un hombre canta.
Canta tonadas rotas,
dice atrevidas fantasías, extravagantes ritmos.
Quisiera destruir mi ciudad porque dice haberla construido.
La trocaría por un poco de sol o una racha de viento.
Porque yo podría hacer con mi mano
con mi propia mano, una ciudad de sol y de aire limpio.
Después de esa alba sangrienta es cuando el sol viene,
después de la horrible aurora roja, el sol nuevo.
Pero hay en mi ciudad muchos hombres, muchos
que truecan el sol bueno por una moneda de cobre.¹⁵

Mientras el poeta se abría paso en el panorama literario colombiano, con sus publicaciones desde el centro del país, en el Departamento de Nariño, en su tierra natal, en 1928, el sacerdote Samuel Delgado publicaba en la Tipografía y Encuadernación Salesianas de Quito (Ecuador), el libro *Portaliras Nariñenses*, la primera antología poética editada en este departamento, en donde se publica una muestra poética de sesenta y dos autores, entre quienes se destacan: Luis Felipe de la Rosa (1887-1944), Florentino Bustos (1893-1971), Javier Santacruz (1890-1919), Aníbal Micolta (1890-1922), Leopoldo López Álvarez (1894-1940), Teófilo Albán Ramos (1898-1944), Alberto Montezuma Hurtado (1906-

15 Aurelio Arturo (2018). Poesía completa. Biblioteca Básica de Cultura Colombiana. Ministerio de Cultura. En: [https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBCC/\(X\(1\)S\(ycga0ifn3d1xsihj22vmj2f\)\)/Documents/View/383](https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBCC/(X(1)S(ycga0ifn3d1xsihj22vmj2f))/Documents/View/383). Consulta: 14-09-24.

1987), Guillermo Edmundo Chaves (1909-1984), entre otros. Algunos de ellos contemporáneos de Aurelio Arturo, sin embargo, su nombre no se incluye en esta antología, probablemente aún no había llegado la noticia de la publicación de sus versos en la capital del país. Lo cual confirma que la comunicación en el sur de Colombia, en particular la literaria y cultural era más estrecha y cercana con Quito (Ecuador), que con la capital de Colombia. En referencia a la antología y la importancia de la poesía y los autores que aparecen en el libro *Portaliras Nariñenses*, Samuel Delgado (1928) destaca lo siguiente:

Entre nosotros, no se ha publicado hasta hoy una colección de rimas que exteriorice suficientemente el progreso de la poesía nariñense y la fuerza potencial de sus cultivadores. Y si bien es verdad que esta es la primera producción de generoso aliento, que encarna entusiasmos juveniles, sin embargo, sería muy aventurado el pretender avalar únicamente por ella el mérito de algunos autores de quienes, por causas especiales ha sido difícil obtener las mejores gemas de su orfebrería. (p. 7)

También hace referencia Delgado (1928), a las dificultades en el proceso de recolección de los textos poéticos a partir de los poetas mismos, para lo cual había realizado la convocatoria con suficiente anticipación:

Bien deseábamos que se destaquen con más gallardía la presente Antología, pues de buena fe alucinábamos con la cooperación de nariñenses que se distinguen por su ilustración y dotes poéticas; más una triste realidad vino luego a convencernos de que nuestro llamamiento había sido baladí; y, por otra parte, como nadie goza del don de profecía en la propia tierra, y menos en la urbe teológica, nuestra labor, por lo expuesto, no realiza toda la finalidad que pretendíamos, y que consistía en presentar un número no escaso de los mejores versicultores, para desvanecer así los rancios prejuicios de los connacionales del Norte. (p. 8)

En “Impresiones”, a modo de presentación de la antología, Delgado (1928) resalta la importancia de esta antología, destacando que es la primera vez que en el Departamento de Nariño se publica “una colección de rimas”:

Hasta ahora, ha figurado el Departamento de Nariño, como entidad sin luces en la república de las Letras; así lo han proclamado en todos los tonos los enemigos gratuitos de Pasto, y, por lo mismo, del Sur de Colombia; y no porque en justicia tal calificativo merezca nuestro Departamento, sino más bien por la mal entendida modestia de sus hijos, por no decir encogimiento y egoísmo de los mismos. (p. 8)

También cuestiona que este departamento no figure en el panorama literario nacional, y resalta el nombre de importantes escritores, cuya obra nada tiene que envidiar a la de autores de otras regiones del país.

Ahora, prosigamos el camino de los primeros poemas publicados por Aurelio Arturo. El 14 de diciembre de 1929, publica su poema “Esta es la tierra”, dedicado a Tulio, en el semanario cultural El Gráfico, el cual se encuentra organizado en once estrofas y se estructuran en dos bloques. El primero integrado por las primeras siete estrofas, según el crítico Pino Posada (2017):

un narrador plural -que habla desde la pertenencia a un nosotros- señala repetida y enfáticamente una tierra en la cual han tenido lugar hechos propios de una vida activa, comunitaria y placentera en el campo. Mientras que la tierra es designada como presente, es decir, constituye el espacio en el cual se sitúa el acto narrativo -lo que Dennerlein llama “espacio de la narración” (Erzählraum)-, los sucesos que en ella han tenido lugar son referidos de manera retrospectiva. Dichos sucesos son el trabajo, el esparcimiento en paseos y fiestas y el erotismo y están organizados en la secuencia, apenas insinuada, del transcurso del día: de las “irradiantes / mañanas” (v. 6) se llega a “las noches” (v. 19). (p. 65)

El segundo bloque del poema “Esta es la tierra”, está constituido por las estrofas 9, 10 y 11, en el que mantiene la referencia constante a la tierra, pero con dos significativas variaciones según Pino Posada (2017):

por un lado, el narrador plural da paso a un narrador singular; por otro, los sucesos relatados entran a formar parte de una secuencia temporal que desborda los márgenes de la vida de la generación actual. Esta secuencia temporal involucra a los antepasados (VIII),

la infancia (XI), la adolescencia (X), pasa por el presente de un amor a la tierra -“Ésta es la tierra oscura que ama mi corazón” (v. 48)- y se prolonga hasta el anuncio de la muerte por venir (v. 49). Mientras que en las primeras estrofas aparece el recuerdo de los sucesos que nutren apenas una porción de la vida del colectivo -días o, a lo sumo, años, ajenos por demás a una sucesión cronológica o a la participación en un proceso-, en el segundo bloque es la historia del colectivo en su totalidad temporal la que transcurre situada en el mismo espacio. La continuidad entre uno y otro bloque la da la invariante espacial, la cual, lejos de desempeñar la función del telón de fondo, es objeto explícito de denotación. (p. 65)

En ambos bloques del poema, se puede advertir un tiempo cíclico. En la primera estrofa se anticipa una estructura circular cuando a la dualidad felicidad y sufrimiento, sucede la contrapuesta del llanto y el dulce sueño. El ciclo del primer bloque es el del día y la noche. Los versos que lo cierran retoman ambos momentos, ya en un solo movimiento y después de cumplido el período: “Aquí los días fueron talleres, hachas y bosques. / Aquí huyeron los días como potros, / y se agotaron las noches como copas / llenas de néctares y estrellas” (versos 27-30). Pino Posada (2017), subraya

El relato se ciñe a una secuencia en la que hechos y sucesos siguen sin mayores desviaciones el patrón idílico esperado, no sólo por la ciclicidad misma -en todo caso tenue- sino por lo que hay en ella: vida colectiva elemental e idealizada. El “buen afán en el corazón iluminado” (v. 10), los “alegres camaradas” (v. 11), los también “alegres vinos” (v. 14), las “gráciles mozas” (v. 15), los “fulgurantes caballos” (v. 18), entre otras presencias, perfilan sin ambigüedad una atmósfera de placidez. Por otra parte, una de las isotopías más presentes es la de la expresión lingüística: “cantar en los labios” (v. 8), “cordiales” y “fáciles” palabras (vv. 13, 17), “voces sensuales” (v. 15), gritos (v. 18). En ello, el poema sigue siendo fiel a la autorreferencialidad de la tradición idílica de pastores cantores. (p. 67)

El carácter cíclico del tiempo en el segundo bloque del poema “Esta es la tierra”, según Pino Posada (2017),

viene dado por la continuidad espacial de la vida de las generaciones. Realidades que en principio deberían resaltar el componente irreversible del paso del tiempo, como son la de la muerte de los antepasados y la del nacimiento de los descendientes, aparecen contiguas en virtud de la unidad de lugar y terminan contribuyendo a la cristalización de un tiempo unitario. (p. 68)

El texto completo del poema “Esta es la tierra”, es el siguiente:

Esta es la tierra en que hemos sido felices.

Esta es la tierra en que hemos sufrido.

Aquí muchas veces lloramos
sin lágrimas, hondamente, y soñamos
dulces sueños.

Aquí laboriosas, irradiantes
mañanas hemos pasado.

Con un cantar en los labios,
con una azada en las manos,
y un buen afán en el corazón iluminado.

Aquí con alegres camaradas,
reímos, y fuimos locos por los caminos,
y hablamos con cordiales palabras
y tomamos, tal vez en exceso, copas de alegres vinos.

Aquí con gráciles mozas, de voces sensuales,
supimos ser jóvenes -los días eran reinos-,
y decir un canto, una fácil palabra de emoción.

Aquí gritamos mucho, y en fulgurantes caballos
atravesamos los plantíos, y las noches
en una rápida aventura, interrumpida
por ventanas florecidas en granjas distantes,
o con ríos que salen al paso, o mastines insomnes.

Aquí las noches fueron santas.

Aquí las noches fueron rojas.

Aquí fueron las noches palacios estremecidos

por la música fibrosa de las guitarras.

Aquí los días fueron talleres, hachas y bosques.

Aquí huyeron los días como potros,

y se agotaron las noches como copas

llenas de néctares y estrellas.

Esta es la tierra en que mi pueblo

gozó, luchó, sufrió y fue obstinado.

Aquí fue bárbara mi raza

defendiendo su ensueño y su derecho.

Aquí mi raza fue magnánima

y fue sobria, sufrida y bondadosa.

Esta es la tierra en que mi padre soñó.

Aquí Jacobo, Estéfano y Raúl, suaves hermanos míos,

conmigo soñaron y amaron una misma ilusión.

Aquí aromó mi adolescencia y mi corazón,

para siempre, una alta mujer,

como una palma más en mi país de palmas,

de aves resplandecientes y aire vibrador.

Aquí he luchado, aquí he sido iluso,

y he sembrado mi canto en los vientos.

Aquí aprendí a amar los sueños

-los dulces sueños sobre todas las cosas de la tierra.

Esta es la tierra oscura que ama mi corazón.

Esta es la tierra en que quiero morir,

bajo la espada del sol que todo lo bendice.¹⁶

16 Aurelio Arturo (2018). Poesía completa. Biblioteca Básica de Cultura Colombiana. Ministerio de Cultura. En: [https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBC/\(X\(1\)S\(yciga0ifn3d1xsihj22vmj2f\)\)/Documents/View/383](https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBC/(X(1)S(yciga0ifn3d1xsihj22vmj2f))/Documents/View/383). Consulta: 14-09-24.

Obsérvese que el espacio del mundo narrado en los poemas de juventud de Arturo, es un espacio exterior en el que predomina el ambiente rural, representado en conformidad con la modernización de los años veinte en Colombia y, al mismo tiempo, como objeto de la dignificación literaria en términos de tierra americana. Según Pino Posada (2017)

La designación “espacio telúrico” viene motivada por este segundo aspecto, el cual, a su turno, sitúa el proyecto poetológico arturiano en la tradicional preocupación continental por la auténtica expresión americana. La subjetividad expresada en las diversas instancias narrativas que tienen ante sí este espacio telúrico es una subjetividad colectiva a través de la cual se articula un proyecto político -y por tanto colectivo- de acción socialista y un proyecto estético -también grupal- de corte americanista. (p. 73)

En 1930, Arturo publica en el semanario “El Gráfico” publica el poema “Compañeros”. En 1931, en “Lecturas Dominicales” del periódico El Tiempo se publican los poemas “Canción de las hojas y las lejanías” y “Canciones como nubes”; en la Revista Cervantes de Manizales, se publican “Cantos de Hombres”. Publican los poemas “Canción del valle desceñido”, “Canción de amor y soledad”, “Clima” y “Canción de la noche callada”; estos dos últimos harán parte de Morada al Sur. El texto completo del poema “Compañeros” (Canción de Andrés Providencia), dedicado a Víctor Amaya González, es el siguiente:

Con movimientos rítmicos, ágiles de caderas
las olas nos llamaban al piélagos cantor,
al mar azul... las aguas de la mar son divinas
y es sensual y solemne su unánime canción.

Y entonces confundidos, sobre el mar, en el viento,
fuimos un solo ímpetu, un solo agreste «¡Adiós!».

Y sin saber en dónde, ya lejos, ya muy lejos,
su espalda muchas veces el Alba nos mostró.

Miramos en tropeles pasar las olas raudas.
Y al dar rápidos giros, constante zozobrar,
mostraban los encajes, albísimos que ciñen
sus largas piernas dúctiles, las olas de la mar.
Pero turbas de espíritus de difuntos marinos
que cruzar el mar suelen en forma de tifón,
vieron nuestro velero melodioso... Al instante,
ansiaron saludarnos, darnos “un apretón” ...

Y con bruscos abrazos invadieron en tromba
nuestro barco, querían borrachos, departir.
¡Borrachos, tan borrachos!... que al fin nuestro velero
se hundió agitando blancas alas de serafín.

Una ola venturada y aullante, Jacobo,
dulce Jacobo, espejo de mi alma y la del día,
te abrazó cual si fuera una mala mujer...
Yo -mástil, vela o canto-, sollozante resaca,
aún tengo los ojos que os vieron perecer.

Y a todos, oh cordiales hermanos de mi sueño,
yo os vi bajar buscando los palacios del mar,
yo que hoy fumo mis pipas tan lejos de vosotros,
de vuestros ojos garzos, de vuestro alborotar.

Mas en mis noches solas de algún bar costanero...
me siento entre vosotros, canta el palo mayor
y el viento sopla, el viento fuerte, el viento...
¡Y prorrumpen en cantos los vasos de sifón!¹⁷

17 Aurelio Arturo (2018). Poesía completa. Biblioteca Básica de Cultura Colombiana. Ministerio de Cultura. En: [https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBC/\(X\(1\)S\(yciga0ifn3d1xsihj22vmj2f\)\)/Documents/View/383](https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBC/(X(1)S(yciga0ifn3d1xsihj22vmj2f))/Documents/View/383). Consulta: 14-09-24.

Tres años después de la publicación de Amaya González, en 1931 aparecieron los dos primeros poemas de Arturo que harían parte de su único libro: “Clima” y “Canción de la noche callada”. De ahí se podría decir que su poesía empezó a enfocarse y a definir el imaginario de árboles, hojas y vientos en la memoria de su tierra. En “Canción de la noche callada”, el autor pone el acento en la musicalidad, en una voz que se eleva y entona un canto, declama. Sinestesias y aliteraciones rodean la palabra y la imagen. El texto completo del poema “Canción de la noche callada”, es el que sigue:

En la noche balsámica, en la noche,
cuando suben las hojas hasta ser las estrellas,
oigo crecer las mujeres en la penumbra malva
y caer de sus párpados la sombra gota a gota.

Oigo engrosar sus brazos en las hondas penumbras
y podría oír el quebrarse de una espiga en el campo.

Una palabra canta en mi corazón, susurrante
hoja verde sin fin cayendo. En la noche balsámica,
cuando la sombra es el crecer desmesurado de los árboles,
me besa un largo sueño de viajes prodigiosos
y hay en mi corazón una gran luz de sol y maravilla.

En medio de una noche con rumor de floresta
como el ruido levísimo del caer de una estrella,
yo desperté en un sueño de espigas de oro trémulo
junto del cuerpo núbil de una mujer morena
y dulce, como a la orilla de un valle dormido.
Y en la noche de hojas y estrellas murmurantes,
yo amé un país y es de su limo oscuro
parva porción el corazón acerbo;
yo amé un país que me es una doncella,

un rumor hondo, un fluir sin fin, un árbol suave.
Yo amé un país y de él traje una estrella
que me es herida en el costado, y traje
un grito de mujer entre mi carne.

En la noche balsámica, noche joven y suave,
cuando las altas hojas ya son de luz, eternas...

Mas si tu cuerpo es tierra donde la sombra crece,
si ya en tus ojos caen sin fin estrellas grandes,
¿qué encontraré en los valles que rizan alas breves?,
¿qué lumbre buscaré sin días y sin noches?¹⁸

Según Moreno Durán (2003), a partir de la publicación del poema “Canción de las hojas y las lejanías”, en 1931, Arturo orienta su trabajo “hacia la definición de un universo topográfico-poético, el que anuncia amplia e imaginativamente con la palabra Sur, y define por tanto así una estética de la naturaleza, una estética clásica, que lo identifica y lo diferencia.” (p. 329). El Sur de Arturo es ese santuario, el lugar mítico donde un día ocurrió una manifestación. El texto completo del poema “Canción de las hojas y las lejanías”, es el siguiente:

Eran las hojas, las murmurantes hojas,
la frescura, el rebrillo innumerable.
Eran las verdes hojas -la célula viva,
el instante imperecedero del paisaje-,
eran las verdes hojas que acercan en su murmullo,
las lejanías sonoras como cordajes,
las finas, las desnudas hojas oscilantes.
Las hojas y el viento.
Hojas que con marino ritmo ondulaban,
hojas con finas voces
hablando a un mismo tiempo, y que no eran
tantas sino una sola, palpitante

18 Aurelio Arturo (2018). Poesía completa. Biblioteca Básica de Cultura Colombiana. Ministerio de Cultura. En: [https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBC/\(X\(1\)S\(ycjga0ifn3d1xsihj22vmj2f\)\)/Documents/View/383](https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBC/(X(1)S(ycjga0ifn3d1xsihj22vmj2f))/Documents/View/383). Consulta: 14-09-24.

en mil espejos de aire, inacabable
hoja húmeda en luces,
reina del horizonte, ágil
avecilla saltante, picoteante por todos
los aros del horizonte, los aros cintilantes.
Las hojas, las bandadas de hojas,
al borde del azul, a la orilla del vuelo.

Eran las hojas y las murmulantes lejanías,
las hojas y las lejanías llenas de hablas,
las lejanías que el viento tañe como cuerdas:
oh pentagrama, pentagrama de lejanías
donde hojas son notas que el viento interpreta.
En las hojas rumoraban bellos países y sus nubes.

En las hojas murmuraban lejanías de países remotos,
rumoraban como lluvias de verdeante alborozo,
reían, reían lluvias de hablas clarísimas
como aguas, hablas alegres de hadas, vocales de gozo.

Y las lejanías tenían rumores de frondas sucesivas,
las lejanías oían, oían lluvias que narran leyendas,
oían lluvias antiguas. Y el viento
traía las lejanías como trae una hoja.¹⁹

En 1932, se publican los poemas “La mariposa” y “Lejanía” de Aurelio Arturo, en el periódico El Tiempo. En ese mismo año, el suplemento “La crónica literaria” del diario “El País” de Cali, publicó los poemas “Canción del ayer”, “Silencio”, “Vinieron mis hermanos” y “Canción del retorno”, poema que se transformó más tarde en “Remota luz”. En “Lejanía”, el poeta le canta a la lluvia, a la mujer que danza, al ave que cantando vuela. El texto completo, es el siguiente:

19 Aurelio Arturo (2018). Poesía completa. Biblioteca Básica de Cultura Colombiana. Ministerio de Cultura. En: [https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBCC/\(X\(1\)S\(ycga0ifn3d1xsihj22vmj2f\)\)/Documents/View/383](https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBCC/(X(1)S(ycga0ifn3d1xsihj22vmj2f))/Documents/View/383). Consulta: 14-09-24.

En la lejanía un ave cantando vuela,
su canto divino apenas llega.
En la lejanía un ave dorada.

En esa lluvia del campo
danza una mujer desnuda, en la lluvia fina,
en la lluvia alegre va danzando.

En la lejanía, entre la bruma,
hay mujeres leves, zahereñas,
¡nadie podría decir cuánto son bellas!
En la lejanía, en la neblina.²⁰

En este mismo año (1932), el poeta Rafael Maya (1897-1980), publica en “La Crónica Literaria”, suplemento dominical del periódico “El País” de Cali, tres poemas de Aurelio Arturo, “Canción del ayer”, “Silencio” y “Vinieron mis hermanos”, acompañados de una breve presentación titulada “Orientaciones”, en la que ubica al poeta como perteneciente a la generación de los “post-nuevos” y señala que la gran diferencia de su poesía radica en la libertad de ritmo, nutrida de una fina sensibilidad y una total conciencia de su escritura. Considera que la poesía de Arturo era “nueva en sentido legítimo”: “un ritmo suave, entrañable, una especie de rumor vegetal”. (Moreno Durán, 2003, pp. 505-506)

La poesía de Aurelio Arturo, desde 1932, es recibida como única en el panorama lírico colombiano. La gran mayoría de sus críticos -poetas como Arturo- la refieren como una nueva concepción del lenguaje poético que alcanza una dimensión universal. De los tres poemas publicados por Rafael Maya, sólo “Canción del ayer”, va a hacer parte del libro *Morada al Sur*. El poema “Canción del ayer”, dedicado a Esteban (su hermano menor Luis Guillermo, quien aparece con el

20 Aurelio Arturo (2018). Poesía completa. Biblioteca Básica de Cultura Colombiana. Ministerio de Cultura. En: [https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBCC/\(X\(1\)S\(ycjga0ifn3d1xsihj22vmj2f\)\)/Documents/View/383](https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBCC/(X(1)S(ycjga0ifn3d1xsihj22vmj2f))/Documents/View/383). Consulta: 14-09-24.

nombre de Esteban, falleció a los dos años de edad, el 7 de mayo de 1911). Su texto completo es el siguiente:

Un largo, un oscuro salón rumoroso
cuyos confines parecían perderse en otra edad balsámica.
Recuerdo como tres antorchas áureas nuestras cabezas inclinadas
sobre aquel libro viejo que rumoraba profundamente
en la noche.

Y la noche golpeaba con leves nudillos en la puerta de roble.
Y en los rincones tantas imágenes bellas, tanto camino
soleado, bajo una leve capa de sombra luciente como terciopelo.
La voz de Saúl me era una barca melodiosa.
Pero yo prefería el silencio, el silencio de rosas y plumas,
de Vicente, el menor, que era como un ángel
que hubiese escondido su par de alas en un profundo armario.
Mas, ¿quién era esa alta, trémula mujer en el salón profundo?
¿Quién la bella criatura en nuestros sueños profusos?
¿Quizá la esbelta beldad por quien cantaba nuestra sangre?
¿O así, tan joven, de luz y silencio, nuestra madre?

O acaso, acaso esa mujer era la misma música,
la desnuda música avanzando desde el piano,
avanzando por el largo, por el oscuro
salón como en un sueño.

(A ti, lejano Esteban, que bebiste mi vino,
te lo quiero contar, te lo cuento en humanas, míseras palabras:
Cuando estás en la sombra, cuando tus sueños bajan
de una estrella a otra hasta tu lecho,
y entre tus propios sueños eres humo de incienso,
quizá entonces comprendas, quizá sientas,
por qué en mi voz y en mi palabra hay niebla).

Un largo, un oscuro salón, tal vez la infancia.
Leíamos los tres y escuchábamos el rumor de la vida,

en la noche tibia, destrenzada, en la noche
con brisas del bosque. Y el grande, oscuro piano,
llenaba de ángeles de música toda la vieja casa.²¹

Que el tránsito de los años veinte a los treinta suponga un cambio en la lírica Arturiana en dirección hacia una poesía de tipo introspectivo que deja atrás el vuelco de los poemas juveniles a la realidad histórico-política, es un fenómeno que se corresponde con la tendencia sociocultural de Colombia del momento tal y como la describe la historia de las mentalidades. La obra de Arturo no es ajena a las novedades que trae consigo de los años treinta. Según Pino Posada (2017),

El giro hacia la interioridad se corresponde con un cambio de mentalidad generalizado que, en el caso de la representación artística, asume no sólo la forma de una concentración en los elementos anímicos de una subjetividad sino también la forma de una atención al entorno nacional en la que ella se encuentra inmersa. En otras palabras, el ethos introspectivo abarca fenómenos tan contrapuestos como lo son, desde el punto de vista de la temática literaria, la novela de protesta social y la novela psicologista. ...En la lírica arturiana confluyen ambas formas. La exploración del inconsciente es también la exploración de un espacio vivido, imaginado y metafórico. Si se cuenta la primera etapa de creación, puede decirse que el espacio telúrico se interioriza. (p. 103)

En 1933, Arturo publica el poema “Rapsodia de Saulo”, en el suplemento “La crónica literaria” del periódico El País. En 1934, publica “Bordoneo” y “Simple canción”. En 1935, publica en el Diario “Nacional” el texto “Pasto, ciudad azul de los volcanes”; y en la revista “Cromos”, el poema “Cancioncilla”, cuya estructura está organizada en estrofas de cuatro versos exasílabos que riman el 2º con el 4º. Canción (Latin cantío, -ōnis), composición en verso, que se canta, o hecha a propósito para que se pueda poner en música. Música con que se canta esta composición.

21 Aurelio Arturo (2018). Poesía completa. Biblioteca Básica de Cultura Colombiana. Ministerio de Cultura. En: [https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBCC/\(X\(1\)S\(ycjga0ifn3d1xsihj22vmj2f\)\)/Documents/View/383](https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBCC/(X(1)S(ycjga0ifn3d1xsihj22vmj2f))/Documents/View/383). Consulta: 14-09-24.

Composición lírica a la manera italiana, dividida casi siempre en estancias largas, todas de igual número de versos endecasílabos y heptasílabos. El texto completo de “Cancioncilla”, es el siguiente:

Esta niña linda
no tiene par,
es como una esbelta
brisa matinal.

Esta niña linda
que encanta al pasar,
cuando va al colegio
la quiero mirar.
Esta niña bella,
olor de azahar,
cuando va a la iglesia
no he visto otra igual.

Esta niña linda
tan dulce mirar,
con su traje rosa
la quiero cantar.

Y en su alta ventana
cuando va a tocar
un aire ligero
que me hace soñar,
y en su traje blanco
de espuma de mar,
y en su risa fina,
y en su voz que es ya
más suave que el musgo
que en los valles hay.

Esta niña linda
que no tiene par,

si ella fuese brisa
yo sería el cantar,

si ella fuese valle
yo sería el palmar,
si ella fuese nube
yo un viento del mar.

Esta niña linda,
no he visto otra igual.²²

En 1934, Aurelio Arturo finaliza los catorce poemas que compondrían el manuscrito de su primer intento de libro *Un Hombre Canta*, el cual nunca fue publicado, aunque generó grandes expectativas en sus lectores. Para este año el aún joven poeta de 28 años ya había publicado 34 poemas en revistas de diarios importantes del país, hecho que resalta que su interés por la creación poética se intensificaba y de forma acertada, si se tiene en cuenta que para ese momento ya había publicado cinco poemas considerados fundamentales dentro de su obra total, los ya nombrados “Clima” y “Canción de la noche callada” en 1931, “Canción de ayer” y “Canción del retorno” que más tarde modificaría y llamaría “Remota Luz” en 1932 y la primera versión (no muy diferente) de “Rapsodia de Saulo” titulada “Rapsodia de Saúl” en 1933. Es decir, Arturo a sus 28 años, ya había escrito la mitad de su obra completa y sus últimos poemas ya marcaban el tono y el imaginario de *Morada al Sur*.

En 1936, en la Revista de las Indias²³, órgano de extensión cultural del Ministerio de Educación Nacional, Arturo publicó el poema “El cantor”,

22 Aurelio Arturo (2018). Poesía completa. Biblioteca Básica de Cultura Colombiana. Ministerio de Cultura. En: [https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBC/\(X\(1\)S\(ycjga0ifn3d1xsihj22vmj2f\)\)/Documents/View/383](https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBC/(X(1)S(ycjga0ifn3d1xsihj22vmj2f))/Documents/View/383). Consulta: 14-09-24.

23 Corrían los tiempos del régimen de la Revolución en Marcha, que pretendía sacar a Colombia de ese “letargo señorial” que obstaculizaba el avance de las relaciones sociales hacia la modernización. La reforma de la Universidad Nacional, la creación de la Escuela Normal Superior y la llegada de un considerable grupo de intelectuales extranjeros formaban parte del ambiente de transformación cultural impulsado por el presidente López Pumarejo, ambiente del cual la revista era una muestra. RESTREPO, M. Revista de las Indias, un proyecto de ampliación de fronteras. https://publicaciones.banrepultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/2488/2562.

ilustrado por Sergio Trujillo Magnenat, en el cual el poeta se convierte en el cantor de la naturaleza, del paraíso perdido, en donde se naturaliza lo humano, es decir, funde lo humano con la tierra, una contemplación serena. La naturaleza de Arturo es rumorosa, mestiza, nocturna, de celestes follajes, vientos eternos, estrellas murmurantes, fragancias y hierbas mágicas, del viento y los bosques, cielo de rosas, de los pajarillos y las mariposas vivaces. Evocación simbólico-metafórica del cosmos, de la naturaleza, del mundo que rodeó al poeta y que le fue ensoñación en la añoranza. El texto completo del poema “El cantor”, es el siguiente:

Yo soy el cantor,
el hombre que canta a los cuatro vientos,
un hombre de corazón
diciendo tornátiles palabras,
a la sombra de la noche mirífica,
a la sombra de sus párpados lentos.

Yo soy el cantor.
Cantaré toda cosa bella que hay en tierras de hombres,
cantaré toda cosa loable bajo el cielo.
Cantor, cantador,
de ritmos
prestidigitador.

Si una hoja se mueve en los bosques,
yo lo sabré.
Sólo yo, el cantador.
Sólo yo he de recogerla.

Haré de ella un ave, o lo que quiera,
haré de ella un pajarillo
y lo pondré en mi canción como en un valle.
Porque yo soy el cantor y canto toda cosa.
Canto la luz.

Y canto la sombra y el amor.
Pero la boca de las mujeres la cantaré mil veces.

Entre mi bosque de palabras ligeras,
con mi corazón atado a un cielo de rosas,
yo canto todas las canciones que sean buenas,
todas las canciones entre los días, al viento.
Canciones desnudas para doncellas divinas,
no de sedas, no de linos, aún más inconsútiles.
Guirnaldas de palabras, sartas de sílabas...

Y canto los días,
como a vientos de oro los canto,
como a vientos que elevan su polvareda
hasta el cielo de tumbo azul, fulgente.
Yo canto las noches.
Con sílabas os haré claros de bosque.
O de esos cielos gastados, mariposas vivaces.

Canté una vez una mujer,
antaño, en un antaño ignoto la canté.
Y en su ciudad aún es linda,
aún es joven la linda mujer, por gracia
de mi canción.

Porque yo canto toda cosa loable bajo el cielo.
Yo el cantor, el cantador,
de ritmos
prestidigitador.²⁴

24 Aurelio Arturo (2018). Poesía completa. Biblioteca Básica de Cultura Colombiana. Ministerio de Cultura. En: [https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBCC/\(X\(1\)S\(ycjga0ifn3d1xsihj22vmj2f\)\)//Documents/View/383](https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBCC/(X(1)S(ycjga0ifn3d1xsihj22vmj2f))//Documents/View/383). Consulta: 14-09-24.

En 1937, se publicó la primera edición del libro *La Canción de la Vida Profunda y otros poemas*, de Porfirio Barba Jacob (1883-1942), poeta por el que Arturo había mostrado gran admiración, y con quien había tenido la oportunidad de encontrarse en 1928. Barba Jacob, perteneció a la generación postmodernista que floreció hacia 1920 en Hispanoamérica. Fue considerado un poeta maldito por su vida aventurera y amoral. Reconocido por su más célebre poema “Canción de la vida profunda”, por el cual se destaca como maestro de la adjetivación momentánea de la vida, donde se repiensen los hombres como seres móviles, fértiles o plácidos, otros sórdidos, lúbricos o lúgubres. El ir y venir de la existencia cuyo final es el canto a la vida es traducido en un canto a la muerte compilado en una singular meditación lírica. Este poema está compuesto de siete estrofas que denotan la temporalidad de una semana, donde el tiempo es un referente significativo para describir los momentos del estar del hombre en un espacio llamado mundo y en un estado llamado vida. En el poema se trasluce entonces la esperanza y la desesperanza del ser humano al ver cada amanecer nublado de sueños y ver el anochecer alejarse con la incertidumbre de un mañana cuyo vivir rige el destino del mundo terrenal. Sobre el particular, Rodríguez Rosales señala

En ese mismo año, también se publicó, el *Cuarto Mamotreto Prosas de Gaspar*, de León de Greiff, a quien Arturo dedicó unas palabras en el artículo titulado “Poemilla” última creación de León de Greiff”, en el cual deja clara la admiración que sentía por el poeta antioqueño, señalando la originalidad de “ese cantor de infinitas músicas idiomáticas” y el genio poético que le permite un valor humano a través del humor, características éstas que bastan para destacarlo entre los mejores poetas de Colombia. (p. 179)

En el mismo sentido, Lina Alonso Castillo (1998), se refiere a la musicalidad de los poemas de de Greiff,

En sus poemas la palabra experimenta la danza como las notas en una partitura musical, experimenta la explosión como un torrente de signos chapoteando y chorreando las páginas de neologismos, jitanjáforas y onomatopeyas. Es un poeta de imágenes y no de ideas; en su poesía descansa la sonoridad (no la música) que el

lenguaje le ofrece para pastar en este abismo de paradojas y giros. Su técnica lexicográfica y formal deja ver la esencia de su poesía como una propuesta frente a la reflexión ornamental. De Greiff hace devenir al lenguaje a su antojo. En su lírica convergen no solo uno sino miles de motivos y lugares que (comunes o no) hacen de su literatura un compendio referencial inagotable, un cifrado laberinto de giros del castellano antiguo: de ahí lo nefelibata, derelicto, drolático y esdrulógico de su voz. (p. 23)

En 1937, Arturo publica el poema “Tierras de nadie” en el número 84 de las Selecciones Samper Ortega de Literatura Colombiana, en cuyos versos encontramos que la descripción es muy femenina, “sensual”. A la tierra se adhieren los adjetivos de “dulce”, “sensual”, “sencilla” gracias a la acción del régimen nocturno de la viscosidad que señala variaciones temáticas o de figuras que, ponen de manifiesto el isomorfismo de la interpretación. Generalmente, en la delectación nocturna de la imaginación se va a encontrar junto a la melodía y el color, el agua. “Y unas aguas oscuras que casi no se escuchan”. El texto completo del poema es el siguiente:

Oíd el canto dulce de las tierras de nadie.
Tanta belleza es cierta, viva, sensual, sencilla;
no obstante, todo aquí habla de otras tierras más dulces,
todo es aquí presencias y hablas de maravilla.

Dispútanse las hojas cada cual susurrando
tener un más hermoso país ignoto y verde,
y las nubes, se dicen, sedosas resbalando:
aún más bello y dulce otro país existe.
Y unas aguas oscuras que casi no se escuchan
pretenden que su vago país aún más dichoso
es, que los ilusorios países de la nube.
¡Oh presencias aquí de arrulladas orillas!

De noche las estrellas murmuran: somos hojas
de celestes follajes, y en acordados ritmos
cada hoja se mece al son de alguna estrella,
en estos cielos vivos de las tierras de nadie.

En estos cielos vivos de las tierras de nadie
hay tanto vuelo ágil, tanta pluma irisada,
que es como si los pájaros fueran aquí más libres,
que es como si esta tierra fuera tierra de aves.

Cielos abandonados a las nubes y al vuelo
melodioso de alas que en el trino las abren,
y a las algarabías vegetales que llaman
las lentas nubes blancas de las tierras de nadie.

Tierras, tierras de nadie, oh tierras sin caminos
que aún no oís el ritmo de la humana tonada,
la dulce y suave y honda tonada de las bocas
rojas, la flecha leve que ató toda distancia.²⁵

La irrupción de Arturo en la poesía colombiana fue anterior al nacimiento de la agrupación que emergió entre 1939 y 1940 alrededor de los cuadernos de “Piedra y Cielo”, que con su publicación se daría pie para hablar de una nueva generación de poetas que se ubicarían después de “Los Nuevos”. El nombre de Piedracielismo y su propuesta poética la tomaron del título del libro de poesía del español Juan Ramón Jiménez publicado en 1919²⁶, y las formas de la poesía española. Los poetas de “Piedra y Cielo”, a través de sus visiones estéticas y expresiones líricas polarizaron sus simpatías políticas y literarias en los años 30, en plena

25 Aurelio Arturo (2018). Poesía completa. Biblioteca Básica de Cultura Colombiana. Ministerio de Cultura. En: [https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBCC/\(X\(1\)S\(ycjga0ifn3d1xsihj22vmj2f\)\)/Documents/View/383](https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBCC/(X(1)S(ycjga0ifn3d1xsihj22vmj2f))/Documents/View/383). Consulta: 14-09-24.

26 Juan Ramón Jiménez (1881-1958), Premio Nobel de Literatura en 1956, publicó el libro *Piedra y Cielo*, en 1919, título que hace referencia a dos elementos de gran peso al hablar del universo, y que tiene a la creación poética como eje central. En él, el autor aborda a la poesía no como un género sino como una actividad, sitúa al poema como objeto artístico y presenta al poeta como un Dios creador de una nueva dimensión. El libro comienza con “El poema”, considerado como el poema más corto y famoso de Juan Ramón, y uno de los más famosos de la poesía española, cuyo texto dice: “¡No le toques ya más, /que así es la rosa!”, en el cual se hace la alocución yusiva a un interlocutor, en segunda persona, y que sugiere un deseo de simplicidad y de brevedad, un anhelo de huir de toda afectación. Ideal de simplicidad que puede aplicarse a todo: tanto al estilo de vida como al estilo poético.

Guerra Civil Española, entre el Franquismo y la República, las tendencias tradicionales hispánicas y el influjo de las llamadas Generaciones del 98 y del 27, además de la voz y la amistad del chileno Pablo Neruda. En 1939, aparecieron los Libros de Piedra y Cielo editados por el poeta Jorge Rojas, quien invitó a participar en dicha colección a los poetas Eduardo Carranza, Tomás Vargas Osorio, Arturo Camacho Ramírez, Darío Samper, Gerardo Valencia y Carlos Martín, renovando en éstos sus compromisos con los temas universales de la poesía, los sentimientos y valores nacionales y el oficio literario.

El Piedracielismo corresponde a una generación de poetas colombianos nacidos entre 1910 y 1915, postvanguardista e iconoclasta pues arremetió contra el paradigma poético imperante en ese momento en Colombia, representado principalmente por la obra de Guillermo Valencia, poeta de enorme prestigio, considerado uno de los grandes hombres del modernismo hispanoamericano y representante de la cultura reaccionaria auspiciada por los gobiernos imperantes desde 1886 hasta 1930, período conocido como hegemonía conservadora que comenzó con José María Campo Serrano (1886-1887) y culminó con Miguel Abadía Méndez (1926-1930). Entre las figuras representativas del Piedracielismo se destacan: Eduardo Carranza (1913-1985), Jorge Rojas (1911-1995), Arturo Camacho Ramírez (1910-1982), Carlos Martín (1914-2008) y Gerardo Valencia (1911-1994). Sin embargo, el rótulo alcanzó a cobijar a todos los poetas que publicaron en los cuadernos de “Piedra y Cielo”. La inclusión de Arturo en el grupo de Eduardo Carranza por parte de algunas antologías y de ciertos críticos se debe a la cercanía cronológica y a la amistad que Arturo sostuvo con algunos de sus integrantes.

Según Moreno Durán (2003), Aurelio Arturo poco se relacionó con el movimiento piedracielista, pues escribía con un estilo diferente. Su poesía tampoco guarda similitudes con la actitud y la visión del mundo de los poetas de esa generación, pues como él mismo sostuvo en 1963:

Yo no creo en la labor de las “guerrillas literarias” que periódicamente se organizan; pero por la edad pertenezco a la generación de Piedra y Cielo, entre cuyos componentes cuento con amigos muy cordiales, a quienes profeso grande admiración, y con quienes he estado vinculado en labores literarias. Me parece, sí, que la labor del poeta debe ser más bien solitaria. Las labores de grupo sirven para calar en la sociedad, pero con el tiempo, de los grupos o movimientos literarios sólo van quedando las más prestantes figuras. El tiempo lo va borrando todo, es implacable y no admite recomendaciones. (p. 23)

En 1940, la “Revista de Indias”, publicó el poema “Interludio”, el cual con el tiempo se volvería uno de los más editados en antologías, y no publicaría ningún poema nuevo hasta 1945, año fundamental en la vida literaria de Aurelio Arturo debido a que por mediación de su amigo Jaime Ibáñez se publica por primera vez su poema “Morada al sur”, el cual daría el nombre a su libro publicado en 1963. La palabra interludio procede del latín *interludĕre*, que quiere decir, jugar a ratos. Interludio es una pieza o pasaje musical que se interpreta entre dos partes o secciones de una misma obra. Durante el siglo XVIII, se intercalaban estos pasajes entre los versos de los himnos o de los salmos. En este último caso, los organistas solían improvisarlos. El texto completo del poema “Interludio”. Según Pino Posada (2017), la palabra interludio

se usa sobre todo en el ámbito de la música para designar el número que se ejecuta entre dos fragmentos de una pieza. En ese sentido, el poema pertenece a un conjunto más amplio de poemas arturianos en cuyos títulos se hace referencia a composiciones literarias que originalmente estaban acompañadas de música instrumental, como es el caso de baladas, canciones, rapsodias y madrigales. (p. 150)

El texto completo del poema “Interludio”, es el siguiente:

Desde el lecho por la mañana soñando despierto,
a través de las horas del día, oro o niebla,

errante por la ciudad o ante la mesa de trabajo,
¿a dónde mis pensamientos en reverente curva?

Oyéndote desde lejos aún de extremo a extremo,
oyéndote como una lluvia invisible, un rocío.

Viéndote con tus últimas palabras, alta,
siempre al fondo de mis actos, de mis signos cordiales,
de mis gestos, mis silencios, mis palabras y pausas.

A través de las horas del día, de la noche
-la noche avara pagando el día moneda a moneda-
en los días que uno tras otro son la vida, la vida
con tus palabras, alta, tus palabras, llenas de rocío,
oh tú que recoges en tu mano la pradera de mariposas.

Desde el lecho por la mañana, a través de las horas,
melodía, casi una luz que nunca es súbita,
con tu ademán gentil, con tu gracia amorosa,
oh tú que recoges en tus hombros un cielo de palomas.²⁷

En 1944, se publican los cuadernos de la revista “Cántico”, dirigida por Jaime Ibáñez, se anunció la aparición en el panorama literario nacional de una serie de poetas posteriores a “Piedra y Cielo”, revelando una forma coloquial y crítica de apreciar la sensibilidad de un país sumergido en distintos cambios políticos y sociales, que demandaban una gran observancia y análisis. Algunos de estos poetas fueron denominados “Cuadernícolas”, debido a que dichos autores eran identificados con las publicaciones sueltas o los cuadernos que se editaban a mitad de siglo. En esta generación se destacan los poetas Fernando Charry Lara (1920-2004), Andrés Holguín (1918-1989), Álvaro Mutis (1923-2013), Jorge Gaitán Durán (1924-1962), Rogelio Echavarría (1926), Guillermo Payán

27 Aurelio Arturo (2018). Poesía completa. Biblioteca Básica de Cultura Colombiana. Ministerio de Cultura. En: [https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBC/\(X\(1\)S\(yciga0ifn3d1xsihj22vmj2f\)\)/Documents/View/383](https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBC/(X(1)S(yciga0ifn3d1xsihj22vmj2f))/Documents/View/383). Consulta: 14-09-24.

Archer²⁸ (1921-1993), Jaime Ibáñez (1919-1979) y Maruja Vieira (1922). El nombre de “Cuadernícolas”, deriva de las publicaciones sueltas o cuadernos que se editaban por la época bajo el nombre de “Cántico”, el cual fue tomado de la obra del español Jorge Guillén (1893-1984), uno de los poetas de la influyente Generación del 27. Su libro *Cántico* (1928), integrado por 75 poemas; posteriormente daría sucesivas ediciones aumentadas: 1936 (125 poemas); 1945 (270 poemas); 1950 (334 poemas), aumento continuo que habría de entenderse como crecimiento. *Cántico* constituye un himno a la creación, al goce de existir, a la armonía del universo. Los versos de *Cántico* representan la cima de la poesía pura, estilizada y anti-romántica pero siempre humana. Este poemario se inscribe dentro del llamado “conceptismo conceptual” propio de ciertas vanguardias europeas. Según el poeta Jaime García Mafla (1991), las características de los Cuadernícolas, fueron las siguientes:

Algunos críticos asumen esta generación como un puente entre los piedracielistas y lo que luego se conoció como Mito. Debido a esto, también fue llamada La generacioncita. - Su nombre deriva de las publicaciones sueltas o cuadernos que se editaban por la época bajo el nombre de Cántico. El nombre fue tomado de la obra del poeta español Jorge Guillén. - Estos poetas, seguidores del estilo de Guillén; en la estética de la perfección del mundo, se caracterizan por su pulcritud estilística. - Según Eduardo Carranza, estos escritores se caracterizaban por su seriedad mental, por su estudioso rigor y su dignidad literaria, alejándose de la inmediatez de la inspiración en la composición de la poesía. - Los Cuadernícolas

28 El poeta Guillermo Payán Archer, nació en Tumaco en 1921 y murió en Riohacha en 1993. Abogado de la Pontificia Universidad Javeriana, fue diputado por Nariño, secretario de Gobierno y gobernador encargado y posteriormente ocupó una curul por un período en la Cámara de Representantes. Sus pasiones fueron el periodismo y la poesía, el turismo y la pesca. En lo primero, fue director del suplemento literario de “El Liberal”, donde estimuló a los “Cuadernícolas”. Trabajó para The New York Times y para la revista “Visión” en Cuba. Después fue columnista de los periódicos “El Tiempo” y “El Espectador”. Poco antes de su muerte fue recibido por la Academia Colombiana de la Lengua. Autor de los siguientes libros, la mayoría de ellos de poesía: *La Bahía Iluminada* (Poemas 1944-1973), *Noche que Sufre* (Sonetos 1948,1972), *Solitario en Manhattan* (Poemas 1953, 1972, 1987)), *Cinco Estampas* (Ensayos Políticos, 1957), *La Palabra del Hombre* (Poemas, 1958), *Los Cuerpos Amados* (Poemas, 1962, 1973), *Trópico de Carne y Hueso* (Cuentos 1974, 1975), *Los Soles Negros* (Sonetos, 1980), *El Mar de Siempre* (Poemas, 1983), *Poemas del Éxodo* (Poemas, 1972,1985), *La Cábala y el Signo* (Poemas, 1987), *Ceniza viva* (1992).

se distanciaron del concepto meridiano de la poesía impura, impregnada de la realidad social. (p. 37)

En 1945, se publica el poema “Morada al Sur” en el tercer número de la Revista trimestral de cultura moderna de la Universidad Nacional de Colombia, correspondiente a los meses de junio-julio-agosto de 1945. En “Morada al Sur”, según Mehmet İlğürel (2008),

El arquetipo que destaca con más claridad es el principio vital, que se expresa a través de símbolos e imágenes relacionados con la vitalidad, la fertilidad y el dinamismo de la naturaleza. Entre ellos, nos encontramos a menudo con imágenes asociadas con la libido. (p. 45)

La libido se entiende como energía que circula por la psique y que engendra procesos psíquicos; energía de los procesos de la vida. Los arquetipos son la forma mediante la cual se expresan una serie de experiencias y recuerdos en torno a los antepasados. Por esta razón, cada persona desarrolla una serie de arquetipos en función de las vivencias de su ascendencia. Los arquetipos defienden la idea principal del inconsciente colectivo y hacen referencia a representaciones mentales comunes que presentan todas las personas.

Algunos de los símbolos isotópicos (isótopo, del griego: ἴσος isos ‘igual, mismo’; τόπος τόπος ‘lugar’, “en mismo sitio”), que se relacionan en torno a la vitalidad son: el viento, el viento que trae franjas de aroma, el bosque que tiene un tic-tac profundo, el manantial, la brisa, el aliento, el río, el canto, la sangre, el grito e imágenes vinculadas con el motivo del caballo. El poema “Morada al Sur” se encuentra estructurado en cinco partes. La primera simula un mito cosmogónico. Según İlğürel (2008)

Sin duda, los primeros versos, que reproducen poéticamente los mitos de creación del cosmos, se refieren en realidad a las experiencias iniciales de la existencia del sujeto poético. ...La parte del poema que sigue se puede considerar como una introducción al tiempo, en su concepción lineal. De igual forma, en la segunda parte el sujeto va a subir estas montañas, lo cual simboliza el abandono de

su patria y esto, a su vez, representa el alejamiento de su naturaleza y su carácter propios, o sea, una alienación. (p. 46)

La primera parte del poema “Morada al Sur”, dice así:

En las noches mestizas que subían de la hierba,
jóvenes caballos, sombras curvas, brillantes,
estremecían la tierra con su casco de bronce.
Negras estrellas sonreían en la sombra con dientes de oro.

Después, de entre grandes hojas, salía lento el mundo.
La ancha tierra siempre cubierta con pieles de soles.
(Reyes habían ardido, reinas blancas, blandas,
sepultadas dentro de árboles gemían aún en la espesura).
Miraba el paisaje, sus ojos verdes, cándidos.
Una vaca sola, llena de grandes manchas,
revolcada en la noche de luna, cuando la luna sesga,
es como el pájaro toche en la rama, “llamita”, “manzana de miel”.
El agua límpida, de vastos cielos, doméstica se arrulla.
Pero ya en la represa, salta la bella fuerza,
con majestad de vacada que rebasa los pastales.
Y un ala verde, tímida, levanta toda la llanura.
El viento viene, viene vestido de follajes,
y se detiene y duda ante las puertas grandes,
abiertas a las salas, a los patios, las trojes.

Y se duerme en el viejo portal donde el silencio
es un maduro gajo de fragantes nostalgias.
Al mediodía la luz fluye de esa naranja,
en el centro del patio que barrieron los criados.
(El más viejo de ellos en el suelo sentado,
su sueño mosca zumbante sobre su frente lenta).
No todo era rudeza, un áureo hilo de ensueño
se enredaba a la pulpa de mis encantamientos.
Y si al norte el viejo bosque tiene un tic-tac profundo,

al sur el curvo viento trae franjas de aroma.

(Yo miro las montañas. Sobre los largos muslos
de la nodriza, el sueño me alarga los cabellos).

(Aurelio Arturo, 2004, pp. 11-13)

En la II parte del poema “Morada al Sur”, la influencia del régimen nocturno también se acentúa. Se trata de la representación de la casa con musgos, poblados de sombras que dicen de la profundidad de la noche y de la conciencia. De acuerdo con İlgürel,

Es una imagen que, con los musgos y el ambiente sombrío, alude a una conciencia profunda, relativa a la estructura mística, contraponiendo lo natural y vegetal a lo organizado y ordenado del régimen diurno. Los adjetivos de “mimosa y cauta” y poner entre las manos “sus lunas más hermosas la noche de las fábulas” son propios de esta polaridad en cuanto a la inclusión. (p. 47)

También es clarificadora la interpretación paralela del tema del retorno a la patria desde la perspectiva del concepto de la regresión: la casa grande, “donde el verde es de todos los colores”. Lo anterior, según İlgürel (2008), “Lo confirman que el sujeto poético se imagine en su infancia en el sur, que lo acoge de forma tan íntima y lo aísla de todo lo negativo de la ciudad, y los arquetipos nocturnos de la inclusión.” (p. 47) El texto de la II parte del poema, es el siguiente:

Y aquí principia, en este torso de árbol,
en este umbral pulido por tantos pasos muertos,
la casa grande entre sus frescos ramos.
En sus rincones ángeles de sombra y de secreto.

En esas cámaras yo vi la faz de la luz pura.
Pero cuando las sombras las poblaban de musgos,
allí, mimosa y cauta, ponía entre mis manos,
sus lunas más hermosas la noche de las fábulas.

* * *

Entre años, entre árboles, circuida
por un vuelo de pájaros, guirnalda cuidadosa,
casa grande, blanco muro, piedra y ricas maderas,
a la orilla de este verde tumbo, de este oleaje poderoso.
En el umbral de roble demoraba,
hacía ya mucho tiempo, mucho tiempo marchito,
el alto grupo de hombres entre sombras oblicuas,
demoraba entre el humo lento alumbrado de remembranzas:
Oh voces manchadas del tenaz paisaje, llenas
del ruido de tan hermosos caballos que galopan
bajo asombrosas ramas.

Yo subí a las montañas, también hechas de sueños,
yo subí, yo subí a las montañas donde un grito
persiste entre las alas de palomas salvajes.
Te hablo de días circuidos por los más finos árboles:
te hablo de las vastas noches alumbradas
por una estrella de menta que enciende toda sangre:
te hablo de la sangre que canta como una gota solitaria
que cae eternamente en la sombra, encendida:
te hablo de un bosque extasiado que existe
sólo para el oído, y que en el fondo de las noches pulsa
violas, arpas, laúdes y lluvias sempiternas.
Te hablo también: entre maderas, entre resinas,
entre millares de hojas inquietas, de una sola hoja:
pequeña mancha verde, de lozanía, de gracia,
hoja sola en que vibran los vientos que corrieron
por los bellos países donde el verde es de todos los colores,
los vientos que cantaron por los países de Colombia.
Te hablo de noches dulces, junto a los manantiales, junto a cielos,
que tiemblan temerosos entre alas azules:
te hablo de una voz que me es brisa constante,
en mi canción moviendo toda palabra mía,
como ese aliento que toda hoja mueve en el sur, tan dulcemente,
toda hoja, noche y día, suavemente en el sur.
(Aurelio Arturo, 2004, pp. 15-18)

En la III parte del poema “Morada al Sur”, el motivo más significativo que destaca, es el de la ruptura del movimiento o flujo de elementos que representan, sobre todo, la energía de la vida. Según İlgürel (2008), este sentido de la frustración se manifiesta cuando

Se repite de forma más clara en las siguientes expresiones: “hacia la mitad de mi canto me detuve”, “a la mitad del camino de mi canto”, “entre sus alas rotas [...] un ave que agoniza”, “mi corazón luchando entre cielos atroces”. El motivo de la vuelta a la patria se queda frustrado paralelamente a la disminución de la energía vital. Hay que tener en cuenta que la propia creación poética se presenta como una manifestación de esta energía, tal y como se desvela en el verso de la quinta parte “He escrito un viento, un sopro vivo del viento. (p. 48)

La nostalgia y la añoranza de la patria caracterizan “Morada al Sur”, y señalan fundamentalmente a un anhelo de individuación del sujeto poético. Este afán, según İlgürel (2008), “se expresa también a través de varias imágenes, símbolos y arquetipos que abundan en el poema, pero es sobre todo el concepto del axis mundi, que caracteriza la patria, el que lo pone de manifiesto.” (p. 48) El texto de la III parte del poema “Morada al Sur, es el siguiente:

En el umbral de roble demoraba,
hacía ya mucho tiempo, mucho tiempo marchito,
un viento ya sin fuerza, un viento remansado
que repetía una yerba antigua, hasta el cansancio.
Y yo volvía, volvía por los largos recintos
que tardara quince años en recorrer, volvía.
Y hacia la mitad de mi canto me detuve temblando,
temblando temeroso, con un pie en una cámara
hechizada, y el otro a la orilla del valle
donde hierve la noche estrellada, la noche
que arde vorazmente en una llama tácita.
Y a la mitad del camino de mi canto temblando
me detuve, y no tiembla entre sus alas rotas,
con tanta angustia un ave que agoniza, cual pudo,

mi corazón luchando entre cielos voraces.
(Aurelio Arturo, 2004, pp. 19-20)

En las dos primeras estrofas de la IV parte del poema “Morada al Sur”, el sujeto intenta calmarse y aliviar su nostalgia a través de la imaginación de la patria, la cual patria constituye el centro espiritual de los procesos del imaginario que forman la base del poema. Según Ilgürel (2008), “Otro arquetipo sustantivo que se encuentra en la misma estrofa es “la mujer”. El sujeto poético hace otra comparación similar en que atribuye una naturaleza engañosa a las mujeres que conoció en la ciudad.” (p. 50) Por otra parte, una regresión parece susceptible de servir como herramienta útil para resolver los conflictos de la infancia, proporcionando un punto de partida para el proceso de individuación: “¿Era tu dulce tierra cantando, tu carne milagrosa, tu sangre?, “Torna, torna a esta tierra donde es dulce la vida”. Para Ilgürel (2008), “Así que el viaje al sur es un viaje doble; tanto una regresión a la infancia, como la posibilidad de dejar atrás todo lo que no le es propio, asemejándose cada vez más a sí mismo.” (p. 50) El texto de la IV parte del poema “Morada al sur”, es el siguiente:

Duerme ahora en la cámara de la lanza rota en las batallas.
Manos de cera vuelan sobre tu frente donde murmuran
las abejas doradas de la fiebre, duerme, duerme.
El río sube por los arbustos, por las lianas, se acerca,
y su voz es tan vasta y su voz es tan llena.
Y le dices, le dices: ¿Eres mi padre? Llenas el mundo
de tu aliento saludable, llenas la atmósfera.
–Yo soy tan sólo el río de los mantos suntuosos.
Duerme quince años fulgentes, la noche ya ha cosido
suavemente tus párpados, como dos hojas más, a su follaje negro.

* * *

No eran jardines, no eran atmósferas delirantes. Tú te acuerdas
de esa tierra protegida por un ala perpetua de palomas.
Tantas, tantas mujeres bellas, fuertes, no, no eran
brisas visibles, no eran aromas palpables, la luz que venía
con tan cambiantes trajes, entre linos, entre rosas ardientes.
¿Era tu dulce tierra cantando, tu carne milagrosa, tu sangre?

* * *

Todos los cedros callan, todos los robles callan.
Y junto al árbol rojo donde el cielo se posa,
hay un caballo negro con soles en las ancas,
y en cuyo ojo vivo habita una centella.
Hay un caballo, el mío, y oigo una voz que dice:
“Es el potro más bello en tierras de tu padre”.

* * *

En el umbral gastado persiste un viento fiel,
repitiendo una sílaba que brilla por instantes.
Una hoja fina aún lleva su delgada frescura
de un extremo a otro extremo del año.
“Torna, torna a esta tierra donde es dulce la vida.”
(Aurelio Arturo, 2004, pp. 21-23)

En la V parte del poema “Morada al Sur”, la “noche” aprisiona, perjudica y no refleja ninguno de los arquetipos epítetos de profundidad, calma, calor e intimidad de la estructura mística. İlgürel (2008), al respecto, señala:

Lo mismo podemos decir acerca de la luna, arquetipo sustantivo de la estructura sintética que se plantea de la siguiente forma: “lunas llenas de silencio y de espanto”. La luna se relaciona esencialmente con el tiempo cíclico, lo cual es una forma de eufemismo ya que la estructura sintética “domestica” así el tiempo lineal o destructor. (p. 51)

Tanto el contenido propio del imaginario simbólico como la habilidad con que se aplicó al poema nos sugieren que el poeta elaboró esta obra con material propio, íntimo, y que no se trata de una mera creación literaria sin ninguna conexión personal con su creador: “he narrado / el viento; sólo un poco de viento.” Sin embargo, dice İlgürel (2008),

Eso no es óbice para que algunos aspectos del poema nos demuestren su habilidad para usar el material del imaginario para producir el efecto deseado. Tal es el caso del cambio de régimen del imaginario en la última estrofa, en la que crea un fuerte contraste

para producir un mayor impacto en el lector. En pocas palabras, se trata de una obra en la que el poeta maneja artísticamente los mecanismos del imaginario e intenta, probablemente, una regresión a su infancia a través de un poema que también le sirve como un medio de catarsis. (p. 51)

El texto de la V y última parte del poema “Morada al Sur”, es la siguiente:

He escrito un viento, un soplo vivo
del viento entre fragancias, entre hierbas
mágicas; he narrado
el viento; sólo un poco de viento.

Noche, sombra hasta el fin, entre las secas
ramas, entre follajes, nidos rotos –entre años–
rebrillaban las lunas de cáscara de huevo,
las grandes lunas llenas de silencio y de espanto.
(Aurelio Arturo, 2004, pp. 25-26)

La utilidad del recurso a la teoría de los arquetipos de Jung, según Pino Posada (2017) radica en que sus conceptos describen la relación de un sujeto con una totalidad en términos de un acercamiento paulatino y como consecuencia de un proceso de introspección en el que ambos polos ganan consistencia:

Con dicha descripción se pueden modelar analíticamente los avatares de la relación interna del yo lírico con la morada al sur. El poema deja de ser una serie de referencias a escenarios del pasado y se convierte en la ambiciosa narración de una totalidad dentro de la cual el yo lírico busca insertar su devenir. Ese devenir abarca el surgimiento en la infancia, la crisis y ruptura con el entorno familiar y el gesto autorreflexivo final en el que la voz lírica se sitúa en relación con los elementos, no de la morada al sur inicial, sino de una morada al sur ampliada, metáfora de la naturaleza en su conjunto.” (pp. 182-183)

En este mismo año, Aurelio Arturo publica el poema “Paisaje” en el libro *Antología Lírica: 100 poemas colombianos* (1945), en el que evoca las hojas verdes de la infancia y la ternura de la mujer. La palabra Paisaje, proviene del francés *paysage*, derivado de *pays*, que significa ‘territorio rural’ o ‘país’. Paisaje también se refiere a un espacio natural, rural, apreciado por su particular belleza. La palabra paisaje puede ser empleada en las más diversas disciplinas de conocimiento, desde la geografía y la sociología, hasta la arquitectura, el urbanismo, la música, la poesía. Se puede apreciar en el poema, un paisaje sonoro que se compone de sonidos ambientales. Así, cierto conjunto de sonidos, son a la sensación auditiva, lo que el paisaje es a la sensación visual. Algunas veces mujer y paisaje se integran de manera sensual en los versos. El texto completo del poema “Paisaje”, dice así:

Mira estos campos que por nada
te ofrecen su extendida cosecha de belleza.

Mira el alba desnuda bajo un arco de ramas,
un pájaro de aire y en su garganta un agua pura.
Mira el duendecillo de luz en toda línea.
Y el día, rubio jayán, vestido sólo de hojas.
(Que al alba rosa la vista nupcial la transparencia.
Que al blanco día lo vistan sólo las hojas verdes.)

El cielo, con su silbo azul, pastorea nubes.
Y la atmósfera canta las canciones dispersas
de la luz, de la luz de innumerable espada.
Hace siglos la luz es siempre nueva.

Pon ternura de amor en tus ojos, tú que cruzas,
que cruzas leguas, leguas,
siempre en tu hombro el cielo con su gorjeo infinito,
y dos hojas vivas sobre la cabeza de tu joven caballo.

Mira esta inmensa hermosura, este suelto
manantial de alegrías, esta salud de árboles.

Mira las montañas embellecidas de distancia,
y las distancias que lanzan su saeta.

Mira la tarde de oro que inclina su cabeza
suavemente, su blonda cabeza en el crepúsculo,
como una bella mujer sobre un cojín de sedas.

Mira, mira con ojos puros,
pon suavidad en ellos, alegría profunda:
¡caen ya las primeras lágrimas de la noche!²⁹

Una muestra de la conciencia del yo lírico respecto de la distancia del sur y, en consecuencia, de la diferencia específica de su canto frente a las realidades sureñas es el poema “Sol”, publicado en 1945. En el poema “Sol”, señala Pino Posada (2017),

“el yo lírico narra el itinerario del sol durante una jornada en la “aldea” (v. 1) y cuenta de qué manera ese sol, personificado en la figura del “amigo”, acompaña todos los quehaceres, incluso oníricos, de los aldeanos. En las dos últimas estrofas, sin embargo, el yo lírico deja notar que tanto el sol como la aldea son para él realidades distantes.” (p. 301)

Dentro del marco definido como morada, es decir, hogar, casa, albergue y refugio, se enuncia el poema “Sol”, que apunta directamente desde su título a la naturaleza, elemento central de la obra arturiana; las canciones, los lugares, las personas, los recuerdos, los sentimientos, todo es naturaleza, vibrante y acogedora: una morada. Todos sus poemas están cargados del regocijo por la vida y son una expresión gozosa de la naturaleza. El texto completo del poema “Sol”, es el siguiente:

29 Aurelio Arturo (2018). Poesía completa. Biblioteca Básica de Cultura Colombiana. Ministerio de Cultura. En: [https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBCC/\(X\(1\)S\(ycga0ifn3d1xsihj22vmj2f\)\)/Documents/View/383](https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBCC/(X(1)S(ycga0ifn3d1xsihj22vmj2f))/Documents/View/383). Consulta: 14-09-24.

Mi amigo el sol bajó a la aldea
a repartir su alegría entre todos,
bajó a la aldea y en todas las casas
entró y alegró los rostros.

Avivó las miradas de los hombres
y prendió sonrisas en sus labios,
y las mujeres enhebraron hilos de luz en sus dedos
y los niños decían palabras doradas.

El sol se fue a los campos
y los árboles rebrillaron y uno a uno
se rumoraban su alegría recóndita.
Y eran de oro las aves.

Un joven labrador miró el azul del cielo
y lo sintió caer entre su pecho.
El sol, mi amigo, vino sin tardanza
y principió a ayudar al labriego.

Habían pasado los nublados días,
y el sol se puso a laborar el trigo.
Y el bosque era sonoro. Y en la atmósfera
palpitaba la luz como abeja de ritmo.

El sol se fue sin esperar adioses
y todos sabían que volvería a ayudarlos,
a repartir su calor y su alegría
y a poner mano fuerte en el trabajo.

Todos sabían que comerían el pan bueno
del sol, y beberían el sol en el jugo
de las frutas rojas, y reirían el sol generoso,
y que el sol ardería en sus venas.

Pensaron: el sol es nuestro, nuestro sol,
nuestro padre, nuestro compañero
que viene a nosotros como un simple obrero.
Y se durmieron con un sol en sus sueños.

Si yo cantara mi país un día,
mi amigo el sol vendría a ayudarme
con el viento dorado de los días inmensos
y el antiguo rumor de los árboles.

Pero ahora el sol está muy lejos,
lejos de mi silencio y de mi mano,
el sol está en la aldea y alegra las espigas
y trabaja hombro a hombro con los hombres del campo.
(Aurelio Arturo, 2004, pp. 53-65)

Después de la publicación del poema “Sol” en la separata “Colombia en Cifras” en 1946, no publicó nada nuevo hasta 1961 cuando apareció su poema “Nodriza” en la revista “Eco”, Revista de la Cultura de Occidente, a la cual el poeta se vincula en el mismo año. En los primeros versos aparece la nodriza después del pronombre posesivo “mi” y su pasado se define, en primer lugar, por color de su piel; a lo que la voz poética adiciona como elemento descriptivo sus ojos que brillaban e iluminaban la sombra connotada en el color negro. La similitud entre los ojos y las estrellas de plata permite que se elabore la imagen de la noche por la comparación entre el contraste de los ojos y el brillo que solo es posible si ocurre en medio de la sombra. Por lo que la voz poética marca desde el principio la relevancia del símbolo imagen tierra-amada que defiende Torres Duque a través de descripciones que aluden a la experiencia visual. Después, el poeta continúa con la reconstrucción del recuerdo. En los versos 11 a 13 narra la escena de una noche en la que la figura femenina es una silueta, que se personifica y llega, se desplaza hasta el lecho del poeta y besa su frente mientras él duerme. La voz poética ya no contempla a la nodriza y a la noche, describe su acción, la narra en el tiempo de “una noche lejana” (v. 11).

El texto completo del poema “Nodriz”, es el siguiente:

Mi nodriza era negra y como estrellas de plata
le brillaban los ojos húmedos en la sombra:
su saliva melodiosa y sus manos palomas mágicas.
¿O era ella la noche, con su par de lunas moradas?

¿Por qué ya no me arrullas, oh noche mía amorosa,
en el valle de yerbas tibias de tu regazo?

En mi silencio a veces aflora fugitiva
una palabra tuya, húmeda de tu aliento,
y cantan las primaveras y su fiebre dormida
quema mi corazón en ese solo pétalo.
Una noche lejana se llegó hasta mi lecho,
una silueta hermosa, esbelta, y en la frente
me besó largamente, como tú; ¿o era acaso
una brisa furtiva que desde tus relatos
venía en puntas de pie y entre sedas ardientes?

.....

Tú que hiciste a mi lado un trecho de la vía,
¿te acuerdas de ese viento lento, dulce aura,
de canciones y rosas en un país de aromas,
te acuerdas de esos viajes bordeados de fábulas?
(Aurelio Arturo, 2004, pp. 61-62)

En 1945, la colección *Cántico*, dirigida por Jaime Ibáñez, publica un cuadernillo con 13 poemas de Aurelio Arturo, siendo ésta la primera vez que se publican sus poemas en un intento de libro: “Morada al sur”, “Canción del ayer”, “La ciudad de Almaguer”, “Clima”, “Canción de la noche callada”, “Interludio”, “Qué noche de hojas suaves”, “Canción de la distancia”, “Remota luz”, “Sol”, “Rapsodia de Saulo”, “Nodriz” y “Madrigales”.

Mientras Aurelio Arturo triunfaba con su obra en la capital del país, en el Departamento de Nariño, su tierra natal, en 1941, Pedro María Dávalos y Clímaco Vargas publican el libro *Colombia en el Sur*, en homenaje al cuarto centenario de la fundación de Pasto, en el que se aparece una

muestra literaria de poesía y prosa de autores nariñenses, entre ellos: Sergio Elías Ortiz (1894-1978), Jorge Buendía Narváez (1894-1989), Víctor Sánchez Montenegro (1895-1982), Juan Álvarez Garzón (1898-1974), Manuel Benavides Campo (1890-1960), Luis Felipe de la Rosa (1887-1944), Blanca Sánchez de Montenegro (1910-1977), José Rafael Sañudo (1872-1943), Guillermo Edmundo Chaves (1909-1984), Alberto Quijano Guerrero (1919-1995), Tomás Hidalgo Calvache (1867-1895), Faustino Arias Reynel (1910-1985), y el mismo Pedro María Dávalos (1900-1983). Sin embargo, el nombre de Aurelio Arturo no aparece por ninguna parte en esa muestra literaria, pese a que a esa fecha ya se había publicado buena parte de su obra poética en revistas de importantes diarios del país. Esto quiere decir que, hacia el año de publicación del libro, en la tierra natal del poeta no se conocía su obra, como tampoco se conocía de sus triunfos en el centro del país. Y eso que Dávalos, coautor del libro, también escribía poesía. En “A Nuestros Lectores”, a modo de presentación del libro en referencia, Dávalos señala que la obra ha sido preparada con la suficiente antelación acorde a la celebración del cuarto centenario de la fundación de Pasto.

En septiembre de 1942, se publica en Pasto la primera edición de la revista literaria “Letras”, en cuya Introducción, su director Humberto Luciano Bravo (1944), escribe lo siguiente:

“Sin pretensiones. Guiados solamente por un profundo deseo, cierto y noble de halagar al público lector y presentar a la vez un servicio desinteresado y oportuno a la cultura de este girón de la patria, presentamos ahora esta REVISTA sencilla, bajo el modesto nombre de “LETRAS”, que sintetiza el noble afán que tenemos en relieves los valores literarios y artísticos de Nariño... Esta revista abre sus páginas a la cultura y el arte; sus campañas forman el marco de todos los valores, de todas las figuras propias, que por un egoísmo mal entendido, permanecen olvidadas; nuestra misión será cumplir con ese ineludible deber de hacerlas conocer”. (p. 5)

En la edición de la “revista Letras”, correspondiente al 12 de febrero de 1944, además de su director, se reporta un co-director, Carlos Olmedo Bravo y un cuerpo de redactores integrado por los también escritores

Plinio Enríquez, Alberto Quijano Guerrero (redactor literario), Teófilo Albán Ramos, Néstor A. Rojas y Víctor Sánchez Montenegro. El grupo de colaboradores de la revista “Letras” estaba integrado por los escritores Ignacio Rodríguez Guerrero, Guillermo Edmundo Chávez, Faustino Arias, Luis Bastidas Bastidas, Alfonso Alexander, Edmundo Medina Madroñero, Guillermo Payan Archer, Héctor Bolaños, Pedro María Dávalos, Sergio Elías Ortiz, Rafael Erazo Navarrete, Gemma Beatriz Arturo, Efraín Córdoba Alban, Rosario Conto, Juan Álvarez Garzón, Blanca de Sánchez Montenegro, Gilberto Santacruz, Roberto Hinestrosa, Fígaro Ramos, Horacio Casabón Albornoz, Jorge Delgado Gutiérrez, Luis de Góngora, José Rafael Sañudo, Juan Francisco Albán. Sin embargo, como se puede observar, en estas dos ediciones de la revista “Letras”, publicadas entre 1942 y 1944, tampoco se incluye el nombre del poeta Aurelio Arturo.

No fue sino hasta 1949, veintidós años después de la publicación del primer poema “Balada de Juan Esteban de la Cruz”, cuando por primera vez se hace referencia al nombre de Arturo en su tierra natal, y fue el escritor Víctor Sánchez Montenegro (1949), en el Prólogo del libro *Teófilo Albán Ramos: Poesías*, publicado por la Imprenta Departamental de Nariño, quien le dedica un breve comentario a la poesía de Aurelio Arturo, en el ensayo “Esquema de la literatura nariñense”:

“Es uno de los más jóvenes representantes del grupo de los post-nuevos que reemplazó hasta con cierta ventaja a algunos corifeos piedracielistas. Empezó a figurar en el panorama poético de la capital, desde 1930, con poemas de estilo ultramodernista, en donde se destacó sin duda, como un máximo poeta de su generación. Ha publicado un cuaderno de versos que acentúa más este criterio. Descuella por sus bellas y atrevidas imágenes de factura gongorina, atemperada con el divino sentimiento de Juan Ramón Jiménez. Los mejores críticos que dominan la intelectualidad colombiana le han dedicado los mejores elogios.”
(p. CXVI-CXVII)

Nótese que el término “post nuevo” ya había sido utilizado por Rafael Maya en 1932 en “Orientaciones Aurelio Arturo” publicado en “La Crónica Literaria”. Se refiere también Sánchez Montenegro, a la publicación de

“un cuaderno de versos”, al parecer *Morada al Sur*, publicado en la revista “Cántico” de los Cuadernícolas en 1945, y lo relaciona con el estilo de los poetas españoles Góngora y Juan Ramón Jiménez, quien con su libro *Piedra y Cielo*, inspiró a los poetas piedracielistas colombianos. Sin embargo, en la publicación que prologa Sánchez Montenegro, no se publicó ninguna muestra poética de Aurelio Arturo. Se destaca la preocupación de Sánchez Montenegro (1949) en torno a la necesidad de sentar algunas bases para comenzar a escribir la historia de la literatura en Nariño:

“Quiero aprovechar estos estudios para terminar con una rápida semblanza de los principales literatos que vienen a mi recuerdo, por haberlos conocido personalmente desde 1916, pues, no voy a hacer una sistemática historia de la literatura nariñense desde sus comienzos, por no ser procedente de este trabajo y porque me haría demasiado extenso, fuera de que se necesita especial preparación, que por lo pronto, no la tengo. Por lo menos, siento algunas bases, para que los estudiosos del Departamento las afronten con provecho y en no lejano tiempo.” (p. CXVI-CXVII)

Mientras tanto, la vida de Aurelio Arturo en la capital de la república, se organizaba en sus estudios y profesión de Derecho y en su escritura poética, escribía bajo seudónimos en periódicos, empleando por lo menos cuatro de ellos y su poesía es publicada especialmente en revistas. Aunque su prosa se redujo a un cuento, “Desiderio Landínez”, publicado en 1929 en la revista “El Gráfico” de Bogotá; también publicó los ensayos “Colón, el que portaba a Cristo, el único” en el Boletín Cultural y Bibliográfico, V. 14, No. 2, 1973; “De La Fontaine a Pombo”, en la revista El Crítico en 1974; “Del arado al tractor”, en la revista edición No. 2 de la revista Lámpara en 1952; “Introducción a luna de poetas. Antología de poemas a la luna”, en 1969; “Pasto”, artículo recuperado por Santiago Mutis Durán y publicado en 1994; el Prólogo a los cuentos de Alberto Dow, en 1948. Además, tradujo poesía especialmente de contemporáneos de habla inglesa: Barry Cole (1936), Anselm Hollo (1934), Peter Levi (1931), Anthony Thwati (1930), Matthew Mead (1924) y Karen Gershon (1923). Estas traducciones fueron publicadas en la revista “Eco”, de la Librería Bucholz, en diciembre de 1974, un mes después de su muerte.

Después de la publicación de “Morada al sur”, según Cabarcas (2009),

el poema aparece en el anuario “Colombia en cifras”, dirigido por Plinio Mendoza Neira, Bogotá, Ediciones Internacionales, 1945-1946. En esta publicación se ofrece una separata de poesía, hermosamente ilustrada por José Restrepo Rivera, en la que figuran 28 poetas, entre los que sobresalen Luis Carlos López, León de Greiff, Rafael Maya, José Umaña Bernal, Luis Vidales, Carlos Martín, Laura Victoria y Meira del Mar, entre otros. De Arturo se publica “Morada al sur” y el poema “Sol”. (p. 15)

En dicha publicación, los poetas invitados hacen una breve presentación de sus propios versos, Arturo no es la excepción, escribe Cabarcas (2009):

Al igual que cada uno de los otros antologados, el poeta escribe unas líneas sobre su Poética, en las que se puede leer: ‘Considero cosa van a tratar de definir la poesía. Creo en ella, simplemente, y la prefiero cuando se confía al valor expresivo de las palabras, mejor que a su elocuencia. Creo en la poesía todopoderosa, que encarna en palabras la vida y que no existe, que no puede existir, sin raíces en el subconsciente. Pero ella no es solamente subconsciencia o conciencia sola, sino, a un mismo tiempo, sueño y vigilia. En su lenguaje intenso, impregnado de la humana experiencia se aúnan la imaginación, la sensibilidad y la inteligencia.’ (p. 15)

El agitado movimiento en diferentes sitios y cargos, lo alejó de la escritura y de la publicación de sus poemas, pues como afirma su hija Elvira: “Casi todo lo que escribió fue antes de casarse. Alguna vez me dijo que habría querido hacer otro libro; que quería publicar más poesía, pero también hacer cuentos para niños. Le dolía no haber tenido más tiempo para escribir.” (Rodríguez Pouget, 2006, 17)

Se podría pensar en que ésta también fue la causa por la que nunca publicó en la revista “Mito”; sin embargo, varios de los poemas que ya había publicado aparecieron en diferentes antologías y revistas culturales durante todos esos años. La década de los cincuenta vio surgir la revista “Mito” en 1955, fundada y dirigida por Jorge Gaitán Durán (1924-1962), considerada la revista literaria más importante del siglo XX por publicar

a escritores significativos de Colombia como Gabriel García Márquez y Álvaro Mutis. También por la apertura de un espacio para mostrar por primera vez el escenario internacional de la literatura con textos inéditos de Octavio Paz, Alejo Carpentier y traducciones de Vladimir Nabokov y El Marqués de Sade, entre otros. En palabras del escritor Hernando Téllez (1958), “Mito” fue

“Una revista así, libre, inconforme, en la cual la literatura, el arte, la ciencia o la filosofía, no aparecen como pobres damas vergonzantes a quienes se les da refugio provisional por benévola condescendencia, sino como la razón de que ella exista, merece larga vida. Y merecería el respeto de la comunidad, si a la comunidad le interesaran estas cosas. Pero es obvio - y natural - que no le interesen.” (p. 15)

El grupo “Mito”, según Mar Estela Ortega González-Rubio “buscaba superar el campo de la estética romántica en desuso y, sobre todo, la modernista y parnasiana, heredadas de las generaciones y los grupos anteriores: “Centenario”, “Los Nuevos”, “Piedra y Cielo” y, en menor proporción, “Cántico” o “Los Cuadernícolas”; abrirles camino a las vanguardias desconocidas en Colombia, aunque de manera insular, hubieran aparecido algunas figuras, como los poetas José Asunción Silva, Luis Carlos López, León de Greiff y Luis Vidales, que ya constituían una ruptura para quienes buscaban sacar al país del atraso intelectual, cultural y científico propiciador de una barbarie sangrienta que en esos años va a producir más de 300.000 muertos. Es necesario tener en cuenta que el año de 1930, según Ángel Rama, es el inicio de las vanguardias en América Latina, y “Mito” aparece en 1955, es decir, el arranque de la modernidad intelectual en Colombia tiene un atraso de 25 años. La revista Mito, como medio vocero del grupo, se publica de 1955 a 1962, en un total de 42 números, en cantidad de 1.000 a 1.500 ejemplares por tiraje, de aparición irregular bisemestral. Además, el grupo -llamado por algunos la Generación del cincuenta- realizó algunas ediciones en formato de libros, principalmente poesía. (Ortega González-Rubio, 2005, p. 45) El grupo estuvo integrado principalmente por el poeta Jorge Gaitán Durán (1955-1962), Hernando Valencia Goelkel (1928-2004) y Eduardo Cote Lamus (1928-1964), pero tuvo el apoyo de nombres como

Hernando Téllez (1908-1966), Pedro Gómez Valderrama (1923-1992), Fernando Charry Lara (1920-2004), Enrique Buenaventura (1925-2003) y Rafael Gutiérrez Girardot (1928-2005). Ellos se rebelaron de la rutina hispanizante y conservadora de la sociedad colombiana de la época, llena de dogmatismos y anacronismos. Marchando en esa dirección y en solo siete años (1955-1962), la revista “Mito” le abrió a la cultura colombiana una nueva perspectiva que convirtió a esta publicación en un verdadero mito del pensamiento nacional.

Sin embargo, afirma Moreno Durán (2003), que aunque Arturo nace en plena efervescencia de los “Centenaristas”, ni “Los Nuevos” ni los integrantes de “Piedra y Cielo”, ni los poetas agrupados en torno a la revista “Mito” consiguen atraerlo a su órbita:

Este es uno de los aspectos que más se han valorado y de allí que se le conozca como un poeta insular, que no perteneció a ningún grupo y que siempre tuvo una voz propia, inconfundible. El mismo lo reconoció en vida: “Me parece que la labor de un poeta debe ser más bien solitaria. Las labores de grupo sirven para calar en la sociedad, pero con el tiempo, de los grupos o movimientos sólo van quedando las más prestantes figuras. El tiempo lo borra todo, es implacable y no admite recomendaciones. (p. 224)

El Nadaísmo nace en Medellín en 1958, con el lanzamiento del *Manifiesto Nadaísta*, de Gonzalo Arango (1958), considerado como su fundador. El *Manifiesto* comienza intentando la siguiente definición: “El Nadaísmo, es un concepto muy limitado, es una revolución en la forma y en el contenido del orden espiritual imperante en Colombia. Para la juventud es un estado esquizofrénico-consciente contra los estados pasivos del espíritu y la cultura.” (p. 4) En el mismo *Manifiesto*, trata de desmitificar la noción de artista:

“Queremos reivindicar al artista diciendo de él que es un hombre, un simple hombre que nada lo separa de la condición humana común a los demás seres humanos. Y que sólo se distingue de otros por virtud de su oficio y de los elementos específicos con que hace su destino.” (p. 5)

De la poesía y su relación con el nuevo movimiento fundado por Gonzalo Arango (1958), señala lo siguiente:

“Como la poesía Nadaísta es una revolución frente a la estética tradicional, eso implica el descubrimiento de una nueva estética que abrirá todos los controles bajo los cuales ha permanecido oculto un misterioso mundo poético: el mundo subconsciente que es como el depósito general de un almacén del espíritu que provee las exigencias de la conciencia reflexiva.” (p. 6)

El detonante *Manifiesto*, seguido del sabotaje en contra del Congreso de Intelectuales Católicos, así como un acto sacrílego en la basílica de esta misma ciudad, consolidaron su fama a nivel nacional y dieron pie a una serie de giras por todo el país. En Cali se unieron al grupo J. Mario (1940) y Elmo Valencia (1926-2017), y así la nómina del nadaísmo agrupó en un primer momento a Gonzalo Arango, los poetas Jaime Jaramillo Escobar (1932), Darío Lemos (1942-1987), el novelista Humberto Navarro (1931-2003), los cuentistas Amílcar Osorio (1940-1985) y Jaime Espinel (1940-2010), el futuro cineasta Diego León Giraldo (1940-1997) y Jorge Orlando Melo (1942). No existen registros que evidencien que Arturo haya tenido algo que ver con el Nadaísmo.

Uno de los primeros estudios acerca de la obra de Arturo, fue realizado dos meses después de la publicación de *Morada al Sur*, por el poeta y crítico Eduardo Camacho Guizado, y desde entonces ésta ha sido objeto de varios críticos de poesía colombiana. Crítica en la que se puede reconocer al menos tres períodos diferentes: el primero, de 1945 a 1963, caracterizada por una crítica subjetiva, centrada en el autor, en la que se enaltece al mismo Aurelio Arturo y no tanto a su poesía. El segundo, de 1963 a 1974, se caracteriza por ser un momento de transición de la subjetividad dada en el primer período, al ensayo de análisis textual más característico del último; no obstante, en esta etapa no desaparecen las menciones y halagos al poeta mismo. Y, por último, el tercer período que se enmarca de 1974 en adelante, se caracteriza por la emergencia de conceptos fundamentados en corrientes críticas, y también por la presencia de ensayos de carácter personal.

Entre 1945 y 1963, se publicaron casi todos los poemas que integran el libro *Morada al Sur*, de manera que la publicación del poemario en 1963, apenas vino a darle un rostro bibliográfico a una coherencia poética que ya era visible desde hacía años. Los catorce poemas que integran *Morada al Sur*, publicado por el Ministerio de Educación Nacional, le valieron en este mismo año el Premio Nacional de Poesía “Guillermo Valencia”, otorgado por la Academia Colombiana de la Lengua. El libro consta de una selección, elaborada por el mismo Arturo, de catorce poemas que recogen su breve, pero intensa obra. Los jurados Rafael Maya, Carlos Arturo Caparros y Rafael Torres Quintero, dejaron plasmado en el acta el siguiente concepto:

Morada al Sur es un libro revelador de un verdadero temperamento lírico y, en su conjunto ostenta virtudes poéticas acendradas en el crisol de una fina sensibilidad, la nota dominante en esos poemas. Algunos se diluyen en una íntima música de sugerencias, y otros en matices de un sentimiento que apenas se expresan por balbuceos profundamente humanos. Es un tipo de poesía pura, sin lastre conceptual ni ornamentos metafóricos, pero que llega directamente al espíritu y le comunica su vibrante estremecimiento. Allí radica la eficacia lírica de Aurelio Arturo, poeta que nos hace asistir al nacimiento de sus emociones, a la fuerza de pureza expresiva y de sinceridad creadora.” (Aurelio Arturo, 1977. Obra e Imagen. Biblioteca Básica Colombiana. Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá, p. 155)

En relación a la autenticidad del don poético de Arturo, los Jurados -en la misma Acta-, destacan lo siguiente:

Puede suceder que algunos de los poetas concursantes aventajen a Arturo por algún aspecto parcial de su inspiración; pero el autor de *Morada al Sur* no cede a nadie en lo que respecta a la autenticidad de su don poético. Es imposible advertir en sus poemas un solo rasgo de simulación literaria, o la más leve concesión a caprichos estilísticos. (Aurelio Arturo, 1977. Obra e Imagen. Biblioteca Básica Colombiana. Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá, p. 155)

Al final del Acta, los Jurados dejaron constancia del deber cumplido y de su satisfacción porque haya sido Arturo el galardonado con el premio:

Para los suscritos, miembros del jurado calificador, es una satisfacción poder juntar al mérito literario de Aurelio Arturo la excelencia moral de su carácter, y ofrecer, de esta manera, una imagen completa del poeta. Creemos haber cumplido, con justicia y lealtad, la honrosa misión que nos fue encomendada. (Aurelio Arturo, 1977. *Obra e Imagen*. Biblioteca Básica Colombiana. Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá, p. 156)

El poeta Rafael Maya (2004), uno de los integrantes del Jurado calificador, quien desde principios de la década de los treinta ya conocía la poesía de Arturo, escribió años después del concurso:

Todos estos versos y algunos posteriores, forman parte del único volumen de poesías que publicó en vida: *Morada al sur*, libro que fue galardonado con el premio “Guillermo Valencia”. Yo formaba parte del jurado y mi voto y mi decisión fueron definitivos para el otorgamiento de ese galardón. No publicó más versos en su vida. (Maya, Rafael. Aurelio Arturo en: *Obra e Imagen*. Biblioteca Básica Colombiana. Instituto Colombiano de Cultura. Bogotá, p. 103)

En efecto, no necesitaba el jurado del Premio Nacional de Poesía “Guillermo Valencia” debatir mucho sobre a quién adjudicarlo. Acababa de publicarse *Morada al Sur*, de Aurelio Arturo, y ese hito de la poesía castellana reclamaba el galardón sin discusión alguna, y fue lo que hicieron los tres jurados, los académicos: Rafael Maya, Carlos Arturo Caparroso y Rafael Torres Quintero, con inmejorable criterio. Pese a tan importante reconocimiento nacional, en su tierra natal, nadie se inmutó ante el honor que la Academia Colombiana de la Lengua hiciera al otorgarle el Premio Nacional de Poesía, así lo denuncia el profesor Ramiro Pabón Díaz (1991), en su libro *La poética de Aurelio Arturo. El festín de la palabra y de la vida*:

La experiencia vital del poeta moldeó su personalidad, pero la actitud que haya generado no se tradujo directamente en sus poemas. Por ejemplo, para mencionar un pequeño detalle, cuenta

su hija Elvira que le dolió mucho al poeta que, con ocasión del otorgamiento del Premio Nacional de Poesía “Guillermo Valencia” en 1963, que le discernió un jurado de alto rango (Rafael Maya, Carlos Arturo Caparrosa y Rafael Torres Quintero), no hubiera recibido las felicitaciones y congratulaciones de sus paisanos, salvo de dos o tres que eran sus amigos; igualmente que durante el tiempo que ejerció el cargo de Magistrado del Tribunal Administrativo de Nariño, las gentes prestantes de Pasto no se hubieran mostrado muy gentiles con su persona y familia, a pesar de que para la época la parte central de su obra ya había sido publicada. (p. 12)

Después de recibir el Premio Nacional de Poesía en 1963, Aurelio Arturo continuó leyendo con más dedicación, traduciendo y colaborando muy de vez en cuando en algunas publicaciones literarias y culturales, con una que otra reseña bibliográfica; incluso llegó a dirigir un tabloide literario llamado “El Escritor”, que sólo alcanzó los dos números en el año de 1972. Durante siete años creó y pulió alrededor de quince poemas que fueron apareciendo, algunos, en revistas literarias. En 1970 escribió sus cuatro últimos poemas, los más celebrados de una presunta “segunda etapa”, son ellos: “Sequía”, “Tambores”, “Lluvias” y “Yerba”, en el cual se ilustra el movimiento y el desplazamiento de la sensación a través del espacio y el tiempo gracias a la personificación que la voz poética hace de la naturaleza. Con la caricia y la yerba, Arturo construye una imagen integradora de lo humano y lo natural. Para Santiago Navarrete Astorquiza (2103), en el poema “Yerba”,

“el yo reduce el sujeto de su voz poética al verbo: no reafirma su presencia, sino que se muestra implícito en la conjugación de este, con el que empieza en el primer verso y luego se disgrega en las acciones de la yerba. Por medio de la caricia, acción que describe un movimiento, revela las hojas que crecen de la tierra y las personifica, son dóciles, adjetivo que indica una actitud. Luego asocia la experiencia del tacto a su textura correspondiente, “suave”, atributo que refuerza la imagen de la docilidad de la yerba antes de que recaiga, por adición en una actitud, ahora, “humilde” (v. 4). (p. 24)

El texto completo del poema “Yerba”, es el siguiente:

Acaricio la yerba
dócil al tacto
 suave
y humilde
 como el sayal
 como el suelo
que lame
 que perfuma
la planta que la pisa.

La yerba
se desliza
 serpea
como diez mil diminutas serpientes
hechicera
 hechizada
susurra
 se adormece
y nos sume en sueño traspasado
mientras que en amplias líneas altas
huye el cielo
como un gran viento azul
distante.
Pero la yerba
 celosa
 desconfiada
pide la mano acariciante
el calor humano
que la apacigüe
 la quiebre
tenaz
cotidiana
 incansable

suavidad insidiosa de la paciencia invencible
no perdona
 el desdén
 el abandono
que no se escuche su tenue voz que reclama
el cuidado amoroso
el pulso
 el movimiento
la humana presencia.

Si abandonada
 no oída
su astucia
 levanta
sus mil cabezas diminutas
y persigue la planta humana que la deja
borra su huella
tapa los senderos
y ocupa las ciudades
traspasa la montaña
y silba su aguja de crótalo
en las casas sin puerta
en las grandes salas sin ecos
donde resplandecieron
las hermosas mujeres
entre altos espejos
donde sonaron músicas y canciones
y bellos trajes y joyas que fueron
a las fiestas
llenaron los días de luces
las noches
 de caricias y rosas.
No cae la yerba
 no
como las gotas de fuego

que llovieron sobre las ciudades de la planicie:
se arrastra
 se desliza
y se quiebran las columnatas
porque ha llegado el reino oscuro y áspero
y el hombre está lejos
o yace bajo la yerba.

Yerba: dulce lecho y cabecera
dócil serpiente melódica
bajo la mano
 bajo la caricia
que la aplaca
pero que no perdona el descuido
que ama ser hechizada
como una serpiente
que quisiera danzar y ser aire
femenina
 sutil
grata a la mano
muerde el talón que se aleja
y silba su imperio desolado
hasta el límite del horizonte
y cubre huellas
 ciudades
 años.³⁰

En 1967, tres años después de haber obtenido el Premio Nacional de Poesía, en su tierra natal, la Imprenta Departamental de Nariño publica el libro *Área de Estudios Sociales*, de Guillermo Narváez Dulce y Gerardo Dulce, en cuyo Prólogo “Esquema de las Letras Contemporáneas” de

30 Aurelio Arturo (2018). Poesía completa. Biblioteca Básica de Cultura Colombiana. Ministerio de Cultura. En: [https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBCC/\(X\(1\)S\(ycga0ifn3d1xsihj22vmj2f\)\)/Documents/View/383](https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBCC/(X(1)S(ycga0ifn3d1xsihj22vmj2f))/Documents/View/383). Consulta: 14-09-24.

Alberto Quijano Guerrero, entonces profesor del Departamento de Humanidades de la Universidad de Nariño y miembro del Centro de Estudios Históricos de Pasto, hace una breve semblanza de los escritores nariñenses que por sus obras han sobresalido a nivel regional y nacional, entre quienes se destacan: Ignacio Rodríguez Guerrero, Justino Mejía y Mejía, Aurelio Arturo, Sergio Elías Ortiz, Víctor Sánchez Montenegro, Guillermo Payan Archer, Faustino Arias, Manuel Benítez Dulclercq, Arturo Chávez Benítez, Lino Antonio Sevillano, Efraín Córdoba Albán, Pedro María Dávalos, Mario Córdoba Pérez, Gerardo Cortés Moreno, Milciades Chaves, Vicente Pérez Silva, Guillermo Edmundo Chávez, Alfonso Alexander, Juan Álvarez Garzón, Alberto Guerrero Orbegozo, Rosario Conto de Cabrera, Laura Imelda, Dea Luni, Adelfa Rojas Palacios, Temístocles Pérez Delgado, Camilo Orbes Moreno, Emiliano Díaz del Castillo y Alfonso Ibarra Revelo. Del autor de *Morada al sur*, Quijano Guerrero (1967). Escribe lo siguiente:

“Gracias a la silenciosa labor de Aurelio Arturo, Nariño ya cuenta con un premio nacional de poesía. La calidad de sus poemas ha llamado la atención de pontífices criollos y extranjeros. Arturo ha logrado, con media docena de canciones, lo que no han podido otros con docenas de libros: acendrar los jugos poéticos con una sensibilidad extraordinaria.” (p. 85).

Del comentario anterior, surgen varios interrogantes: ¿desconocía Quijano Guerrero el libro *Morada al Sur*, publicado por el Ministerio de Educación Nacional en 1963, el mismo que fuera galardonado como Premio Nacional de Poesía por la Academia Colombiana de la Lengua? Por qué hace referencia a media docena de canciones, si el libro lo componen 14 poemas, y a esa fecha, la mayor parte de su obra ya había sido publicada en revistas y suplementos literarios? Se refiere a las “canciones” publicadas en la revista “Eco” en 1963, y que no aparecen en *Morada al sur*? De hecho, en la edición No. 40 de “Eco”, correspondiente al mes de agosto de 1963, se publicaron los siguientes poemas de Arturo: “Canciones”, “Canción del niño que soñaba”, “Canción del verano”, “Canción del viento” y “Canción de hadas”. Quijano Guerrero, además de poeta e historiador, es considerado como uno de los precursores

de la crítica literaria en la región, debido a los innumerables prólogos de libros publicados en revistas literarias y culturales del nivel regional, tales como: “Ilustración Nariñense”, “Letras”, “Cultura Nariñense”, “Meridiano”, de la cual fundador en la década de los sesenta, y “Amerindia”, de la cual fue cofundador y director a mediados de la década de los cincuenta.

En 1970, se publica el poema “Sequía” en la Revista del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario, en donde Arturo habla del bosque y su estrecha relación con el agua, el agua en su diversidad de formas: lluvia, savia, frutas, lirios, rocíos, agua de plátano. María Ignacia Schulz (1999) señala que

Generalmente, en la delectación nocturna de la imaginación vamos a hallar junto a la melodía y el color, el agua. Ésta, que en el régimen diurno tiene el propósito de limpiar, en el nocturno será “vehículo del tinte”, ofrecerá en su espejo todos los colores y se irá haciendo más densa: “¿Donde el agua desnuda, / el agua que brilla y canta? (p. 34)

En las tres primeras estrofas del poema y hasta el comienzo del verso 10, el hablante lírico crea una situación narrativa con todos los tiempos verbales, salvo uno, son tiempos del mundo narrado. En el verso 6, se intercala entre la serie de tiempos narrativos no sólo con una disonante conjugación en presente sino también con dos signos de interrogación. En referencia al poema “Sequía”, Pino Posada (2017) señala lo siguiente:

“el personaje a quien el hablante lírico cede la voz en la cuarta estrofa rompe la secuencia predominantemente narrativa y refiere con el presente del mundo comentado la sed que lo acosa y su percepción del agua lejana. En la estrofa quinta vuelve a tomar la voz el hablante lírico: “Si lloviera en la aldea”, empieza a decir. Como tal, el subjuntivo no pertenece a ninguno de los dos grupos temporales mencionados, pero Weinrich recuerda que el pretérito de subjuntivo -lloviera, lloviese- es el tiempo que normalmente exige el español en las oraciones condicionales del contexto comentador. Se trata, pues, de la segunda vez en la que el hablante lírico mismo reduce la distancia respecto de la situación de sequía.” (p. 260)

El texto completo del poema “Sequía”, es el siguiente:

Porque la sed había herido toda cosa,
todo ser, toda tierra de hombres...
Y nunca más volvería la lluvia.

Y moría la aldea en el silencio de bronce.
Los flacos perros alargaban sus lenguas hasta las galaxias.
¿Y sólo en secreto saben hablar los bosques?

Y la sed enseñaba palabras procaces,
y era un recuerdo de savias y frutas,
era un lirio abierto en todo el cielo.

Y dijo el hombre: aquí junto a mi lecho
perros de sed y fuego saltan a mi garganta...
Pero más allá de las lontananzas
oigo venir la lluvia danzando jubilosa
con violetas y rosas,
la siento venir en distancias de años,
sus pies menudos, finos y saltarines.
Si lloviera en la aldea,
sobre los valles que bostezan secos,
si lloviera sobre las alfombras
del monte,
sobre la noche de rocas amarillas.

Una delgada aguja había,
perdida,
en la profusa sombra,
una agujita de agua.

Y la joven madre cobriza,
inclinada y desnuda como una hoja de plátano,
prendido de sus senos
tiene un hijo de barro,

otros días los cielos tímidos descendían
a picotear los granos en su palma de greda.

¿Dónde el agua desnuda,
el agua que brilla y canta?
El agua es en la noche como una luz opaca.

Y esa palabra húmeda sonando lejos en el monte.

Ese fresco tambor no se sabe en dónde.³¹

En 1973, siendo Arturo integrante del Comité de Dirección de la revista “Golpe de dados”, fundada y dirigida por el poeta Mario Rivero, publica los poemas “Palabra”, “Lluvias” y “Tambores”, poema en el que la experiencia de sensaciones como la textura y el sonido está representada en la resonancia de estos instrumentos. El crítico Enrique Santos Molano (2016), señala que Arturo

“tradujo del original inglés un artículo y un poema del [a]fricano J. H. Kwabena [Nk]etia (“La poesía de los tambores”), y firmó la traducción con el seudónimo José Filidor” (Santos 411). Esta referencia se tuvo en cuenta como una explicación de la distancia en la que surge la música de estos instrumentos, así como de la sequía del aire y el paisaje desértico que evoca el poema. Con ello no se quiere decir que dicho referente sea la fuente del poema, sino que las atribuciones de esos elementos del paisaje permiten establecer un diálogo discursivo con las imágenes de Nketia. (p. 20)

En el poema “Tambores”, se nota la sensorialidad en la poesía de Arturo, la cual está relacionada con valores asociados a la oralidad y a la figura masculina, que, aunque connotan lo erótico, se soportan en el carácter creador, sagrado, que tiene esta pulsión humana. En los últimos cuatro

31 Aurelio Arturo (2018). Poesía completa. Biblioteca Básica de Cultura Colombiana. Ministerio de Cultura. En: [https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBC/\(X\(1\)S\(yciga0ifn3d1xsihj22vm-j2f\)\)/Documents/View/383](https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBC/(X(1)S(yciga0ifn3d1xsihj22vm-j2f))/Documents/View/383). Consulta: 14-09-24.

versos del poema, se nota el uso de la figura literaria conocida como Polisíndeton, que consiste en el empleo repetido de una conjunción para dar mayor fuerza expresiva a un texto. La palabra polisíndeton, proviene del latín polysindĕton, que a su vez procede del griego πολυσύνδετον (polysýndeton). Esta figura retórica se caracteriza porque emplea más conjunciones que las que habitualmente son utilizadas en el discurso. Las conjunciones son palabras que se usan para enlazar palabras, sintagmas o proposiciones en una enumeración. Son conjunciones y, ni, bien, que, pero, si no, porque, entre otras. Sin embargo, en el polisíndeton, las conjunciones se usan delante de cada elemento, bien por énfasis, bien para reforzar la expresividad. El texto completo del poema “Tambores”, es el siguiente:

Suenan los tambores
a lo lejos
con un profundo encanto que nos despierta
nos alerta
o nos embriaga con su son melodioso
suenan profundamente
los tambores
en el día de bronce
en la noche de lentos párpados morados
o en la noche de rocas amarillas
o en la noche de luna rosada y sesga
en que canta el ruiseñor que escuchó Ruth la moabita
o en la que imita a toda la tribu alada
el pájaro burlón
el arrendajo
melodioso o rechinante como una
cerradura oxidada
suenan casi perdidos los tambores
atravesando valles y valles de silencio
y nadie sabe quién los toca
ni dónde
pero todos los oyen
y comprenden su mensaje

y se llenan de júbilo o se espantan
dónde suenan
quién los toca
manos que se han deshecho
o que están cayendo en polvo
o que serán la ceniza más triste
dónde suenan
en las espesas selvas o en las que fueron selvas
en los desiertos
suenan en siglos y milenios lejanos
transmitiendo en la tierra hasta muy lejos
la palabra humana
la palabra del hombre y que es el hombre
la palabra hecha de fatiga y sudor y sangre
y de tierra y lágrimas
y melodiosa saliva.³²

En 1974, en la revista “Cultura Nariñense”, correspondiente al mes de mayo, se publicaron los poemas “Canción del ayer”, “Canción de la noche callada” y “Vinieron mis hermanos” de Aurelio Arturo, con un comentario del escritor Edgar Bastidas Urresty (1974):

La poesía de Aurelio Arturo, posee el don supremo del encantamiento. Un encantamiento lleno de nostalgia, estructurado con voces de una dulce y profunda melodía que hacen de ella una voz aislada, única en nuestra literatura. No se le puede leer sin arrobamiento, sin asombro, sin delicia. Ella sin duda la más fiel y la más lograda de las poesías de las nuevas generaciones poéticas de Colombia. Junto con Jorge Rojas, Eduardo Carranza, Fernando Charry Lara y Andrés Holguín, Aurelio Arturo se nos muestra como un valor que supera el tiempo y las modalidades poéticas formales y conceptuales de nuestras últimas generaciones. Es muy poco conocido porque nunca se ha desvelado en busca de

32 Aurelio Arturo (2018). Poesía completa. Biblioteca Básica de Cultura Colombiana. Ministerio de Cultura. En: [https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBCC/\(X\(1\)S\(ycjga0ifn3d1xsihj22vmj2f\)\)/Documents/View/383](https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBCC/(X(1)S(ycjga0ifn3d1xsihj22vmj2f))/Documents/View/383). Consulta: 14-09-24.

publicidad. Ha trabajado serenamente puesto el corazón en el destino supremo de la poesía. Por eso “Cántico” ha querido presentar esta selección de su obra poética, que hasta hoy no se había ordenado. Y estamos seguros de que los lectores hallarán el deslumbramiento de su poesía, de su voz auténtica y original y se pondrá frente a eso tan difícil de hallar: un gran poeta.” (p. 642)

En 1975, un año después del fallecimiento del poeta, el escritor José Félix Castro (1917-1999), publica el libro *Antología de la Poesía Nariñense*, estructurado en tres partes: Presentación, Bosquejos Mínimos, y muestra poética de los poetas: Gemma Beatriz Arturo, Aurelio Arturo, Teófilo Albán Ramos, Alfonso Alexander Moncayo, Juan Álvarez Garzón, Manuel Benítez Duclerc, José Félix Castro, Rosario Conto de Cabrera, Efraín Córdoba Albán, Mario Córdoba Pérez, Guillermo Edmundo Chávez, Luis Felipe de la Rosa, Jorge Delgado y Gutiérrez, Carlos Martínez Madroñero, Edmundo Medina Madroñero, Alberto Montezuma Hurtado, Camilo Orbes Moreno, Guillermo Payán Archer, Aníbal Micolta, Alberto Quijano Guerrero, Ignacio Rodríguez Guerrero, Blanca de Sánchez Montenegro, Víctor Sánchez Montenegro, Raúl Vivas Dorado y Lino Antonio Sevillano. En la Presentación del libro, Castro advierte sobre las dificultades por las que tienen que atravesar los escritores de la región como: falta de bibliografía, falta de estudios históricos y críticos de las obras literarias, así como la carencia de un proyecto editorial que dé a conocer las obras a las nuevas generaciones y las proyecte a nivel nacional e internacional.

En la *Antología de la Poesía Nariñense*, se publicaron tres poemas de Aurelio Arturo: “Morada al sur”, “Canción de la noche callada” y “Canción de la distancia”, siendo la primera antología que en su tierra natal publica una muestra de su producción poética. En la Presentación del libro -de fecha primero de diciembre de 1972, es decir dos años antes de la muerte del poeta-, José Félix Castro (1975) dedica las siguientes palabras al poeta: “¿Y Aurelio Arturo acaso no fue titular del premio nacional de poesía “Guillermo Valencia”, otorgado por la Academia Colombiana de la Lengua?”. (p. 10) Y finaliza sus palabras de elogio: “Los poetas de Nariño no pertenecen a escuela literaria alguna.

No se hundieron en la romántica del ayer, ni están adscritos al hueco barroquismo del presente. Escriben poesía limpia, como dictado del alma para el tiempo en que viven.” (p. 10)

El desconocimiento de la obra del poeta en su propia tierra, fue quizá lo que obligó a William Ospina (1989) a escribir lo siguiente:

Desconocido por su pueblo, Aurelio Arturo sigue siendo lo que fue en su vida: el más anónimo, el menos editado y el más importante de los poetas colombianos. Ya se encargarán los años y sus hombres de descubrir esa voz. (p. 7)

Afirmación refutada años después por críticos como Fernando Charry Lara, R. H. Moreno-Durán, Vicente Pérez Silva y Hernando Cabarcas (2007), quien se refiere a la afirmación de Ospina: “Se trata, desafortunadamente, de una publicación hecha con tanto entusiasmo y generosidad como descuido.” (p. 13)

En la “Presentación” de la *Antología de la Poesía Nariñense*, de José Félix Castro (1975), se hace un comentario crítico en torno a las dificultades por las que tienen que atravesar los cultores nariñenses, y en particular, los escritores, en lo que se refiere a la publicación, promoción y proyección de sus obras a nivel nacional e internacional:

Nada fácil resulta seleccionar una antología, en regiones donde la investigación es difícil por bibliografías ausentes, precarios medios de publicación y autores que su inmensa obra guardan en cuadernos de silencio. Por eso, al realizar una tarea comprometida como esta, no hemos incluido sino aquellos cantos diáfanos, que son patrimonio del pueblo, repetidos por éste en veladas familiares, en clausuras de estudios, en la calle y en los atardeceres campesinos, a ratos acompañados de guitarra, a la sombra de un arrayán. En Nariño la bibliografía no es prodiga, por razones que podrían ser: altos costos de impresiones, carencia de entidades encargadas de divulgar el libro o falta de aprovechamiento de las imprentas oficiales. (p. 11)

También denuncia Castro (1975), que escritores nariñenses como Arturo, se vieron obligados a abandonar su tierra natal con el propósito de proyectar su obra:

Algunos partieron a los países australes, y en los cenáculos de la inteligencia ganaron laureles. Gajos que recorrieron triunfantes las columnas periodísticas, pero que nunca vieron las páginas de un libro, por dificultades económicas del autor. Ese podría ser el caso, por ejemplo, de Luis Felipe de la Rosa que en Santiago de Chile y en el Ateneo de Aconcagua ganó la Flor Natural por sus poemas “La parábola del Tiempo” y “El conjuro de Florida”. Y sin embargo su nombre no ocupa una mención en los textos colombianos. Fue el poeta más querido del Sur del país. Su popularidad no ha tenido rival. Por donde quiera que el investigador indague, las gentes de Nariño le recitan sus cantos, cantos que recogidos en libro podría correr por América con la resonancia de un Julio Flórez o de un Amado Nervo. Todos relatan su vida, sus andanzas, su martirologio, pero ninguna entidad le ha atribuido el verdadero homenaje a su grandeza. (p. 5-11)

Aurelio Arturo fallece en Bogotá, el 24 de noviembre de 1974 -cuando sus enseñanzas y su influencia eran unánimemente reconocidas por las nuevas generaciones literarias- meses después de haber dejado preparada la segunda edición de *Morada al Sur* para la Editorial Monte Ávila de Caracas, con un poema adicional sobre la primera. Una vida sencilla, discreta, pero de extrema sensibilidad y sentido crítico respecto del oficio literario, un trabajo que, a pesar de su lenta conformación, nunca fue abandonado. A pocos días del fallecimiento del poeta, el filósofo Danilo Cruz Vélez (1995) escribió: “Con la muerte de Aurelio Arturo, se hunde por segunda vez en la sombra la promesa de un poeta colombiano de significación universal. La primera vez fue en 1896, año en que muere Silva.” (p. 32) Años antes, se había referido a su obra poética:

Para Aurelio Arturo, el poema es una obra del lenguaje, hecha ante todo con palabras. Pero las palabras de que se compone no están atadas exclusivamente por estructuras sintácticas especiales, ni animadas sólo por el sonido y el ritmo. El poema está también

lleno de sentido, el cual lo mantiene unido semánticamente a la realidad extralingüística. Con todos estos materiales construye su mundo poético, que superpone como su propia morada al mundo de su experiencia natural. La concepción de la poesía como esa morada en que se instala el hombre como poeta, determina en gran medida el quehacer poético de Aurelio Arturo. (...) El Sur es el símbolo del país de la infancia, la adolescencia y la primera juventud del poeta. Este, arrojado por su adverso destino en una situación prosaica, lejos de ese ámbito primero de su existencia, lo revive como un objeto de nostalgia, desde el fondo de la cual una voz lo invita a recobrarlo: 'Torna, torna a esa tierra donde es dulce la vida' (p. 66)

Pero, quién más para referirse a las intimidades del oficio de lector y escritor del poeta, que su hija Elvira Arturo, sangre de su sangre, piel de su piel:

Mi papá era de enorme cultura. Leía y sabía de todo, no sólo de literatura. Sus poetas preferidos eran Dante y Puschkin. Gozaba el Quijote, tanto que mantenía 2 o 3 ediciones en su mesa de noche, pues decía que era un libro para abrir en cualquier parte. Amaba la literatura inglesa y la rusa. Fue liberal radical, seguidor de Gaitán, con gran sentido de lo social, la libertad y la amplitud de pensamiento. Así nos educó. (Rodríguez Pouget, 2006, p. 23)

También se refiere Elvira al temperamento de padre, su cultura, su gusto y respeto por la naturaleza, pero también de su imaginación, sensibilidad y ternura, generosidad y sencillez:

Era de pocas palabras, pero sí de actitudes y detalles. No fue viajero. Incluso le tenía miedo al avión. Le gustaba caminar, ver la naturaleza, tenía memoria de elefante. Era de su casa. No le gustaban ni trago ni fiestas y nunca lo vi llegar después de las 8 pm. Le encantaba la pasta y no comía verdura. Todos los días llegaba con 3 o 4 libros, comía y se encerraba en la biblioteca hasta las 11. Luego salía a tomarse el tinto sin el que no podía dormir y tertuliaba con mis hermanos. La pérdida de seres queridos lo destrozaba y si alguien lo traicionaba perdía su confianza para siempre. Era tierno, romántico, afectuoso, muy dependiente del hogar, de sentir cariño. Cuando llegaba nos decía desde la puerta

“vengan y me consienten”. Fue papá muy responsable. Eso hizo que la necesidad de trabajar para vivir frenara mucho su labor de escritor. (Rodríguez Pouget, 2006, p. 24)

También se refiere Elvira, al gusto por la lectura, al premio nacional de poesía y las creencias de su padre:

Sólo publicó un libro, que obtuvo el Premio Nacional de Poesía Guillermo Valencia en 1963. Pero hizo otros poemas, que regalaba a amigos, se publicaban sueltos, o quedaban inéditos. La biblioteca de él era un absoluto desorden, aunque sabía dónde estaba cada libro. Decía que uno de los placeres de leer un libro era buscarlo y encontrarlo. No era creyente. Hablaba muy poco de la muerte. En su poesía nunca aludió a Dios. Como coleccionista de estampillas, le gustaban mucho las del Vaticano porque traían reproducciones. Decía que le habría gustado ser pintor. (Rodríguez Pouget, 2006, p. 25)

Trece años después de la muerte del poeta, en su tierra natal, el escritor Jaime Chamorro Terán (1987) publica el libro *Aproximación histórica de la literatura nariñense* (1987), en el cual dedica un capítulo a los poetas e incluye el poema “Rapsodia de Saulo” de Aurelio Arturo, acompañado de un breve comentario en el que resalta la importancia y trascendencia de su poesía y su inmenso aporte a la literatura colombiana. De Arturo, afirma lo siguiente:

Arturo era dueño de una lírica original y personalísima que lo puso por encima de los demás poetas de su generación, aunque estuvo literariamente unido al grupo de “Piedra y Cielo”. (...) Sus primeros versos se publican en revistas y suplementos dominicales, hacia 1930, los cuales ya llevaban una cierta reacción contra los aspectos de la Poesía Colombiana de ese momento. De esa época son poemas como: “Canción de la noche callada”, “Clima”, “Rapsodia de Saulo” y otros poemas. Cuando aparece el movimiento de Piedra y Cielo, la obra de Arturo ya era conocida en los medios intelectuales del país y su poesía despertó gran admiración entre la juventud, aunque sus versos, no habían sido recogidos en un libro, hasta 1963. (p. 90)

En 1990, la escritora nariñense Cecilia Caicedo Jurado publica el libro *La novela en el Departamento de Nariño* (1990), en donde incluye el nombre de Arturo acompañado del siguiente comentario:

Entre los poetas mencionados es necesario señalar la gran calidad de la poesía de Aurelio Arturo, perteneciente al grupo de “Piedra y Cielo”, quien, a pesar de su relativamente escasa producción, sobresale no sólo en la lírica nacional sino continental como una de las voces poéticas más profundas y originales. (p. 18)

Puede observarse, que en los libros: *Aproximación histórica de la literatura nariñense* (1987) y *La novela en el Departamento de Nariño* (1990), los autores inscriben a Aurelio Arturo en el grupo literario “Piedra y Cielo”, pese a que los estudios críticos que de su obra se habían realizado antes de esas fechas, señalan que la obra del poeta no fue encasillada como parte del grupo “Piedra y cielo”, tampoco dentro del movimiento de la revista Mito; tampoco se tuvo en cuenta la declaración enfática que hiciera el poeta, en Lecturas Dominicales del periódico “El Tiempo”, el domingo 8 de diciembre de 1963, cuando de manera enfática afirmó no haber pertenecido ni pertenecer a ninguna “guerrilla literaria”.

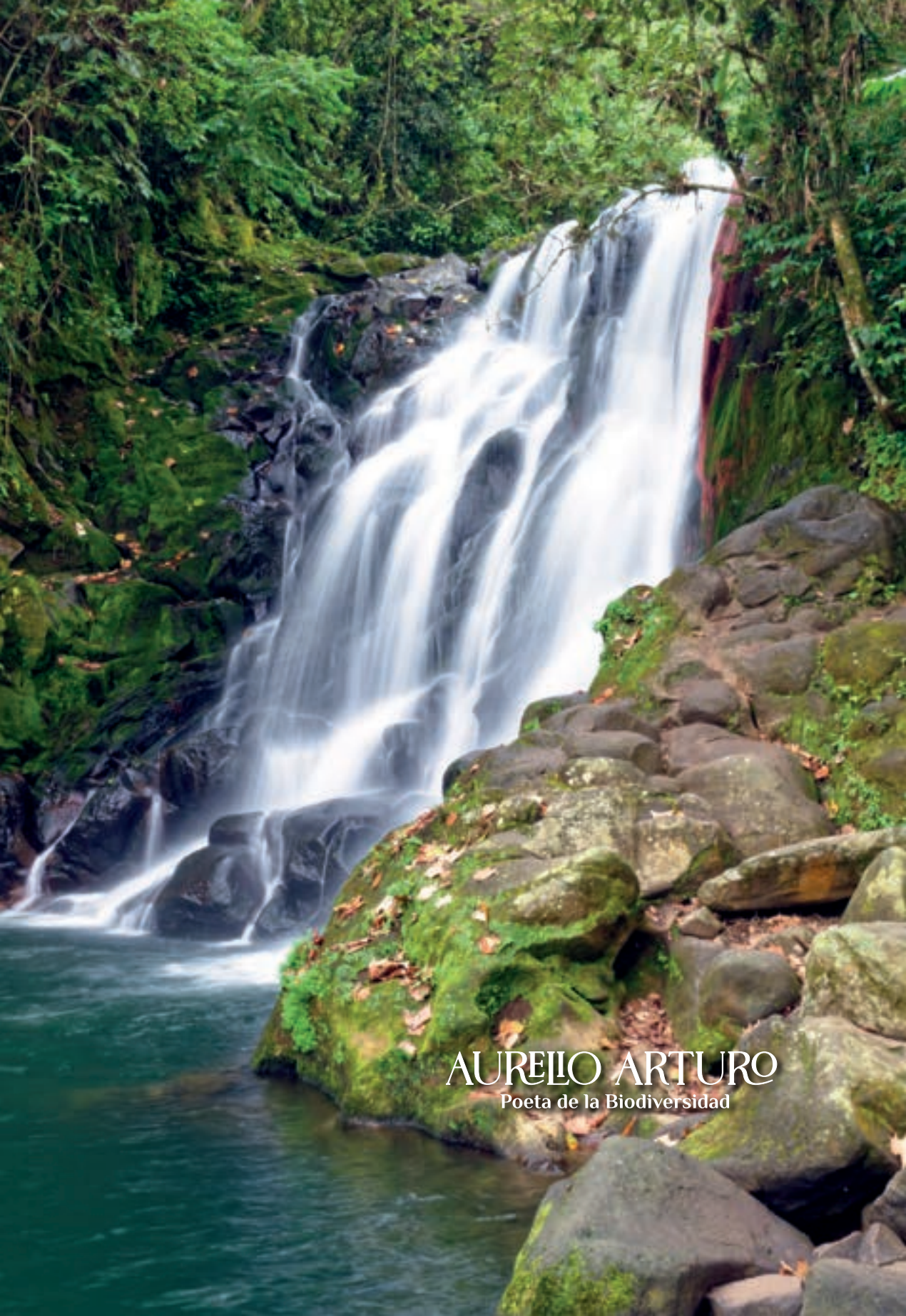
En 1991, se publica el libro *La poética de Aurelio Arturo. El festín de la palabra y de la vida*, de Ramiro Pabón Díaz, siendo el único libro que se ha publicado en Nariño en el que se hace un estudio estilístico de la obra del poeta, el cual fue destacado por el crítico Oscar Torres Duque (2003), cuando afirma que

el único análisis de corte estilístico que se ha realizado de la obra de Arturo, y Pabón lo desarrolla con lujos de detalles, pero sin caer en los determinismos propios de la estilística que hacen depender la significación enteramente de esas imprecisas y subjetivas correlaciones baratas entre las metáforas o los tropos en general y los significados no convencionales. (p. 388)

El libro de Pabón Díaz, se encuentra organizado en los siguientes capítulos: Introducción, Datos biográficos y marco socio-político, Temáticas,

Características, Mundo tropológico, Ritmo y armonía, Estructuración, Recursos de Intensificación y Breve análisis del poema “Clima”. En la Introducción del libro de Ramiro Pabón (1991), se hace referencia a la noción de Poética y la aplica al análisis de *Morada al sur*:

Para este somero y globalizado estudio de la obra de Aurelio Arturo, el sentido que le doy a la Poética es el de conjunto de recursos lingüísticos, literarios y semánticos y de medios de expresión de la sensibilidad e imaginación que empleó el poeta para la creación de sus poemas y que puede inferirse directamente de esos poemas. Por ejemplo, la explotación de las propiedades fónicas de la lengua, de sus posibilidades rítmicas, la creación de los tropos, las imágenes y los símbolos; la forma peculiar de estructurar sus poemas, las particularidades sintácticas y de léxico, los recursos de intensificación preferidos, la creación de la atmósfera especial de su poemática, su capacidad de connotación y sugestión, etc. (p. 2)



AURELIO ARTURO
Poeta de la Biodiversidad



3. Ritmo y Poesía

En la presente sección “Ritmo y Poesía”, se trata de profundizar en los puntos de encuentro entre las artes de la palabra y las artes musicales, es decir, entre música y palabra, entre ritmo y poesía, entre sonido y sentido, entre silencio y palabra, pues como bien dice la sabiduría popular, hacer poesía es hacer música con palabras. Palabra mágica que establece el ritmo, la musicalidad del poema a partir de su repetición consciente e intencional. Lo dice Aurelio Arturo (2004) en la “Canción del viento”: “Toda la noche / sentí que el viento hablaba, / sin palabras. /...El viento ronda la casa hablando / sin palabras /...Es la canción del viento que habla / sin palabras.” (p. 152) La palabra lleva implícita la sonoridad musical que en la poesía sirve como vínculo de comunicación con una experiencia interior que es el lugar al que nos lleva el autor a través de una ensoñación poética, ese lugar donde las canciones, los cantos, las rapsodias, los arrullos, coros, los ritmos, las entonaciones y las danzas dan sentido a este tipo de experiencias que nos atraviesan como formas estéticas de imaginación. Es por eso que Bachelard (2014) se formula preguntas de un encaje ontológico musical, como las siguientes:

“¿cómo llevar el género en el oído? Al escribir, descubrimos en las palabras las sonoridades interiores. Los diptongos suenan de otro modo en la pluma. Los oímos en sus sonidos divorciados. ¿Se trata de sufrimiento? ¿De una nueva voluptuosidad? ¿Quién dirá las delicias dolorosas que el poeta encuentra dejando caer un hiato en el corazón mismo de una palabra?” (p. 82)

De esta forma, la ensoñación poética tiene con la música una relación en la que se preestablece que hay un silencio inagotable por el lenguaje, lenguaje que no agota la realidad, pues lleva implícita la sonoridad musical que en la poesía sirve como vínculo de comunicación con una experiencia interior. El silencio y la música son propios de la ensoñación poética, la música de la ensoñación deja ver la pregunta por la esencia, por el ser.

En el inicio de toda cultura no cabe la música sin poesía, tampoco la poesía sin música que forme unidad indisoluble con ella. Música, poesía y danza se yerguen como el más alto poema. En deterioro, la historia de la humanidad, en su transcurrir, ha ido separando las artes musicales, las artes de la palabra y las artes escénicas. Se recupera, no solo en la ópera, sino en el desenfreno del rock, el jazz, la rumba, el carnaval. La poesía nació unida a la música y la música estaba destinada al baile, que inicialmente tenía un carácter litúrgico y sagrado. La música, a través de la canción, servía para que se grabaran en la memoria de los miembros de cada comunidad los valores morales, las pautas y normas que organizaban la vida y la convivencia de los pueblos. Según Cantizano Márquez (2005) Canciones y rimas se emplearon primeramente para que se recordaran los comportamientos de los personajes modélicos y ejemplares que servían de modelos de identificación de los valores propios y para que se aprendieran normas de conducta que garantizaban la supervivencia personal y el funcionamiento de los diferentes grupos. Cuando el ser humano sintió la necesidad de expresarse y hacer oír sus sentimientos, utilizó movimientos del cuerpo acompañados de sonidos que progresivamente se fueron enriqueciendo con ritmo, melodía y finalmente con palabras.

Si hiciéramos un breve recorrido a través de la historia de la literatura, sea cual sea la lengua a la que pertenezca, se aprecia que, antes de ser escrita, existe una importante tradición de oralitura, cuentos, historias, poemas, refranes, y leyendas que se han transmitido de generación en generación a través de los tiempos. Los primeros textos escritos simulaban el ritmo y el estilo de la oralitura y de las canciones para grupos, antes las historias se “cantaban” haciendo uso de elementos característicos como

aliteraciones, juegos de palabras y, por supuesto, rimas. Esta literatura de tradición popular-oral es mucho más libre que la escrita, el autor-narrador puede extender o resumir el texto a su antojo, siempre que se mantenga fiel al argumento de la historia. El auditorio le dictará la forma en la que tiene que contar su historia, en qué lugares detenerse en las descripciones o cómo animar la acción. Para Cantizano Márquez (2005), cuestiones como el ritmo, la entonación e incluso el volumen y el tono de la voz son primordiales para este narrador, es importante tener en cuenta que, en cuanto a la transmisión y conservación. En estos casos, la voz es la herramienta principal, el medio con el que la palabra evoca imágenes, lugares y personajes, imaginarios o reales. En la narración oral, la palabra adquiere vida, transmite sentimientos o experiencias, es la forma en la que una simple historia pasa a tener efecto estético, a considerarse como arte verbal: oral o escrito.

Poesía oral se encuentra en la paremiología (del griego paroimía ‘proverbio’, y logía ‘compilación’, ‘colecta’), disciplina que estudia los refranes, los proverbios y demás enunciados cuya intención es transmitir algún conocimiento tradicional basado en la experiencia. Mucho antes del desarrollo de la paremiología, se consideró al refrán como síntesis del chascarrillo, la agudeza o el relato breve de tradición oral. El refrán es una paremia tradicional de origen y uso popular, de autor anónimo, con intención didáctica, moral o filosófica, “Refranes que dicen las viejas tras el fuego”. Del estudio de las paremias puede desglosarse una particular forma de retórica, en la que se cruzan el ritmo, el paralelismo, la antítesis, la elipsis y los juegos de palabras. Ejemplos de refrán de uno o dos versos y con rima, son los siguientes: “De músico, poeta y loco, todos tenemos un poco”; “Nos dimos un verso, y nos metimos en un grave poema”. La adivinanza, otra forma de oralidad, es un tipo de acertijo con enunciado, generalmente en forma de rima, en cuyo enunciado se incluyen pistas para su solución. La adivinanza se plantea en diferentes formatos de métrica y composición, por ejemplo: “Una vieja tintiloca, con las tripas en la boca”; “Largo larguero, Martín caballero, sin patas ni manos y corre ligero”; “Caballito de banda banda, que ni come ni anda”, “Guacho guachado, nunca sembrado”, “Chiquitito como un ratón, cuida la casa como un león”, “En el monte verdea y en la casa, zapatea”.

La poesía es música y la poesía se hace con palabras. Música y poesía siempre han estado íntimamente unidas. La música obra en el sonido y el silencio, la poesía obra en la palabra. Sin embargo, las palabras también conllevan sonido y silencio. La música también conlleva significado por sí misma, igual que las palabras. Hacer poesía es hacer música con palabras, dice la sabiduría popular. La poesía es el arte de hacer cantar las palabras. El ritmo es el elemento esencial en la poesía. La poesía es una composición rítmica de palabras. Lo fónico (el sonido) es central a la poesía, que busca, con más precisión que los demás géneros literarios, fusionar sonido y sentido. El ritmo es el elemento esencial que estructura las palabras dentro de cada verso. El rasgo fundamental del ritmo es su dimensión sensorial, es decir, es necesario que pueda ser percibido a través del oído. Íntimamente ligada en sus orígenes a la música, a la danza, al ritual, la poesía sigue manteniendo el vínculo con lo musical, lo rítmico y la homofonía de las formas verbales que el lenguaje construye a manera de partitura. Cantar y contar, dice Antonio Machado, son las dos funciones de la poesía, y el poeta es aquel que sabe, ante todo, escuchar la música de las palabras.

El poeta y ensayista mexicano Octavio Paz (1956), sostiene en su libro *El Arco y la Lira* que en todo fenómeno verbal hay un ritmo, el cual constituye la unidad de la frase poética:

El poema posee el mismo carácter complejo e indivisible del lenguaje y de su célula: la frase. Todo poema es una totalidad cerrada sobre sí misma: es una frase o un conjunto de frases que forman un todo. Como el resto de los hombres, el poeta no se expresa en vocablos sueltos, sino en unidades compactas e inseparables. La célula del poema, su núcleo más simple, es la frase poética. Pero, a diferencia de lo que ocurre con la prosa, la unidad de la frase, lo que la constituye como tal y hace lenguaje, no es el sentido o dirección significativa, sino el ritmo. Esta desconcertante propiedad de la frase poética será estudiada más adelante; antes es indispensable describir de qué manera la frase prosaica —el habla común— se transforma en frase poética. (p. 32)

La expresión *verso* viene del latín *versus* que significa línea o surco, hace alusión a los renglones sucesivos que forman un poema. La versificación nació con la música. Precisamente para acomodar el lenguaje al canto y seguir su cadencia musical. El verso es una unidad de ritmo, es decir una serie de palabras cuya disposición produce un determinado efecto rítmico y que está limitada por una pausa final. Además de la rima, un poema también tiene ritmo, lo cual se refleja en la musicalidad de la poesía, el efecto rítmico que tiene. Se consigue con los acentos, las pausas y los encabalgamientos. En todo poema se encuentra el acento estrófico que es el que coincide con la penúltima sílaba del verso. El resto de acentos también pueden utilizarse para dar sonoridad como por ejemplo combinar la sílaba tónica, átona y átona. La pausa es el descenso de la entonación y puede darse al final de cada estrofa siendo estrófica. Ser versal y estar al final del verso lo indique o no un signo ortográfico o cesura, que es una pausa en mitad del verso. El encabalgamiento es el desajuste entre la pausa versal y la sintáctica.

De acuerdo con el filólogo español Joan Corominas, el término rima viene del latín *Rhythmus* “ritmo”; en la Edad Media y en el Siglo de Oro, la palabra significaba “línea de texto versificado” o “estructura de lenguaje versificado”, mientras la acepción “consonancia” o “asonancia”, “consonante” o “asonante”, “no llegó a imponerse hasta fecha reciente, por influencia francesa”. El Diccionario de la Real Academia Española nos remite al mismo *Rhythmus* latino, que a su vez deriva de la lengua griega; la voz posee entre otras una acepción literaria y otra musical. A su vez y según la Academia, rima viene del antiguo rimo, y en definitiva del latín *Rhythmus* y antes del griego.

En cuestiones de poesía, el ritmo es la musicalidad de un verso, es la grata y armoniosa combinación y sucesión de voces y cláusulas, de pausas y cortes en el lenguaje poético y prosaico. El ritmo de un poema se da basándose en la regularidad de los acentos. En los versos hay sílabas con una mayor intensidad en la voz. Este ritmo poético es parecido al ritmo de la música. Por lo tanto, en los versos existen sílabas que tienen una mayor intensidad que otras. Todo verso simple tiene siempre un acento en la penúltima sílaba y en los versos compuestos aparece un

acento en la penúltima sílaba de cada hemistiquio. Este acento fijo en la penúltima sílaba se llama acento estrófico. Todos los acentos de cada verso que coinciden con el signo par o impar del acento estrófico son acentos rítmicos. Los acentos que no coinciden con el signo par o impar del acento estrófico son acentos extrarrítmicos. También, puede darse el caso de que junto a una sílaba que lleva acento rítmico aparece otra sílaba acentuada, el acento de esta sílaba se llama acento antirrítmico. Este acento es muy importante ya que sirve para remarcar una palabra sobre la que se quiere llamar la atención.

En un sentido estricto, el ritmo es reiteración, retorno, de un elemento dentro del texto y, además, esa reiteración debe ser percibida en una regularidad que ordene patrones, periodos o ciclos, los cuales son los que otorgan estructura al poema, sea de verso medido o de verso libre. Al respecto, el gramático español Amado Alonso (1965) señala que es esencialmente necesario “que sintamos la sucesión de tensiones y distensiones como una construcción, como una estructura o forma creada, y, si no, no hay ritmo” (p. 263), palabras a partir de las cuales se reitera el aspecto estructurador que tiene el ritmo. Antiguamente se asumía la presencia del ritmo como fenómeno restringido a la “estética” poética. El poema era mejor, más bello o logrado, si se apegaba con maestría a patrones formales establecidos o los alteraba por medio del ingenio. En las poéticas contemporáneas se acepta que el ritmo también afecta a la semántica poética, ya que repetir o hacer paralelos entre palabras o frases no sólo son tareas para ser percibidas por el oído, sino también por lo que de ello se desprende para la lectura global del poema. Es decir, el ritmo genera excedentes de sentido que se despliegan no sólo en la lectura interpretativa final del poema, sino que operan en el momento mismo de la lectura-visión del poema (como lo relativo al ámbito visual/espacial) y que tienen diversas funciones que el lector puede percibir por separado y, de igual manera, puede rearticular en un todo global.

El ritmo se ajusta a “una extensión intencionada” con realce tónico, es decir, estamos ante algo calculado como los pulsos de la música, ante un artificio como todo arte. Los diferentes timbres, texturas, etc. dan

lugar al ritmo musical. Por igual se tiene al ritmo en la música por el “orden y proporción de los sonidos en el tiempo”, algo que resulta en cierta manera análogo con lo que ocurre en poesía. Debido a la espesura semántica que existe al pensar en la palabra ritmo dentro del plano de la poesía, se ha preferido distinguir metodológicamente lo que sucede en el verso medido y en el verso libre mediante las nociones de rítmica de verso medido y rítmica de verso libre, en el entendido de que ambas rítmicas presuponen la existencia de rasgos fundamentales comunes que dotan de ritmo a los poemas escritos tanto de una forma como en la otra. Veamos:

- a) **Rítmica de verso medido.** Se asume que existe en estos poemas un isosilabismo (medida silábica), aunque el lector también buscará en la lectura del poema un isocronismo (semejanza durativa temporal en la lectura de los versos). Quizá por ello la rítmica de este tipo de poemas se asiente en las medidas silábicas regulares de los versos, la armonía eufónica, las equivalencias temporales y métricas, los acentos regulares, los patrones rimados y la organización estrófica estable, todo ello relacionado -en síntesis- con un reconocimiento estrecho del ritmo poético asentado únicamente en el terreno acústico y temporal del poema. En la rítmica de verso medido se privilegia lo acústico: regular, proporcionado, cuantificado y temporal, y se limita el análisis de dichos aspectos en la huella formal que exhibe el texto. De ahí que los aspectos que se han discutido al estudiarla son: el verso, el metro, el acento, la rima y la estrofa.
- b) **Rítmica de verso libre.** Al perder o relajar los aspectos acústicos señalados como configuradores del ritmo, el poema en verso libre hace uso de algunos otros para configurar su rítmica, de ahí que en su estudio se debe contemplar la coexistencia de elementos acústicos (sin regularidad isosilábica, sin rima -o con patrones de rima muy relajados-, sin regularidad estrófica, sin acento constante o coincidente en todos los versos), sintácticos (estructuras que ahora se leen también para energizar patrones compositivos que participan del fenómeno rítmico), semánticos (paralelismo o repeticiones que no sólo funcionan en su nivel sonoro, sino que agregan sentidos

particulares a la semántica del texto) y visuales/espaciales (rimas visuales, distribuciones en la página, usos de espacios en blanco...). Por esta razón, la rítmica del poema en verso libre ahora comprende aspectos formales: acústicos, sintácticos, visuales, y también algunos otros que operan en la semántica poética.

Ahora bien, la gran mayoría de los críticos de la obra de Aurelio Arturo, la refieren como una nueva concepción del lenguaje poético que alcanza una dimensión universal, la reiteran como única, original, intensa y cargada de una gran precisión, decantada, fina y con un acento firme y depurada de retórica en su lenguaje. El poeta y crítico colombiano Fernando Charry Lara (1920-2004), se refiere a la obra de Arturo como “El acento de su poesía se admiró desde el primer momento por la rara combinación que logra de misterio entresueño y melodía secreta.” (Charry Lara, 2003, p. 515) Todos coinciden que ella deriva del ámbito de la infancia y la juventud del poeta y de la nostalgia de la recreación del lugar en el que transcurren. Según el poeta antioqueño José Manuel Arango (2003), la música es el meollo de su poesía:

Arturo trabaja la palabra musicalmente -su textura, su ritmo- para modular el hálito, el hechizado ‘soplo del viento’. Pocos poetas entre nosotros habrán cuidado como él, en esto tan cercano de Silva, la línea melódica y el paso del verso. No es gratuito que parte en sus poemas, en la mayoría de ellos, del alejandrino simbolista, que se constituye en pie de apoyo desde el que -saltando, bailando- teje su verso. Un verso lleno de descoyuntamientos y fracturas, de elisiones o alargamientos detrás de los cuales es difícil reconocer el metro original al que no obstante vuelve de tanto en tanto. Un verso que generalmente prescinde de la rima o deja sólo una asordinada y variable, rima asonante, pero que haya otras sonoridades más diluidas, suaves insistencias y aliteraciones (‘reinas blancas, blandas’, ‘la habla pulposa, casi palpable’). (p. 602)

Apreciemos las siguientes aliteraciones del poema “Morada al sur”:

“En el umbral de roble demoraba,”

“Yo subí a las montañas, también hechas de sueños,
yo subí, yo subí a las montañas donde un grito
persiste entre las alas de palomas salvajes.”

“pequeña mancha verde, de lozanía, de gracia,
hoja sola en que vibran los vientos que corrieron
por los bellos países donde el verde es de todos los colores,
los vientos que cantaron por los países de Colombia.”

“Y hacia la mitad de mi canto me detuve temblando,
temblando temeroso, con un pie en una cámara
hechizada, y el otro a la orilla del valle”

“con tan cambiantes trajes, entre linos, entre rosas ardientes.
¿Era tu dulce tierra cantando, tu carne milagrosa, tu sangre?”

“Torna, torna a esta tierra donde es dulce la vida”.

“He escrito un viento, un soplo vivo
del viento entre fragancias, entre hierbas
mágicas; he narrado
el viento; sólo un poco de viento.”
(Aurelio Arturo, 2004, p. 25)

“El viento viene, viene vestido de follajes,
y se detiene y duda ante las puertas grandes,”³³

En otras palabras, el ritmo en la poesía, también es llamado armonía o musicalidad, y consiste en la distribución regular de las sílabas acentuadas en un verso, para que coincidan con las del verso siguiente,

33 Aurelio Arturo (2018). Poesía completa. Biblioteca Básica de Cultura Colombiana. Ministerio de Cultura. En: [https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBCC/\(X\(1\)S\(ycga0ifn3d1xsihj22vmj2f\)\)/Documents/View/383](https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBCC/(X(1)S(ycga0ifn3d1xsihj22vmj2f))/Documents/View/383). Consulta: 14-09-24.

o bien, con el verso con el que rima, lo que le dará musicalidad a la estrofa. En el poema “Interludio”, la aliteración lo recorre de principio a fin. El vocablo aliteración como se dijo, proviene del prefijo latino *al-*, que significa “hacia”; por la palabra *littera*, que se traduce como “letra”; el sufijo “ción” es el efecto y la acción. La aliteración es un recurso literario que consiste en repetir una variedad de sonidos iguales o semejantes dentro de un texto, de allí que se considere una figura de dicción por el efecto que produce. La reiteración consecuyente de un sonido debe darse en una misma frase o palabra. Obsérvese la primera y la última estrofa del poema “Interludio”:

Desde el lecho por la mañana soñando despierto,
a través de las horas del día, oro o niebla,
errante por la ciudad o ante la mesa de trabajo,
¿a dónde mis pensamientos en reverente curva?

Desde el lecho por la mañana, a través de las horas,
melodía, casi una luz que nunca es súbita,
con tu ademán gentil, con tu gracia amorosa,
oh tú que recoges en tus hombros un cielo de palomas.
(Aurelio Arturo, 2004, pp. 41-42)

En cuanto a la forma de los versos de Arturo, no se encuentra un solo poema que se ajuste plenamente a algún modelo clásico de versificación. Tampoco se hallará poema alguno 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 ésa la pretensión, tampoco se encontrará un poema con un único metro. Y, aunque en la sumatoria de estrofas se marca la preferencia del por las de cuatro versos, muy pocos 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, organizadas por otro número de versos, quiebran el isomorfismo. Resulta difícil no pensar que 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.

El poema “Clima” está construido en versos endecasílabos y rima asonante. En la siguiente estrofa se puede observar que todos los versos terminan en la penúltima sílaba, y coinciden en la vocal *\e*. Como toda poesía, “Clima” es sonido, silencio y sentido.

El viento fiel que mece mi poema,
el viento fiel que la canción impele,
hojas meció, nubes meció, contento
de mecer nubes blancas y hojas verdes.
(Aurelio Arturo, 2004, p. 34)

En el idioma español, la rima ocurre a partir de la última vocal acentuada. Hay dos tipos de rima: a) Consonante, es la repetición de ambas vocales y consonantes; b) Rima asonante, ocurre cuando sólo se repiten las vocales. La medida, es el primer elemento formal del poema. Se refiere a la cantidad de sílabas que compone cada verso y el esquema de las estrofas. Hay que tener en cuenta el número de las sílabas métricas y no las sílabas gramaticales. Para ello se miden los versos y se asigna una letra a los que riman entre sí; esa letra se representa con minúscula si el verso es de arte menor y con mayúscula si es de arte mayor. A los versos que no riman (versos sueltos) se les asigna una raya o guion (-). Existe una manera especial de contar las sílabas de un poema. Para hacerlo, debemos considerar los siguientes aspectos: la ley del acento final, la sinalefa e hiato, diéresis y sinéresis. La ley del acento final, señala que -según la acentuación de la última palabra del verso, el número de sílabas se modifica, de la siguiente manera: a) Si la última palabra del verso es aguda u oxítona, se suma una

sílaba al verso (+1); b) Si la última palabra del verso es grave o paroxítona, el verso no se modifica, y c) Si la última palabra del verso es esdrújula o proparoxítona, se resta una sílaba al verso (-1).

En la poesía de Aurelio Arturo predomina el verso libre y la rima asonante, excepto en poemas de versos de once sílabas (endecasílabos) como “Clima”, o en versos de catorce sílabas (alejandrinos) como “Nodriz”. Los versos endecasílabos (de once sílabas) se basan en dos ritmos principales: endecasílabos propios o a maiore y endecasílabos impropios o a minore, en función de su acento rítmico. El alejandrino es un verso de origen francés que consta de catorce sílabas dividido por pausa en dos hemistiquios de siete sílabas. El término viene del poema francés del siglo XII Roman d’Alexandre de Lambert Le Tors y Alexandre de Berney.

Dance el viento y las verdes lontananzas
me llamen con recónditos rumores:
dócil mujer, de miel henchido el seno,
amó bajo las palmas mis canciones.
(Aurelio Arturo, 2004, p. 35)

Mi nodriza era negra y como estrellas de plata
le brillaban los ojos húmedos en la sombra:
su saliva melodiosa y sus manos palomas mágicas.
¿O era ella la noche, con su par de lunas moradas?
(Aurelio Arturo, 2004, p. 65)

Una tercera clasificación de la rima es la interior, la cual no se cumple al final del verso, sino en su interior, llamada por Dámaso Alonso “elemento fonético virtual”, es decir, cumple una función poética, completa el total de las rimas esperadas, llena la expectativa de lo esperado que se realiza de una manera inesperada, con lo que destaca más la llamada de atención sobre el propio mensaje. Obsérvese en el segundo verso de la estrofa del poema “Nodriz”, las palabras “viento” y “lento” riman en consonancia.

Tú que hiciste a mi lado un trecho de la vía,
¿te acuerdas de ese viento lento, dulce aura,
de canciones y rosas en un país de aromas,
te acuerdas de esos viajes bordeados de fábulas?
(Aurelio Arturo, 2004, p. 62)

Como se puede apreciar, los versos de Arturo están contruidos de sensaciones, aliteraciones imágenes, sonidos, sinestesias, silencios, músicas misteriosas. Es lo que señala Charry Lara (2003), al respecto:

“Considerando el formalismo de cierta poesía de su tiempo, algunos pensaron que la creación de Aurelio Arturo era extraña a una preocupación obsesiva, como la de otros, por la forma poética. Desde luego, esta presunción era enteramente equivocada. Porque escogió minuciosamente, desveladamente, cada una de las palabras de sus poemas, cuidadoso de aliar en ellas, su sentido a su sonido, su materia a su espíritu. Esa inquietud por la total eficacia del lenguaje en sus diversos aspectos hizo que pueda considerársele no solamente como verdadero poeta sino como logrado artista de la palabra.” (p. XVIII)

El viento viene, viene vestido de follajes,
y se detiene y duda ante las puertas grandes,
abiertas a las salas, a los patios, las trojes. (“Morada al Sur”)
(Aurelio Arturo, 2004, p. 12)

En los anteriores versos de “Morada al sur” se puede apreciar la reiteración de sonidos vocálicos y consonánticos, fenómeno conocido como Aliteración, figura retórica fónica que consiste en repetir o combinar varios sonidos (fonemas) en un mismo verso para conseguir un efecto sonoro. En el primer verso el sonido /v/, que en castellano se pronuncia como /b/ bilabial sonoro -debido a que en español no existe el sonido /v/- se reitera en cuatro oportunidades; tres de las cuales comienzan con la misma sílaba [vie]; en el segundo verso, los sonidos consonánticos oclusivos dentales: /t/, sordo, y /d/, sonoro, se reiteran en cinco ocasiones; y en el tercer verso, se reitera el sonido consonántico fricativo sordo /s/, en ocho oportunidades. Logrando con ello un ritmo

y musicalidad especiales en los versos que los hace muy agradables al leerlos u oírlos. Veamos:

He escrito un viento, un soplo vivo
del viento entre fragancias, entre hierbas
mágicas; he narrado
el viento; sólo un poco de viento.
(Aurelio Arturo, 2004, p. 25)

Puede observarse cómo los sonidos consonánticos se reiteran: en cinco oportunidades el bilabial sonoro /v/, que se pronuncia como /b/ -en español no existe diferencia alguna en la pronunciación de las letras b y v; las dos representan hoy el sonido bilabial sonoro /b/-; y el fricativo sordo /s/, en siete ocasiones. Bajo el encanto de los versos de Arturo, el ritmo y la aliteración, la poesía penetra en lo más profundo del pensamiento. Cada estrofa, de manera sincera e intensa, transmite las impresiones y emociones del poeta y permite al receptor, observar e idealizar las cosas de una manera peculiar.

Este mismo fenómeno de la aliteración se puede observar en los tres últimos versos del poema “Interludio” en los que el sonido fricativo sordo /s/ se repite en diecinueve oportunidades, lo cual le da un efecto profundamente armonioso para cantarle a la propia poesía. El Seseo caracteriza la pronunciación de los países latinoamericanos que hablan castellano. El /s/ se escribe s, x, z, c. Según la chilena Pía Villanueva, el fonema /s/ se considera: a) Consonántico o vocálico: Consonántico, ya que para producirlo se genera una obstrucción parcial al paso de aire por la boca. b) Según acción de las cuerdas vocales: Áfono, porque durante la producción de fonema, no ocurre vibración de las cuerdas vocales. c) Punto articulatorio: Post-dental inferior, ya que el ápice de la lengua contacta la cara lingual de los incisivos inferiores. d) Modo articulatorio: Fricativo, puesto que, los órganos articulatorios que lo producen se aproximan, pero no ocluyen y el aire pasa entre ellos produciéndose un roce o fricación. e) Según función velar: oral, porque al producir el fonema, el aire se exterioriza solo por vía oral, manteniéndose un adecuado cierre velofaríngeo.

Viéndote con tus últimas palabras, alta,
siempre al fondo de mis actos, de mis signos cordiales,
de mis gestos, mis silencios, mis palabras y pausas.
(Aurelio Arturo, 2004, p. 42)

Respecto a una de las funciones de la poesía, Juan Gustavo Cobo Borda (1980), señala que

La poesía está aquí: basta con oírla. (...). Una poesía que amplía, al máximo, el registro de nuestras sensaciones, ofreciéndonos la manera más segura de conocer, a fondo, nuestra realidad: visión primordial. Es esta, finalmente, una poesía que nos constituye.
(p. 80)

La sensualidad se identifica en los versos de “Nodriz”, los cuales penetran suavemente en el oído, gracias a su cadencia embellecida por la aliteración en el sonido de la consonante fricativa sorda /s/, que se reitera en dieciséis oportunidades, consonante que contiene un sonido puro, es decir, parte de ella es una onda periódica, que exige del lector un largo aliento.

Mi nodriza era negra y como estrellas de plata
le brillaban los ojos húmedos en la sombra:
su saliva melodiosa y sus manos palomas mágicas.
¿O era ella la noche, con su par de lunas moradas?³⁴

Adviértase el ritmo seductor de los siguientes versos del poema “Qué noche de hojas suaves”, en los cuales los sonidos consonánticos /s/, fricativo sordo, y /t/, dental sordo; y los sonidos vocálicos /a, e/, son los que hacen la música del poema, la melodía del principio de las cosas, que es la noche:

34 Aurelio Arturo (2018). Poesía completa. Biblioteca Básica de Cultura Colombiana. Ministerio de Cultura. En: [https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBCC/\(X\(1\)S\(ycjga0ifn3d1xsihj22vmj2f\)\)/Documents/View/383](https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBCC/(X(1)S(ycjga0ifn3d1xsihj22vmj2f))/Documents/View/383). Consulta: 14-09-24.

Qué noche de hojas suaves y de sombras
de hojas y de sombras de tus párpados,
la noche toda turba en ti, tendida,
palpitante de aromas y de astros.³⁵

Además de las aliteraciones, en la obra poética de Arturo se pueden encontrar sinestesias, que en literatura dicen de la figura retórica semántica que consiste en la asimilación conjunta o interferencia de varios tipos de sensaciones de diferentes sentidos en un mismo acto perceptivo. La aliteración puede darse tanto en consonantes como en vocales y en sílabas, también puede presentarse al repetir palabras a lo largo de un texto, e incluso pequeñas frases, con un fin rítmico y también pedagógico. Por esta particularidad, hay quienes tienden a confundirla con la anáfora o la epífora. En poesía se suele hacer uso de la aliteración para dotar el poema de ritmo y armonía, consiguiendo que se perciba una sensación melódica al leerlo. Además, la aliteración puede ayudar a hacer más presente el efecto que se quiere transmitir en el poema. Suele reconocerse con facilidad cuando uno lee el fragmento donde se encuentra la misma en voz alta. Es entonces cuando se percibe claramente la musicalidad y el ritmo en la parte del texto literario que contiene dicha figura literaria. Del mismo modo, también pueden identificarse localizando varios fonemas comunes o similares en un conjunto de palabras.

La palabra “sinestesia”, al contrario de “anestesia” (ninguna sensación), se refiere a un fenómeno de “unión de sensaciones”. El origen del término sinestesia proviene de la fusión de dos palabras del griego cuyos significados son: junto y sensación, y se entiende como la percepción de una misma cosa a través de dos sentidos diferentes. Este concepto es explicado por cada disciplina teniendo en cuenta diversos parámetros; sin embargo, siempre se encuentra asociado a lo mismo, a una desviación o una percepción compleja sobre algo. Para la biología,

35 Aurelio Arturo (2018). Poesía completa. Biblioteca Básica de Cultura Colombiana. Ministerio de Cultura. En: [https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBCC/\(X\(1\)S\(ycjga0ifn3d1xsihj22vmj2f\)\)/Documents/View/383](https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBCC/(X(1)S(ycjga0ifn3d1xsihj22vmj2f))/Documents/View/383). Consulta: 14-09-24.

la sinestesia es la impresión que sentimos en una cierta región corporal a partir de un estímulo aplicado en otra diferente. La psicología, por su parte, denomina sinestesia a una imagen propia de la subjetividad que resulta característica de un sentido, pero que está fijada por una sensación diferente que incide sobre otro sentido. La sinestesia, en definitiva, implica una mixtura de impresiones que se perciben mediante distintos sentidos.

En poesía se concibe como sinestesia a una figura retórica a través de la cual se pueden mezclar diferentes sensaciones auditivas, gustativas, olfativas, visuales y táctiles para asociarlas y expresar emociones. La sinestesia se encuentra relacionada con la enálage, una figura gramatical que permite cambiar la estructura de una oración, y la metáfora (metáfora sinestésica), en el caso de mezclar la percepción de determinadas cosas en una metáfora. En poesía existen dos tipos de sinestesia: a) sinestesia de primer grado, impresiones donde se mezclan dos sentidos (rojo aroma), y b) sinestesia de segundo grado o indirecta, impresiones donde se compara una percepción captada con uno de los sentidos del cuerpo con un sentimiento (agria melancolía). La sinestesia como figura literaria o retórica, es utilizada en el lenguaje poético y que tiene la capacidad de poder mezclar de forma perceptiva los diferentes tipos de sensaciones fusionando la información que puede ser recopilada por medio de los sentidos. A través de la sinestesia se pueden mezclar diferentes sensaciones auditivas, gustativas, olfativas, visuales y táctiles para asociarlas y expresar emociones. Veamos algunos ejemplos de sinestesia en la poesía de Aurelio Arturo:

Sensación visual y emoción:

Y un ala verde, tímida, levanta toda la llanura.
El viento viene, viene vestido de follajes,
y se detiene y duda ante las puertas grandes,
abiertas a las salas, a los patios, las trojes. ("Morada al sur"
(Aurelio Arturo, 2004, p. 12)

Visual y auditiva:

Un largo, un oscuro salón rumoroso ("La canción del ayer").
(Aurelio Arturo, 2004, p. 27)

Sensación olfativa y emoción:

Y se duerme en el viejo portal donde el silencio
es un maduro gajo de fragantes nostalgias. "Morada al sur"
(Aurelio Arturo, 2004, p. 13)

Sensación auditiva y táctil:

"Hablaban las mujeres..."
La habla pulposa, casi palpable, altas
vienen. (La bruma azul ya se desvanecía). ("La ciudad de Almaguer")
(Aurelio Arturo, 2004, p. 32)

Emoción y sensación táctil:

Déjame ya ocultarme en tu recuerdo inmenso,
que me toca y me ciñe como una niebla amante; ("Madrigales")
(Aurelio Arturo, 2004, p. 63)

Sensación visual y sentimiento:

Miraba el paisaje, sus ojos verdes, cándidos.
Una vaca sola, llena de grandes manchas,
revolcada en la noche de luna, cuando la luna sesga,
es como el pájaro toche en la rama, "llamita", "manzana de miel".
("Morada al sur")
(Aurelio Arturo, 2004, p. 12)

Sensación y sentimiento:

Y se duerme en el viejo portal donde el silencio
es un maduro gajo de fragantes nostalgias. ("Morada al sur")
(Aurelio Arturo, 2004, p. 13)

Sensación y sentimiento:

demoraba entre el humo lento alumbrado de remembranzas:
Oh voces manchadas del tenaz paisaje, llenas
del ruido de tan hermosos caballos que galopan bajo asombrosas
ramas. (“Morada al sur”)
(Aurelio Arturo, 2004, p. 16)

Sensación gustativa y olfativa:

Acaricio la yerba
dócil al tacto
 suave
y humilde
 como el sayal
 como el suelo
que lame
 que perfuma
la planta que la pisa.³⁶ (“Yerba”)

De acuerdo a la definición que hace Helena Beristáin (1995), sinestesia en una alteración de la correspondencia lógica entre las cosas y la manera en la que los sentidos las perciben. Así, la sinestesia en la poesía de Arturo sería un quiebre, producto de la pérdida, en la respuesta automática que la memoria produce cuando remite a un estado anterior del sujeto y se materializa en la representación como figura o recurso poético. El uso de esta figura se identifica porque la voz poética de Arturo representa la fragmentación y el reencuentro de los tiempos pretérito y presente; intenta reunir los fragmentos de la experiencia para volver a ser parte de aquella unidad que permanece latente en su memoria. Por lo que su voz no representaría la unidad como tal sino el recuerdo de su pérdida: en la multiplicidad surgen otras voces que cantan en su poesía;

36 Aurelio Arturo (2018). Poesía completa. Biblioteca Básica de Cultura Colombiana. Ministerio de Cultura. En: [https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBCC/\(X\(1\)S\(ycga0ifn3d1xsihj22vmj2f\)\)/Documents/View/383](https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBCC/(X(1)S(ycga0ifn3d1xsihj22vmj2f))/Documents/View/383). Consulta: 14-09-24.

entonces, la unidad aparece sugerida en los rasgos que comparten las voces individuales y corales de sus cantos. Éstas surgen de los elementos naturales que la voz poética percibe a través de los distintos sentidos; las sensaciones que representa parecen ser similares entre ellas y el mundo que las produce, ilusionan con la apariencia de unidad, pero su asociación no se da por una simpatía natural. En la poesía de Arturo se da, por ejemplo, la correspondencia entre la temperatura del cuerpo y el clima de la tierra.

Otro de los fenómenos musicales que se descubre en la poesía en general, y en la de Arturo en particular, es la Sinalefa, cuya noción deriva dellatín *sinaloepha*, que a su vez procede de un vocablo griego, que no es otro que “*synaloiphé*”, que es fruto de la suma de dos componentes claramente delimitados como son: “*syn*”, que puede traducirse como “con”, y “*aleiphein*”, que es sinónimo de “untar”. El término permite nombrar a la unión que se forma cuando una palabra finaliza en vocal y la siguiente comienza también con vocal, de este modo, la última sílaba de la primera palabra y la primera sílaba de la segunda palabra se enlazan en la pronunciación. La sinalefa se tiene en cuenta en el terreno de la métrica cuando se escribe poesía. Cuando se computan las sílabas métricas, la sinalefa hace que dos sílabas se tomen como una sola estructura silábica. De esta manera se “reduce” la cantidad de sílabas del verso y se ajusta la estructura del poema a esta realidad.

Es interesante conocer que los autores de poesía en muchas ocasiones son ellos mismos los que toman la decisión de, aunque se dan todas las circunstancias para que exista, no crear ninguna sinalefa. Se trata de una decisión que es conocida de manera popular como licencia poética. Se establece que no se puede formar una sinalefa cuando se dé el caso de que una de las dos vocales es tónica. De la misma manera jamás debe crearse aquella, si las dos vocales son tónicas. La sinalefa múltiple se presenta cuando en una misma sílaba se fusionan tres o más vocales que pertenecen a dos o más palabras. Por regla general, en el centro de esa sílaba habrá una vocal fuerte y las débiles son las que estarán antes y después de ella. La sinalefa es, pues, un enlace

vocálico que se obtiene -siempre con una pronunciación seguida y continua- al juntar dos o tres vocales enteras (normalmente hiato) entre dos depresiones sucesivas en una emisión de voz (silaba).

En el poema “Todavía”, se pueden apreciar los diversos casos de sinalefa. Analicemos la primera estrofa: en el primer verso la primera palabra termina en \a\ y la segunda comienza en \u\: “Cantaba una mujer, cantaba”. En el segundo verso, la palabra “creyéndose” termina en \e\ y la siguiente “en”, comienza en \e\, es decir en la misma vocal. El texto de la primera estrofa del poema, es el siguiente:

Cantaba una mujer, cantaba
sola creyéndose en la noche,
en la noche, felposo valle.³⁷

En el primer verso del poema “Interludio”, se puede apreciar también este tipo de sinalefa: la primera palabra termina en \e\ y la segunda palabra comienza en \e\. Al final del segundo verso: la palabra oro termina en la vocal \o\ y la siguiente es la conjunción \o\.

Desde el lecho por la mañana soñando despierto,
a través de las horas del día, oro o niebla,
errante por la ciudad o ante la mesa de trabajo,
¿a dónde mis pensamientos en reverente curva?
(Aurelio Arturo, 2004, p. 41)

En el poema “Arrullo”, se pueden encontrar otros tipos de sinalefa. Por ejemplo, en la siguiente estrofa, el último verso comienza con la semiconsonante \y\, y siguiente palabra comienza con la vocal \a\.

(¿Dónde el bello país de los ríos
que abre caminos

37 Aurelio Arturo (2018). Poesía completa. Biblioteca Básica de Cultura Colombiana. Ministerio de Cultura. En: [https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBCC/\(X\(1\)S\(ycjga0ifn3d1xsihj22vmj2f\)\)/Documents/View/383](https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBCC/(X(1)S(ycjga0ifn3d1xsihj22vmj2f))/Documents/View/383). Consulta: 14-09-24.

al viento claro
y al canto?)³⁸

En la siguiente estrofa del poema “Arrullo”, la primera palabra del segundo verso termina en la vocal \o\ y la palabra siguiente comienza con \h\. El verso se repite, la sinalefa también. Observemos:

Si le ayudan las estrellas...
Pero hay unas más ocultas,
pero hay unas hojas, unas
que entrarán nunca en la noche,
nunca.³⁹

Ahora bien, en la poesía de Aurelio se destacan varios poemas a los cuales se antepone la la palabra Canción, palabra que deviene del latín Cantio, que quiere decir, todo aquello que se puede cantar o produce sonidos melodiosos. La canción lírica es una composición en forma de poema admirativo que denota una emoción y un tema. Por lo regular siempre es de tipo amoroso y sus orígenes se remontan a los trovadores provenzales quienes escribían juntas letra y música. Más adelante el género lírico de la Provenza dio origen al soneto. La canción es una composición en verso o hecha de manera tal que se pueda poner en música. Canción también permite dar nombre al conjunto de letra y melodía que dependen de la otra para existir, ya que fueron creadas para ser presentadas al mismo tiempo. Una canción es una composición musical que posee una melodía, ritmo, letra, así como el acompañamiento de instrumentos musicales, para que pueda ser interpretada por uno o varios vocalistas. Existen diferentes tipos de canciones según su composición musical, la cual se caracteriza por ser un conjunto de versos, así como en los poemas, que mantienen un ritmo sonoro y envían un mensaje, bien sea de amor, amistad, tristeza, alegría o crítica, entre muchos otros temas.

38 Aurelio Arturo (2018). Poesía completa. Biblioteca Básica de Cultura Colombiana. Ministerio de Cultura. En: [https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBCC/\(X\(1\)S\(ycjga0ifn3d1xsihj22vmj2f\)\)/Documents/View/383](https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBCC/(X(1)S(ycjga0ifn3d1xsihj22vmj2f))/Documents/View/383). Consulta: 14-09-24.

39 Aurelio Arturo (2018). Poesía completa. Biblioteca Básica de Cultura Colombiana. Ministerio de Cultura. En: [https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBCC/\(X\(1\)S\(ycjga0ifn3d1xsihj22vmj2f\)\)/Documents/View/383](https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBCC/(X(1)S(ycjga0ifn3d1xsihj22vmj2f))/Documents/View/383). Consulta: 14-09-24.

Existen diferentes tipos de canciones según las creaciones artísticas que puedan desarrollar los músicos y poetas. No obstante, existe una definición general de tres tipos de canciones: lírica, folclórica y la popular. Las canciones líricas forman parte de la música clásica. Se caracterizan por contener letras escritas en forma de verso y estrofa, generalmente concebidas por poetas y, que suelen ser interpretadas con el acompañamiento de diversos instrumentos musicales como un piano u orquestas sinfónicas. Las canciones folclóricas, por su parte, forman parte de la identidad cultural de un país o región ya que exponen diversas tradiciones a través de composiciones musicales y letras que relatan historias o costumbres de diferentes grupos sociales. Las canciones folclóricas suelen ser de dominio público, de autoría anónima y, son transmitidas de generación en generación a lo largo de la historia de los pueblos. Por último, se encuentran las canciones populares o modernas que exponen gran diversidad de estilos musicales y que suelen ser las más escuchadas por el público en general, gracias a los diversos medios de comunicación. La canción lírica es una composición en forma de poema admirativo que denota una emoción y un tema. Por lo regular siempre son de tipo amoroso. Sus orígenes se remontan a los trovadores provenzales, quienes escribían juntas letra y música. La canción está formada por un número variable de estrofas iguales (generalmente entre cinco y siete), denominadas estancias, que combinan versos aconsonantados de siete y once sílabas. Generalmente se remata con un envío (Concedo en la italiana) que trasmite la canción a su destinatario.

En la obra de Arturo se destacan varios poemas a los cuales se antepone la palabra “Canción”, son ellos: “Canción de amor y soledad”, “Canción de hadas”, “Canción de hojas y lejanías”, “Canción de la distancia”, “Canción de la noche callada”, “Canción del ayer”, “Canción del niño que soñaba”, “Canción del viento”, “Canciones” y “La canción del verano”. Hagamos una breve descripción de cada una de ellas: “La canción de la distancia”, consta de nueve estrofas de cuatro versos endecasílabos y rima asonante, en el cual se exalta las huellas del amor primero y del rudo trabajo del campo. El afán por la enumeración de elementos del paisaje -o de un elemento-, la preocupación por la figura metafórica,

sinestésica y por la personificación tienen como propósito aprehender la naturaleza inmensa:

Mirarás un país turbio entre mis ojos,
mirarás mis pobres manos rudas,
mirarás la sangre oscura de mis labios:
todo es en mí una desnudez tuya.

Venía por arbolados la voz dulce
como acercando un bosque húmedo y fresco,
y una estrella caía duramente,
fija, la antigua cicatriz de un beso. ("La canción de la distancia")
(Aurelio Arturo, 2004, p. 47)

El poema "Canción de amor y soledad" está integrada por cinco estrofas, las tres primeras de cuatro versos, la cuarta de seis versos y la última de cinco versos, en los cuales se alternan endecasílabos y alejandrinos, y rima asonante.

Como en el áureo dátil de solitaria palma,
orillas de mi predio todo el valle resuena,
tú en mi corazón, dátil amargo, tiembles
y te inclinas desnuda, sollozo y carne trémula.⁴⁰

En los trece versos libres de la "Canción de hadas", se puede observar la reiteración del fonema \s\ en cuarenta oportunidades (aliteración), cuyo propósito es la búsqueda del efecto sonoro y la expresividad. El poeta sueña despierto entre la bruma y el rumor, entre el silencio y el grito, sosteniéndose en el mundo libre de los ritmos y las imágenes.

Ahora el silencio
un silencio duro, sin manantiales,

40 Aurelio Arturo (2018). Poesía completa. Biblioteca Básica de Cultura Colombiana. Ministerio de Cultura. En: [https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBCC/\(X\(1\)S\(ycjga0ifn3d1xsihj22vmj2f\)\)/Documents/View/383](https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBCC/(X(1)S(ycjga0ifn3d1xsihj22vmj2f))/Documents/View/383). Consulta: 14-09-24.

sin retamas, sin frescura,
un silencio que persiste y se ahonda
aun detrás del estrépito
de las ciudades que se derrumban.
Y las hadas se pudren en los estanques muertos
entre algas y hojas secas
y malezas,
o se han transformado en trajes de seda
abandonados en viejos armarios que se quejan,
trajes que lucieron ciñéndose a la locura de las da
entre luces y músicas.⁴¹

En la siguiente estrofa de la “Canción de hojas y de lejanías”, construido en seis estrofas en verso libre, se destaca la rima interna en todos los cuatro versos: lejanías rima con tenían y con oían, y traía con lejanías. Como se dijo, en la poesía, la rima interna o rima media, es una rima que aparece dentro de una sola línea de verso, o entre frases internas a través de múltiples líneas.

Y las lejanías tenían rumores de frondas sucesivas,
las lejanías oían, oían lluvias que narran leyendas,
oían lluvias antiguas. Y el viento
traía las lejanías como trae una hoja.⁴²

La “Canción de la noche callada”, consta de ocho estrofas, todas en verso libre. La aliteración, una vez más se hace presente en la siguiente estrofa, con la reiteración del sonido vocálico \a\, en veintisiete oportunidades; el fonema \e\ en dieciocho; el sonido consonántico \s\, en diecinueve.

41 Aurelio Arturo (2018). Poesía completa. Biblioteca Básica de Cultura Colombiana. Ministerio de Cultura. En: [https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBCC/\(X\(1\)S\(ycjga0ifn3d1xsihj22vmj2f\)\)/Documents/View/383](https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBCC/(X(1)S(ycjga0ifn3d1xsihj22vmj2f))/Documents/View/383). Consulta: 14-09-24.

42 Aurelio Arturo (2018). Poesía completa. Biblioteca Básica de Cultura Colombiana. Ministerio de Cultura. En: [https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBCC/\(X\(1\)S\(ycjga0ifn3d1xsihj22vmj2f\)\)/Documents/View/383](https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBCC/(X(1)S(ycjga0ifn3d1xsihj22vmj2f))/Documents/View/383). Consulta: 14-09-24.

Una palabra canta en mi corazón, susurrante
hoja verde sin fin cayendo. En la noche balsámica,
cuando la sombra es el crecer desmesurado de los árboles,
me besa un largo sueño de viajes prodigiosos
y hay en mi corazón una gran luz de sol y maravilla.⁴³

La “Canción del ayer”, consta de siete estrofas en verso libre, cuyos versos dicen de la noche y la ensoñación. En las cinco primeras, el yo lírico relata una escena que se desarrolla en el salón habitado en la infancia, escena que vuelve a relatarse de manera sintetizada en la estrofa final. La noche y sus canciones, el viento y las palabras, los aromas y los sabores, no son otra cosa que una larga, una prolongada metáfora que se centra en el tiempo, en la temporalidad de los seres y las cosas.

Un largo, un oscuro salón rumoroso
cuyos confines parecían perderse en otra edad balsámica.
Recuerdo como tres antorchas áureas nuestras cabezas inclinadas
sobre aquel libro viejo que rumoraba profundamente en la noche.⁴⁴

La “Canción del niño que soñaba”, consta de cuatro estrofas en verso libre, cuyo bagaje simbólico centra en la infancia que señala el asombro del niño que persiste en habitar en todo auténtico poeta. La casa grande circuida por el “viejo bosque”, las “sombras”, “los años”, “el blanco muro”, “la noche de brisas del bosque”, separan el mundo externo, a la vez que introducen una diferenciación-oposición entre tiempo presente no maravilloso y tiempo de la infancia:

Y cuando ya en el lecho su estrella descendía
y se quedaba temblando en un rincón como un sollozo,

43 Aurelio Arturo (2018). Poesía completa. Biblioteca Básica de Cultura Colombiana. Ministerio de Cultura. En: [https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBCC/\(X\(1\)S\(ycjga0ifn3d1xsihj22vmj2f\)\)/Documents/View/383](https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBCC/(X(1)S(ycjga0ifn3d1xsihj22vmj2f))/Documents/View/383). Consulta: 14-09-24.

44 Aurelio Arturo (2018). Poesía completa. Biblioteca Básica de Cultura Colombiana. Ministerio de Cultura. En: [https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBCC/\(X\(1\)S\(ycjga0ifn3d1xsihj22vmj2f\)\)/Documents/View/383](https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBCC/(X(1)S(ycjga0ifn3d1xsihj22vmj2f))/Documents/View/383). Consulta: 14-09-24.

el niño salía por la ventana como un pajarillo
pero su cuerpo muerto se estremecía en el sueño.⁴⁵

El poema “La canción del verano”, consta de tres estrofas en verso libre. Obsérvese la rima interna en el tercer verso de la siguiente estrofa, con las palabras: alza y danza, también la reiteración del sonido \s\ en trece oportunidades:

Y ésta es la canción de un verano
entre muchos hermosos veranos,
cuando el polvo se alza y danza
y el cielo es un follaje azul, distante.⁴⁶

La “Canción del viento”, consta de seis estrofas en verso libre, en el cual utiliza la prosopopeya o personificación, un tipo de metáfora ontológica y una figura de estilo que consiste en atribuir propiedades humanas a un animal o a un objeto (sea concreto o abstracto), al cual se hace hablar, actuar o reaccionar como una persona. Roberto Perry, refiriéndose a un elemento central de Arturo afirma: “el viento guarda su condición de fenómeno natural, pero inyectado de personalidad, tropo típicamente romántico, por el cual personajes y naturaleza, o poeta y naturaleza, se funden en sorprendente comunión”. (Perry, 1989, p. 141) En ese mismo sentido, Francia Elena Goeanaga (2016) señala que en los versos de Arturo,

“el viento es una de las palabras que recobra mayor importancia dentro del universo poetizado, porque el viento es uno de los elementos que permite, la poetización del paisaje y la rememoración de la infancia. De hecho, el viento se convierte en

45 Aurelio Arturo (2018). Poesía completa. Biblioteca Básica de Cultura Colombiana. Ministerio de Cultura. En: [https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBCC/\(X\(1\)S\(ycjga0ifn3d1xsihj22vmj2f\)\)/Documents/View/383](https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBCC/(X(1)S(ycjga0ifn3d1xsihj22vmj2f))/Documents/View/383). Consulta: 14-09-24.

46 Aurelio Arturo (2018). Poesía completa. Biblioteca Básica de Cultura Colombiana. Ministerio de Cultura. En: [https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBCC/\(X\(1\)S\(ycjga0ifn3d1xsihj22vmj2f\)\)/Documents/View/383](https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBCC/(X(1)S(ycjga0ifn3d1xsihj22vmj2f))/Documents/View/383). Consulta: 14-09-24.

un elemento dinámico que le da vida a la poesía misma. En este sentido, el viento posibilita la labor creadora del poeta, es decir, la escritura del poema, ya que su presencia no solo es “...esa brisa que me mece la siesta de los árboles” (“Rapsodia de Saulo”), sino también esa presencia que “...evoca sin memoria” (“Canción del viento”). (p. 16)

Toda la noche
sentí que el viento hablaba,
sin palabras.
Oscuras canciones del viento
que remueven noches y días que yacen
bajo la nieve de muchas lunas,
oh lunas desoladas,
lunas de espejos vacíos, inmensos,
lunas de hierbas y aguas estancadas,
lunas de aire tan puras y delgadas,
que una sola palabra
las destrozó en bandadas de palomas muertas.⁴⁷ (“Canción del viento”)

El poema “Canciones”, construido en siete estrofas de verso libre, en el cual predomina la figura retórica de dicción conocida como aliteración. Por ejemplo, en la siguiente estrofa de siete versos, el sonido \s\ se reitera en veintiocho oportunidades. Las hojas verdes, las hojas rojas y las hojas verdidoradas hacen presencia en los versos al lado de las cortezas resinosas. Veamos:

Cántame tus canciones,
tus esbeltas, desnudas canciones,
esas que se visten de menudas hojas verdes
y hojas rojas,

47 Aurelio Arturo (2018). Poesía completa. Biblioteca Básica de Cultura Colombiana. Ministerio de Cultura. En: [https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBCC/\(X\(1\)S\(yciga0ifn3d1xsihj22vmj2f\)\)/Documents/View/383](https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBCC/(X(1)S(yciga0ifn3d1xsihj22vmj2f))/Documents/View/383). Consulta: 14-09-24.

y hojas verdidoradas,
con cortezas resinosas
y pequeñas piedras pulidas por el agua.⁴⁸

Dentro de las figuras retóricas más frecuentes en la poesía de Arturo se encuentra el símil, vocablo latino *similis* que hace referencia a lo semejante. Se utiliza para establecer una comparación entre dos cosas, imágenes, ideas, sentimientos. Una característica fundamental del símil como figura literaria (y que lo diferencia de la metáfora), es que el símil es introducido por un elemento relacional, es decir, una palabra que establece una relación explícita entre dos elementos como, por ejemplo: como, cual, que, se asemeja a, semejante a, similar a, parecido a, etc. De este modo, el símil permite conectar diferentes elementos de una forma simple y eficaz para ofrecer una nueva forma de ver o entender una cosa determinada, pues opera trasladando las características o rasgos, simbólicos o evidentes, de una cosa a la otra. La literatura y, en especial, la poesía, utiliza el símil en forma constante para relacionar ideas, objetos, emociones, etc., con el fin de dotar de mayor vivacidad y fuerza la imagen. Sin embargo, su uso no se limita al campo literario, puesto que en el lenguaje popular las personas utilizan símiles constantemente de manera espontánea. Tanto el símil como la metáfora expresan relaciones de proximidad o semejanza entre elementos, imágenes, ideas, sentimientos o cosas. Sin embargo, se diferencian por cuanto el símil establece conexiones que resultan más notorias o evidentes entre los elementos o imágenes que compara, mientras que en la metáfora esta relación es más sutil. Por otro lado, el símil posee elementos relacionales explícitos (como, cual, que, etc.), que la metáfora no tiene. Los trabajadores son como robles en el poema “Rapsodia de Saulo”:

Juan Gálvez, José Narváez, Pioquinto Sierra,
como robles entre robles... Era grato,
con vosotros cantar o maldecir, en los bosques

48 Aurelio Arturo (2018). Poesía completa. Biblioteca Básica de Cultura Colombiana. Ministerio de Cultura. En: [https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBCC/\(X\(1\)S\(ycga0ifn3d1xsihj22vmj2f\)\)/Documents/View/383](https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBCC/(X(1)S(ycga0ifn3d1xsihj22vmj2f))/Documents/View/383). Consulta: 14-09-24.

abatir avecillas como hojas del cielo.
Y Pablo Garcés, Julio Balcázar, los Ulloas,
tantos que allí se esforzaban entre los días.
(Aurelio Arturo, 2004, p. 58)

Como en toda la obra poética de Arturo, además de la voluntad de restaurar los vínculos con la naturaleza, vemos en “Rapsodia de Saulo” una voluntad de cantar, de reflexionar sobre el lenguaje que se ‘habita’, de “ir por los ríos en el sur, decir canciones”, descifrando el mundo a sabiendas de que el poema es una patria, “un país que sueña”. De ahí la expresión del filósofo colombiano Danilo Cruz Vélez (1977):

Está bien recordar que el poema es una obra del lenguaje, hecha ante todo de palabras, pero sin olvidar que el lenguaje poético no está compuesto exclusivamente de ciertas estructuras sintácticas especiales, y de sonido y ritmo, sino también de sentido, el cual lo mantiene unido a la realidad extralingüística de manera peculiar. Con estos materiales construye el poeta sus artificios de palabras, que superpone, como su propia morada, al mundo de la experiencia natural. La concepción de la poesía como esa morada en que se instala el hombre como poeta, determina en gran medida el quehacer poético de Aurelio Arturo. (p. 109)

El poema “Madrigales” se encuentra estructurado en tres partes, la primera y la segunda de dos estrofas y la tercera de cuatro estrofas con cuatro versos alejandrinos, es decir, de catorce sílabas métricas compuesto de dos hemistiquios (mitad o fragmento de un verso) de siete sílabas con acento en la sexta y decimotercera sílaba. Entre ambos hemistiquios heptasílabos hay una cesura o pausa medial, que funciona como la pausa final de verso: no admite la sinalefa y hace equivalentes los finales agudos, llanos y esdrújulos según las reglas métricas del español. El verso alejandrino puede tener varios patrones acentuales. El más común es el que tiene marca rítmica (sílaba tónica) en las sílabas segunda, sexta, novena y decimotercera. El título del poema de Arturo no se refiere al subgénero poético conocido como Madrigal, composición lírica que tiene una estructura breve, cuyo tema principal es el amor, es decir, la evocación de sentimientos. En su estructura se combina de

forma libre versos endecasílabos y heptasílabos. En el primer verso de la primera estrofa del poema “Madrigales”, la marca rítmica (sílabo tónica) se encuentra en la primera, sexta, décima y decimotercera sílabas:

Déjame ya ocultarme en tu recuerdo inmenso,
que me toca y me ciñe como una niebla amante;
y que la tibia tierra de tu carne me añaore,
oh isla de alas rosadas, plegadas dulcemente.⁴⁹ (“Madrigales”)

En el primer verso de la segunda estrofa, la marca rítmica (sílabo tónica), se encuentra en la primera, sexta, octava y decimotercera sílabas:

Lláname en el collado, llámame en la llanura
y en el viento y la nieve, la aurora y el poniente,
llámame con tu voz, que es esa flor que sube
mientras a tierra caen llorándola sus pétalos.⁵⁰ (“Madrigales”)

El poema “Madrigales” consta de tres partes y su canto final. Son tres madrigales que constituyen el poema. Pino Posada (2017), señala que existe una órbita común en este y otros poemas: “Tres elementos definen esta comunidad: el encuentro con el cuerpo, su muerte y el rumor que los hace audibles”. (p. 219) En el primer madrigal (I, v. 1-4), la voz poética apostrofa a su receptor, que representa como una figura femenina cuyo cuerpo se asocia al paisaje natural. En el segundo, el poeta parte del símbolo-imagen mujer-tierra que ha establecido en el primero y disocia las atribuciones de sujeto y de lugar, lo que también disocia al receptor y resulta en la multiplicación de voces que se dirigen en más de una dirección. Finalmente, en el tercer y último madrigal, niega al receptor y enfatiza en su separación. “No es para ti que, al fin, estas líneas” escribe

49 Aurelio Arturo (2018). Poesía completa. Biblioteca Básica de Cultura Colombiana. Ministerio de Cultura. En: [https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBCC/\(X\(1\)S{ycjga0ifn3d1xsihj22vmj2f}\)/Documents/View/383](https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBCC/(X(1)S{ycjga0ifn3d1xsihj22vmj2f})/Documents/View/383). Consulta: 14-09-24.

50 Aurelio Arturo (2018). Poesía completa. Biblioteca Básica de Cultura Colombiana. Ministerio de Cultura. En: [https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBCC/\(X\(1\)S{ycjga0ifn3d1xsihj22vmj2f}\)/Documents/View/383](https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBCC/(X(1)S{ycjga0ifn3d1xsihj22vmj2f})/Documents/View/383). Consulta: 14-09-24.

el poeta (III, v. 1), cuyas atribuciones femeninas iniciales encuentran nuevas correspondencias. Según Navarrete Astorquiza (2013), Si bien aparecen aludidas en “los días más florales”, se manifiestan por medio de una ausencia que armoniza con el vacío indicado en el inicio de la composición. Al final el poeta-ruiseñor de “Tambores” ya no canta, escribe líneas.



AURELIO ARTURO

Poeta de la Biodiversidad



4. Memoria, noche y casa

En el presente capítulo se tratan tres aspectos importantes de la poesía de Aurelio Arturo: la memoria, la casa y la noche, las cuales se sustentan a través de tres subcapítulos, a saber: memoria y poesía, la casa y la poesía y, la noche y la poesía, porque según Bachelard (1997): “la casa alberga el ensueño, la casa protege al soñador, la casa nos permite soñar en paz.” (p. 28) “Porque la casa es nuestro rincón del mundo. Es -se ha dicho con frecuencia- nuestro primer universo. Es realmente un cosmos. Un cosmos en toda la acepción del término.” (p. 20) Afirma Bachelard (1997) que el mundo nocturno y el mundo solar se complementan:

Lo que tienen de vasto la noche y la claridad no debe sugerirnos una visión espacial. La noche y la luz no se evocan por su extensión, por su infinito, sino por su unidad. La noche no es un espacio. Es una amenaza de eternidad... Nunca el instante poético fue más completo que en ese verso donde se le puede asociar a la vez con la inmensidad del día y de la noche. (p. 100)

Por eso, la memoria que arregla estéticamente el recuerdo, se mueve en el terreno de la imaginación, y al ser recuerdos de infancia los versos de Aurelio Arturo, son ya, obra de arte, pues la memoria tiene el carácter elemental de lo imaginario. Las sensaciones y sinestesias en la poesía del poeta, son hilos de memoria. Es decir, la imaginación como ensoñación y la infancia como centro de la misma. Según Irving Samadhi Aguilar (2012), quien construye su estudio en torno a la casa, el sí mismo y el mundo, a partir los planteamientos de Bachelard:

La memoria juega un papel importante en la concepción de tiempo al entenderse como memoria de un tiempo reencontrado. En otras palabras, la función de la memoria es volver a integrar un tiempo perdido que a su vez recree una eternidad recuperada. ... La memoria y los espacios creados son poder de organización de un todo a partir de un fragmento vivido. En este sentido, la vida no es un devenir ciego, sino un poder de retorno y re-acción. (p. 144)

4.1 MEMORIA Y POESÍA

El poeta es también un narrador, pues busca en el lector un confidente, a quien quiere comunicarle lo que abriga, rememora y vive. Además de la dimensión intelectual, el lenguaje poético posee otras dimensiones como la imaginativa, la sensorial y la emocional. Borges (2001), por ejemplo, ha dicho en *Arte Poética*, que si la narración de historias y el canto del verso volvieran a reunirse, sucedería algo trascendental, porque

los poetas parecen olvidar que, alguna vez, contar cuentos fue esencial y que contar una historia y recitar unos versos no se concebían como cosas diferentes. Un hombre contaba una historia, la cantaba; y sus oyentes no lo consideraban un hombre que ejercía dos tareas, sino más bien un hombre que ejercía una tarea que poseía dos aspectos. O quizá no tenían la impresión de que hubiera dos aspectos, sino que consideraban todo como una sola cosa esencial. (pp. 61-74)

Escuchemos lo que el poeta narra y canta en “Morada al sur”:

Te hablo de días circuidos por los más finos árboles:
te hablo de las vastas noches alumbradas
por una estrella de menta que enciende toda sangre:

te hablo de la sangre que canta como una gota solitaria
que cae eternamente en la sombra, encendida:

te hablo de un bosque extasiado que existe
sólo para el oído, y que en el fondo de las noches pulsa

violas, arpas, laúdes y lluvias sempiternas. (“Morada al sur”)
(Aurelio Arturo, 2004, p. 17)

“Canto y cuento es la poesía / se canta una viva historia, /contando su melodía”, dice Antonio Machado. “Contar”, o sea, referir o decir el verso; “contando su melodía”, es decir el ritmo, los distintos aspectos -metro, acento, rima- que conforman el sonido del verso; “se canta una viva historia”, referencia al juglar, que es quien cuenta y canta esa “historia viva”. Si el verso y la música son artes del sonido, la poesía es la voz del poeta. Hace la poesía el mejor uso posible del sonido del lenguaje, un uso más complejo y deliberado que cualquier otra forma de expresión oral. La poesía pocas veces puede alcanzar su valor propio y distintivo, a menos que sea escuchada tanto como entendida. Reducida a las páginas de un libro, yace postrada, en estado de hibernación. El lector pierde una parte del arte del poeta si sólo atiende al significado, al contenido, que le es dado en su contacto con el texto escrito, si no le es dado escuchar la voz, la sonoridad, la musicalidad, no sólo con los ojos abstractos del pensamiento, sino con su oído. Al respecto, Alberto Castilla (2008) señala:

El lenguaje poético no sólo apela a la inteligencia del hombre, sino también a sus emociones, a su imaginación, a sus sentidos, a través del sonido, con música y ritmo, que realmente oímos al decirla o leerla a viva voz. Es decir, junto a la dimensión intelectual, el lenguaje poético posee otras dimensiones, la imaginativa, sensual y emocional. (p. 14)

Al momento de ejecutarlas, la poesía apela a sus propias técnicas y recursos lingüísticos, alguno de los cuales (ritmo, métrica, rima) requieren la dimensión oral.

Según Pino Posada (2017), la decisión por el enfoque narratológico se encuentra fundada en una de las constantes de la lírica arturiana, 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”; 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”. Las escasas 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 (Desiderio Landínez, 1929), 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. (p. 201)

El poeta prosigue su narración como si estuviera a un lado de la tulpa, contando un cuento de hadas: “Morada al sur”

Te hablo de noches dulces, junto a los manantiales, junto a cielos,
que tiemblan temerosos entre alas azules:
te hablo de una voz que me es brisa constante,
en mi canción moviendo toda palabra mía,
como ese aliento que toda hoja mueve en el sur, tan dulcemente,
toda hoja, noche y día, suavemente en el sur.
(Aurelio Arturo, 2004, p. 18)

En “Morada al sur”, el poeta conjuga las imágenes con el propósito de hablar de algo a alguien, el de hablar de la evocación al lector. Como en los rapsodas griegos, el poeta nos convoca a escuchar su historia individual, su experiencia, que también puede ser la nuestra; narraciones poéticas que se hicieron para ser contadas-cantadas alrededor de una hoguera, en la tulpa, porque la poesía narrativa bebe de la tradición oral, así lo dice el poeta en “Rapsodia de Saulo”:

Trabajar era bueno en el sur, cortar los árboles,
hacer canoas de los troncos.
Ir por los ríos en el sur, decir canciones,
era bueno. Trabajar entre ricas maderas.

(Un hombre de la riba, unas manos hábiles,
un hombre de ágiles remos por el río opulento,
me habló de las maderas balsámicas, de sus efluvios...
¡Un hombre viejo en el sur, contando historias!)
Trabajar era bueno. Sobre troncos
la vida, sobre la espuma, cantando las crecientes.
¿Trabajar un pretexto para no irse del río,
para ser también el río, el rumor de la orilla?
Juan Gálvez, José Narváez, Pioquinto Sierra,
como robles entre robles... Era grato,
con vosotros cantar o maldecir, en los bosques
abatiravecillas como hojas del cielo.

Y Pablo Garcés, Julio Balcázar, los Ulloas,
tantos que allí se esforzaban entre los días
Trajimos sin pensarlo en el habla los valles,
los ríos, su resbalante rumor abriendo noches,
un silencio que picotean los verdes paisajes,
un silencio cruzado por un ave delgada como hoja.
Más los que no volvieron viven más hondamente,
los muertos viven en nuestras canciones.
(Aurelio Arturo, 2004, p. 57-59)

El enunciador o hablante lírico (quién habla en el poema?), es el que transmite sus sentimientos y emociones, el que habla en el poema para expresar su mundo interior. El hablante lírico puede adoptar tres actitudes líricas: a) actitud de canción, que es la actitud más plenamente lírica, en que la expresión de los sentimientos predomina en forma casi absoluta; b) actitud enunciativa, en donde el hablante lírico entrega sus sentimientos sólo a través de la descripción de un hecho concreto; c) actitud apelativa o apostrofica, en la que el poeta reta, interroga o dirige la palabra al objeto lírico esperando una respuesta de él, aunque sea un ser sin vida. En *Morada al sur*, se pueden encontrar los tres hablantes líricos. A veces, el hablante lírico se transfigura en un narrador, como un personaje activo, dramatizando lo que cuenta o testimonia, según lo expresa Marco Fidel Chaves (2003): “El narrador poético del sur”,

también establece una condición importante de la poesía de Aurelio Arturo: su mayor cercanía a lo épico que a lo lírico. Esa voluntad que presenta al retener su pasado mítico para narrarlo, contarlo: “Héroe de sí mismo, Aurelio Arturo, narra su vida mítica, una vida melodiosa parecida a la música de su poesía: épica pura sin espectacularidades y sin lirismos sentimentales, desprovista de apelaciones dramáticas”. (p. 550)

La evocación en Arturo idealiza el paisaje, el que, a su vez, le sirve como hilo conductor a su memoria, por medio del viento, la luz, el agua, la tierra, el fuego, los árboles vuelven a él, los días que dejó en la casa de sus padres y hermanos, cada elemento le permite encender la memoria personal y se evidencia en los poemas por medio de esas relaciones entre paisaje y experiencias o personas que forman su idilio, que conviven en su Morada. El ejercicio de la memoria que realiza el poeta consiste en la evocación de realidades superiores, de las que él ha participado, por su relación directa con lo superior, con el Numen o ingenio poético, que es el elemento que inspira al poeta cuando hace sus composiciones. De esta forma, la memoria no es únicamente el soporte de la palabra, sino que es la potencia que confiere a la palabra el estatuto de logos poético. En sus versos el poeta revela que nunca olvidó su infancia en el sur, ni la casa grande, ni el paisaje, ni las cosas que vio, escuchó o sintió; como tampoco las cosas que le contaron. Esas imágenes del campo y los trabajadores, las del viento y las hojas de los árboles aparecen siempre renovadas a la luz de la memoria, las cuales conservó en medio de las sensaciones. Cómo no compartir la afirmación del poeta Baudelaire: “mi patria es mi infancia”; también Antoine de Saint-Exupéry, “La infancia es la patria de todos”; Miguel Delibes, “la infancia es la patria común de todos los mortales, de ahí que el lector se identifique de inmediato con un personaje infantil sea de donde sea”. Veamos lo que dice Arturo en la “Canción del ayer”:

Un largo, un oscuro salón, tal vez la infancia.
Leíamos los tres y escuchábamos el rumor de la vida,
en la noche tibia, destrenzada, en la noche
con brisas del bosque. Y el grande, oscuro piano,

llenaba de ángeles de música toda la vieja casa.⁵¹
“Canción del ayer”

Sin embargo, nadie ha superado la definición de Rainer Maria Rilke, según la cual la infancia es la verdadera patria del hombre (y de la mujer). Los recuerdos de infancia no sólo forman parte intrínseca de nuestras vidas, sino que han estructurado nuestra personalidad. No se trata de afirmar que la vida sea de tal o cual manera, sino más bien, de que no hace patria en ninguna parte -o que la única patria es la infancia, como dice aquella sentencia que es atribuida al poeta- pues, incluso allí donde está, la vida, se ve reducida, determinada, formada, clausurada, reducida, allí siempre -dirá Rilke (2002)- queda la infancia: “Y aun cuando usted se hallara en una cárcel, cuyas paredes no dejaran trascender hasta sus sentidos ninguno de los ruidos del mundo, ¿no le quedaría todavía su infancia?” (p. 45) Como si el tiempo de la infancia, no tuviese nada que ver con aquel tiempo histórico lineal, puesto que, en él, en aquellas horas, siempre hay un más, un denso exceso que resulta ser inadministrable, irreductible a las categorías tradicionales de la temporalidad: “Oh, horas de la infancia, cuando detrás de las figuras había más que solo pasado y ante nosotros no estaba el futuro”. (Rilke, 2002, p. 46) Pero, será Bachelard (1993) quien confirme:

Tendremos que despertar en nosotros, mediante la lectura de los poetas (...) un estado de nueva infancia que va más lejos de los recuerdos de nuestra infancia, como si el poeta nos hiciera continuar, terminar una infancia que no se realizó totalmente, que sin embargo era nuestra y que hemos soñado a menudo. (p. 94)

La memoria en Arturo, es fundamentalmente sensorial, que es la forma más básica y primitiva de memoria que posee el ser humano. Las experiencias que el poeta conservó cuando niño son las mismas que nos cuenta en sus versos. Los recuerdos sensoriales consisten en todo el cúmulo de información sensorial que tiene lugar durante

51 Aurelio Arturo (2018). Poesía completa. Biblioteca Básica de Cultura Colombiana. Ministerio de Cultura. En: [https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBC/\(X\(1\)S\(ycjga0ifn3d1xsihj22vmj2f\)\)/Documents/View/383](https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBC/(X(1)S(ycjga0ifn3d1xsihj22vmj2f))/Documents/View/383). Consulta: 14-09-24.

una experiencia, así como la percepción y la atención de cómo estos recuerdos se acopian. La memoria sensorial puede ser icónica (visual) y ecoica (auditiva); la primera, como el registro de la memoria sensorial relacionada con el dominio visual, la cual se puede apreciar en siguientes versos de “Morada al sur”:

En esas cámaras yo vi la faz de la luz pura.
Pero cuando las sombras las poblaban de musgos,
allí, mimosa y cauta, ponía entre mis manos,
sus lunas más hermosas la noche de las fábulas.
(Rilke, 2002, p. 95)

La neurociencia nos enseña que no solamente existe una memoria de los sentidos, sino que podríamos decir que sin los cinco sentidos no tendríamos memoria. El olfato, la vista, el gusto, el tacto y el oído son nuestros intermediarios con el mundo exterior. Olores, sabores, sonidos, sensaciones o imágenes: cada información que percibimos se inscribe en una zona particular del cerebro para ser inmediatamente después almacenada en nuestra memoria. Para generar una memoria de los sentidos, los estímulos sensoriales se centralizan en la corteza cerebral a partir de la información recibida por receptores convenientemente estimulados. Así, los sabores se captan por medio de las papilas gustativas, situadas en la lengua. Los receptores olfativos interactúan con éstos. Los labios hipersensibles ayudan a localizar el alimento a los bebés. Sin embargo, el “receptor” más importante son las manos, básicas para la supervivencia del ser humano, así como útiles para reconocer el entorno, transmitir sentimientos y recibir estímulos.

El cerebro es el encargado de concentrar toda la información que recibe de los sentidos y que se traduce en procesos a través de los cuales percibimos, actuamos, aprendemos y recordamos. Estas actividades se captan, regulan y se procesan en forma rápida a través del sistema nervioso, el cual se puede describir, en términos simples, como una inmensa red de circuitos. El sistema nervioso central comprende el encéfalo (el cerebro forma parte de éste) y la médula espinal, que son los encargados de recibir la información, procesarla y responder de

manera precisa. El sistema nervioso periférico está formado por nervios que vinculan las periferias del organismo con el sistema nervioso central, incluyendo los elementos que conectan la información registrada por los sentidos. Nuestros sentidos constituyen cinco tipos de memoria sensorial, cada uno concede el poder de reconocer y rememorar impresiones percibidas, junto a la valencia que les fue otorgada durante su registro. La psicóloga española Concha Gisbert Hortelano (2018) nos habla de las siguientes memorias sensoriales:

- a) La principal función de la memoria sensorial de tipo ecoica o auditiva, es captar sonidos y experiencias auditivas para prolongar su presencia y puedan así ser captados por otros sistemas de respuesta. La memoria auditiva, también conocida como memoria ecoica, es la encargada de conservar toda la información sonora que recibimos de nuestro alrededor. Consiste en la habilidad para recordar lo oído en el orden y secuencia apropiados.
- b) La memoria sensorial de tipo icónica, interviene en el registro de experiencias sensoriales visuales. Nuestros ojos funcionan como una cámara fotográfica que realiza continuamente instantáneas. Este sistema prolonga unos instantes la duración de cada representación captada, para que pueda ser enlazada con otras imágenes. La capacidad de duración de la memoria icónica es más breve que la de la memoria ecoica. Esta brevedad evita que el sistema se sobrecargue. A veces, almacenamos en sistemas de memoria superiores, esta información sensorial, de forma inconsciente y no intencionada.
- c) La memoria sensorial de tipo táctil o háptica, permite el registro de información sobre características de los objetos que tocamos y las sensaciones que nos despiertan. El término háptica designa la ciencia del tacto, por analogía con la acústica (el oído) y la óptica (la vista). La palabra proviene del griego háptō, “tocar”, relativo al tacto. El háptica puede considerarse como el estudio del comportamiento del contacto y las sensaciones. El sentido del tacto es extremadamente importante para los seres humanos, pues no solo provee información sobre las superficies y texturas, es un componente de la comunicación

no verbal en las relaciones interpersonales, y es vital para llegar a la intimidad física. Puede ser tanto sexual como platónica.

- d) La memoria sensorial de tipo olfativo, registra información sobre los olores que desprenden distintos estímulos. Nuestro olfato tiene la capacidad de distinguir una amplia diversidad de aromas; detecta mayor variación de estímulos que ningún otro sentido. Además, es capaz de enlazarlos con distintas situaciones y retener ese enlace de forma muy prolongada en el tiempo. El sentido del olfato es diez mil veces más sensible que cualquier otro de nuestros sentidos, y es el único lugar donde el sistema nervioso central está directamente expuesto al ambiente. Otros sentidos similares, tales como el tacto y el gusto, deben viajar por el cuerpo a través de las neuronas y la médula espinal antes de llegar al cerebro, mientras que la respuesta olfatoria es inmediata y se extiende directamente al cerebro.
- e) La memoria sensorial de tipo gustativa participa en la captación de sabores, y su posterior clasificación y retención en nuestra memoria. Las sensaciones que experimentamos las primeras veces que recibimos un estímulo gustativo, tienden a marcar de forma bastante permanente la valencia que les otorguemos. Además, la memoria sensorial gustativa, tiende al igual que la olfativa a crear fuertes vínculos entre emociones, sentimientos afectivos y recepción de estímulos; y mantenerlos en el tiempo de forma duradera. Con frecuencia, probar un alimento nos transporta a otro momento temporal u otra situación concreta.

Sin embargo, no olvidemos que, aunque existen cinco tipos de memoria sensorial, estas no trabajan necesariamente de forma independiente. En muchas ocasiones, dos o más sentidos registran información sobre un mismo acontecimiento de forma paralela. Por tanto, la huella de memoria que queda registrada en nuestra memoria se activará cuando se perciban dos sensaciones al mismo tiempo.

Como sabemos, el poeta bebe en la evocación, más que en la nostalgia, pues ese sentimiento evocativo rebasa la melancolía, la idea de un

doloroso ayer perdido. Parece saber que el entierro de un poeta casi siempre ocurre en la infancia. “Alguien lo desalienta y quiere forzarlo a reproducir un naturalismo de la realidad inmediata, y si logra convencerlo ya está: el poeta-niño da paso al poeta-muerto que habrá de llevar auestas el resto de sus días.” (Roca, 2014, p. 12) Veamos lo que canta Aurelio Arturo en la “Canción del viento”:

El viento evoca sin memoria.
Canción oscura, entrecortada.
Flor de ruina y ceniza,
de vibraciones metálicas,
durante toda la noche que envejece
de soledad y espera.

El viento ronda la casa, hablando
sin palabras,
ciego, a tientas,
y en la memoria, en el desvelo,
rostros suaves que se inclinan
y pies rosados sobre el césped de otros días,
y otro día y otra noche,
en la canción del viento que habla
sin palabras.⁵²

La memoria auditiva o memoria ecoica, es un componente de nuestra memoria sensorial que se encarga de retener a corto plazo toda la información auditiva que recibimos del entorno. Diversos estudios señalan que este sistema puede almacenar mayores cantidades de información y durante más tiempo (media de 3-4 segundos) que la memoria visual. Esto hace que dependamos más de la memoria ecoica que de la icónica. La memoria ecoica hace posible que percibamos el lenguaje como un continuo. Tal como se puede apreciar en los versos del poema “Canción del ayer”:

52 Aurelio Arturo (2018). Poesía completa. Biblioteca Básica de Cultura Colombiana. Ministerio de Cultura. En: [https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBCC/\(X\(1\)S\(ycjga0ifn3d1xsihj22vmj2f\)\)/Documents/View/383](https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBCC/(X(1)S(ycjga0ifn3d1xsihj22vmj2f))/Documents/View/383). Consulta: 14-09-24.

O acaso, acaso esa mujer era la misma música,
la desnuda música avanzando desde el piano,
avanzando por el largo, por el oscuro salón como en un sueño.⁵³

Naturaleza y memoria atraviesan la poesía de Arturo, en sus versos hay asombro por lo vivido en la infancia, en la brisa, los árboles, la hierba, el viento, el agua, la luz, la tierra, y cómo los percibe en el recuerdo para convertirlos en imágenes a través del sonido o la música de las palabras. Paisaje y experiencia humana, ser y entorno se combinan, “el rasgo estilístico más notable de la poesía de Aurelio Arturo consiste en una peculiar con-fusión del hombre con la naturaleza”, según Camacho Guizado (2003, p. 2-12).

Un largo, un oscuro salón, tal vez la infancia.
Leíamos los tres y escuchábamos el rumor de la vida,
en la noche tibia, destrenzada, en la noche
con brisas del bosque. Y el grande, oscuro piano,
llenaba de ángeles de música toda la vieja casa.⁵⁴
 (“Canción del ayer”)

4.2 LA CASA Y LA POESÍA

Sin duda, las imágenes de la casa juegan un papel central en la obra poética de Aurelio Arturo; la casa como el primer universo de la cotidianidad que se proyecta como un auténtico microcosmos, una unidad de imagen y recuerdo, su morada: “Y aquí principia, en este torso de árbol, /en este umbral pulido por tantos pasos muertos, /la casa grande entre sus frescos ramos. /Es sus rincones ángeles de sombra y de secreto.” (Aurelio Arturo, 2004, p. 15) En la reflexión de Bachelard (1997),

53 Aurelio Arturo (2018). Poesía completa. Biblioteca Básica de Cultura Colombiana. Ministerio de Cultura. En: [https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBCC/\(X\(1\)S\(ycjga0ifn3d1xsihj22vmj2f\)\)/Documents/View/383](https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBCC/(X(1)S(ycjga0ifn3d1xsihj22vmj2f))/Documents/View/383). Consulta: 14-09-24.

54 Aurelio Arturo (2018). Poesía completa. Biblioteca Básica de Cultura Colombiana. Ministerio de Cultura. En: [https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBCC/\(X\(1\)S\(ycjga0ifn3d1xsihj22vmj2f\)\)/Documents/View/383](https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBCC/(X(1)S(ycjga0ifn3d1xsihj22vmj2f))/Documents/View/383). Consulta: 14-09-24.

La casa, como el fuego, como el agua, nos permitirá evocar, en el curso de este libro, fulgores de ensoñación que iluminan la síntesis de lo inmemorial y el recuerdo. En esta región lejana, memoria e imaginación no permiten que se las disocie. Una y otra trabajan en su profundización mutua. Una y otra constituyen, en el orden de los valores, una comunidad del recuerdo y de la imagen. Así la casa no se vive solamente al día, al hilo de una historia, en el relato de nuestra historia. (p. 29)

Pero antes de producirse este cruce temporal que ocasiona el desmoronamiento del recuerdo de la infancia dichosa, el hablante lírico ha instalado con perfección una arcádica morada. El título *Morada al Sur*, es ya bastante sugestivo. Según Schulz (2008), la palabra Morada, en su acepción, implica a la vez residir, habitar, y por lo tanto, lugar, como detención, espera, y en consecuencia, tiempo. La especificación al “sur” va cargada también de las dos valencias: a la vez posición geográfica y tiempo anterior, pasado. Esta *Morada al sur* está inserta en un paisaje bien definido y precisamente nombrado: una “ancha tierra” en donde “el viento viene vestido de follajes” y “el viejo bosque tiene un tic-tac profundo”; llena la tierra de “hermosos caballos”, de “noches alumbradas”, de ríos y en donde “el verde es de todos los colores”. Escuchemos lo que narra el poeta en “Morada al sur”:

El viento viene, viene vestido de follajes,
y se detiene y duda ante las puertas grandes,
abiertas a las salas, a los patios, las trojes.
Y se duerme en el viejo portal donde el silencio
es un maduro gajo de fragantes nostalgias.
(Aurelio Arturo, 2004, pp. 12-13)

A propósito del concepto de Morada, la filósofa Hannah Arendt (1954) escribe: “Comprender es procurar hacer del mundo nuestro hogar, nuestra morada”. (p. 304) Danilo Cruz Vélez, señaló que la cultura “es la morada propia del hombre”. (1977, p. 54) En ese sentido, Cruz Vélez subraya: “...Una cultura surge con la fundación de su mundo (...) Mientras está vigente, los hombres de la misma cultura moran en él...”.

(p. 100) Para Bachelard, en *La poética del espacio* (1957), la casa puede representar aquel conjunto que integra los pensamientos, los recuerdos y los sueños del hombre. El pasado, el presente y el futuro actúan sobre ella de forma dinámica, confiriéndole cada vez un sentido u otro, pero siempre refiriéndose al concepto de casa. La casa es un lugar privilegiado para estudiar las fenomenologías de los valores de intimidad del espacio, porque la casa en si es la manera de como habitamos el espacio vital, representa nuestro rincón del mundo, nuestro primer universo. La casa natal desarrolla en nosotros una jerarquía de las diferentes formas de vivir y habitar; todas las demás casas en las que podemos vivir a lo largo de nuestra vida son solo variaciones de esta. En ella, la memoria y la imaginación trabajan mutuamente constituyendo una comunidad del recuerdo y de la imagen. En nuestras vidas, en las nuevas casas, a veces vuelven los recuerdos de la infancia, y nos reconfortamos reviviendo recuerdos de protección.

Las verdaderas casas del recuerdo, las casas donde vuelven a conducirnos nuestros sueños, las casas enriquecidas por un onirismo fiel, se resisten a toda descripción. Describirlas equivaldría a enseñarlas! Tal vez se pueda decir todo del presente, ipero del pasado! La casa primera y oníricamente definitiva debe conservar su penumbra. (p. 27)

Son evocaciones de la casa y de lo exterior, según Bachelard (1997),

Los recuerdos del mundo exterior no tendrán nunca la misma tonalidad que los recuerdos de la casa. Evocando los recuerdos de la casa, sumamos valores de sueño; no somos nunca verdaderos historiadores, somos siempre un poco poetas y nuestra emoción tal vez sólo traduzca la poesía perdida. (p. 27)

Todo espacio es casa para Bachelard (1997)

Todo espacio realmente habitado lleva como esencia la noción de casa. La imaginación trabaja en ese sentido cuando el hombre ha encontrado el mejor albergue. En suma, viviendo la casa en su realidad y su virtualidad, con los pensamientos y los sueños. (p. 28)

Cualquier espacio que sea habitado o que por lo menos se viva durante un tiempo y se habita puede llevar la esencia de casa.

Es el espacio que conserva el tiempo. Gracias a la casa, un gran número de recuerdos tiene su lugar bien definido. En ese decorado de nuestra memoria referida a ese pasado, creemos ubicar a las personas en base al tiempo de las relaciones que tuvimos con ellas, cuando en realidad solo se conocen y se recuerdan una serie de fijaciones en espacios de aquellas personas: es el espacio que conserva el tiempo comprimido, el espacio sirve para eso. La memoria no registra la duración concreta de los hechos; por esto no se pueden revivir las duraciones temporales, solo se puede pensarlas sobre una línea de tiempo abstracto. Es en el espacio que encontramos recuerdos de duración... la casa...

Cuando Aurelio Arturo habla de su “Morada al Sur”, de la “casa grande”, detalla las diferentes estancias, las puertas, las salas, el portal, los patios, el umbral, los rincones, los materiales con que ha sido construida, “blanco muro, piedra y ricas maderas” (42), y recuerda, como entre sueños, el “umbral de roble” (44) gastado por el tiempo, los “largos recintos” (78), la “cámara / hechizada” (81-82). Así, la casa de la infancia de Arturo conserva su penumbra en el corazón. Esta “tierra donde es dulce la vida” (115) nos brinda “a un tiempo imágenes dispersas y un cuerpo de imágenes”, donde se revela “la función primera de habitar.” (Uribe Pérez, 2018, p. 56)

4.3 LA NOCHE Y LA POESÍA

Ahora bien, desde el origen de su existencia el hombre ha sentido la llamada misteriosa de la noche que ha sido fértil campo para la sensibilidad de los artistas, en especial, los poetas que han sentido una irresistible atracción por su simbolismo y sus misterios. La noche se convirtió pronto en el escenario para comunicarse con lo irreal, con los dioses, con el Absoluto; de manera que se la asocia con el mejor espacio posible para la creación y como fuente inagotable de inspiración poética. Según la mitología griega, en el principio sólo reinaba el Caos o la Nada. De él surgieron los dioses primordiales de los cuales proceden

todos los demás. Estos dioses primigenios eran Gaia (la Madre Tierra), Eros (la fuerza de la Procreación), el Tártaro o Inframundo, un gran pozo de oscuridad bajo la tierra (el Infierno de los griegos), Erebo o dios primordial de la Oscuridad y Nyx, la diosa de la Noche.

Como una de las diosas más antiguas, Nyx jugó un papel muy importante entre los antiguos griegos, entre otras cosas porque era la responsable de la existencia de muchos de sus dioses más importantes. Dos de sus hijos fueron fruto de la unión con su hermano Erebo, Eter y Hemera, dioses del Cielo y de la Luz del Día respectivamente. Los griegos creían que el día comenzaba cuando Hemera salía del Tártaro a la superficie, sustituyendo a su madre Nyx, y que la noche llegaba cuando la hija regresaba al Inframundo y volvía a ser sustituida por su progenitora. El resto de su descendencia fue engendrada por ella misma. Los griegos la describían como una bella mujer alada que conducía un carro, con un gran manto negro plagado de estrellas y acompañada de sus hijos Hipnos y Tánatos. Sus poderes excedían a los de cualquier otro Dios y su culto se llevaba a cabo en toda Grecia, mediante sacrificios de gallos y ovejas negras. Su animal sagrado era el búho y su planta simbólica, la adormidera. Nyx merodea en el fondo de otros cultos. Por eso había una estatua llamada Noche en el templo de Artemisa en Éfeso. Los espartanos rendían culto al Sueño y a la Muerte, concebidos como gemelos, siendo la Noche su madre. En el siguiente fragmento del poema “Historia de la noche”, Jorge Luis Borges (1977) describe la imagen de la noche:

A lo largo de sus generaciones
los hombres erigieron la noche.
En el principio era ciega y sueño
y espigas que laceran el pie desnudo
y temor de los lobos.
Nunca sabremos quién forjó la palabra
para el intervalo de sombra
que divide los dos crepúsculos;
nunca sabremos en qué siglo fue cifra
del espacio de estrellas.
Otros engendraron el mito.

La hicieron madre de las Parcas tranquilas
que tejen el destino
y le sacrificaban ovejas negras
y el gallo que presagia su fin. (p. 36)

Los romanos llamaban Nox a la diosa de la Noche. La voz Noche proviene del latín *nox, noctis*. La noche es el periodo durante el que una parte de la tierra, por acción de la rotación, deja de recibir la luz solar y, por ende, permanece en oscuridad. Está comprendido entre el atardecer del sol y el amanecer del día siguiente. La noche es el tiempo en que falta la claridad del día. Es el periodo que va del ocaso (cuando el sol atraviesa el plano del horizonte y pasa a ubicarse en un hemisferio no visible) al amanecer (cuando el sol atraviesa el plano del horizonte y pasa al hemisferio visible) del día siguiente. La duración de la noche (y del día) varía a lo largo del año. La noche más corta ocurre con el solsticio de verano (cuando el sol alcanza su máxima posición meridional o boreal), mientras que la más breve tiene lugar con el solsticio de invierno.

Como hecho poético, como situación literaria la noche ha sido considerada esencial en las artes y en algunas prácticas humanas. La noche da tanto para buscar refugio como para buscar alivio, calma o enloquece. La noche puede tener su propia luz o puede ser una condena de duración eterna. Tema eterno y siempre presente en la actividad e inspiración poética, es la noche. Según la tradición la poesía describe sobre todo los efectos de la ausencia y, desde luego, se escribe en ausencia; si la amada es representada por la oscuridad y la noche, por consiguiente, el poeta es un habitador de la noche y la noche es el momento propicio para la poesía. Sólo el poeta vela (y escribe) cuando todos duermen. Lo dice Bachelard (1977), en *La intuición del instante*:

...lo que tienen de 'vasto' la noche y la claridad no debe sugerirnos una visión espacial. La noche y la luz no se evocan por su extensión, por su infinito, sino por su unidad. La noche no es un espacio, es una amenaza de eternidad. Noche y luz son instantes inmóviles, instantes oscuros o luminosos, alegres o tristes, oscuros y luminosos, alegres y tristes. (p. 100)

En el poema “Morada al sur”, el poeta funda un tiempo mítico a partir de la imagen de la noche, la noche originaria, que puede entenderse de varias maneras: como una “forma” de ser del universo, como el universo mismo, o como parte del universo, o también la noche como morada del universo. Poesía y noche, lenguaje primitivo donde se afirma el ser. La pregunta por la noche corresponde a un indagar por los orígenes, el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los comienzos. Daniel Gustavo Teobaldi (1998) sostiene que el poeta plantea el principio de las cosas,

como si hubiera asistido a ese momento fundacional, por el hecho de haber podido participar de esa instancia. Él es quien tiene las posibilidades reales y concretas de transmitir a los otros los pormenores de la imposición del ser en cada cosa. El Poeta participa de los comienzos del tiempo y prodiga el ser a las cosas que empiezan a ser a partir de la acción originante de su palabra poéticamente dicha. (p. 54)

En las noches mestizas que subían de la hierba,
jóvenes caballos, sombras curvas, brillantes,
estremecían la tierra con su casco de bronce.
Negras estrellas sonreían en la sombra con dientes de oro.

Después, de entre grandes hojas, salía lento el mundo.
La ancha tierra siempre cubierta con pieles de soles.
(Reyes habían ardido, reinas blancas, blandas,
sepultadas dentro de árboles gemían aún en la espesura).
(“Morada al sur”) (Aurelio Arturo, 2004, p. 11-12)

La noche ha sido considerada por diferentes culturas, a modo de un principio en el cual lo existente tiene su origen y fin, ha sido relatada en la forma de mito cosmogónico, una “historia sagrada” que narra un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo fabuloso de los comienzos. Según Jaime Augusto Sáenz Hoyos (2010):

Tanto la oscuridad nocturna como el inconsciente son generadores de imágenes, por lo que no es arriesgado considerar, que en aquella oscuridad común, reposan las imágenes en pura potencia.

El sustrato de la imagen es la oscuridad, su telón de fondo. La imagen poética en particular, requiere de lo oscuro como fondo; el cine, el teatro, la fotografía necesitan de esa ausencia de imagen y negrura para poder consolidar sus formas, lo mismo ocurre en esa imagen poética natural y espontánea presente en nuestros sueños. (p. 14)

La noche es enunciada por el poeta junto a la enunciación simbólica de los cuatro elementos: aire, fuego, tierra y agua -para las culturas occidentales-; fuego, tierra, agua, madera y metal, para las culturas orientales. Tierra, fuego, aire, agua, metal y madera pueblan la secuencia del poema una y otra vez. En occidente, la noche se relaciona con el principio pasivo, lo femenino y el inconsciente. El agua tiene un significado de fertilidad, virtualidad, simiente. Como estado previo, no es aún el día, pero lo promete y prepara. La noche como potencia. La noche como afirmación poética hace presencia en “Morada al sur”:

Un largo, un oscuro salón, tal vez la infancia.
Leíamos los tres y escuchábamos el rumor de la vida,
en la noche tibia, destrenzada, en la noche
con brisas del bosque. Y el grande, oscuro piano,
llenaba de ángeles de música toda la vieja casa.
(Aurelio Arturo, 2004, p. 29)

La noche y su estela de elementos: lunas, sombras, penumbras, música, agua, color, tienen en la poética arturiana valencias semánticas que se tejen y se destejen en un proceso continuo, obedeciendo fielmente a los imperativos psíquicos del régimen nocturno. Encontramos una transmutación de sus valores negativos mediante una adjetivación positiva: la noche será dulce, estrellada, amorosa, balsámica, tibia, honda, callada, y por la relación de la noche con los recuerdos vitales de una infancia feliz. Estos símbolos se constituirán en imágenes del descenso que desembocarán en la eufemización del vientre materno, subrayando la añoranza de un estadio prenatal.

Ahora bien, el órgano por excelencia de la oscuridad es el oído. Sin la escucha atenta no es posible ni la creación poética, ni su receptividad. Ya lo decía Pablo Neruda en uno de los sonetos de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*: “Puedo escribir los versos más tristes esta noche. / Escribir, por ejemplo: “La noche está estrellada, / y tiritan, azules, los astros, a lo lejos”. (Neruda, 1972, p. 34) La poesía tanto como en la noche, tienen en el oír su mutua coexistencia. La enunciación del yo poético también aparece igual que en “Clima”, luego de una introducción que construye el paisaje.

En relación al tema de los dos poemas, Sonia Guerrero (2018), señala:

aparece una creación humana, enunciada como canto, que se nutre de la naturaleza, de su fecundidad, es en este sentido como el ser humano pasa a ser parte de la naturaleza, se une a sus procesos creadores de vida. La interpretación entonces se dirige a los elementos que integran la vida humana y la naturaleza. (p. 45)

El oír es el sentido de la noche:

Qué noche de hojas suaves y de sombras
de hojas y de sombras de tus párpados,
la noche toda turba en ti, tendida,
palpitante de aromas y de astros. (“Qué noches de hojas suaves”)
(Aurelio Arturo, 2004, p. 43)

La prosopopeya o personificación es una figura literaria que consiste en atribuirle a aquellos objetos y cosas que no tienen vida o que disponen de un carácter abstracto, características, acciones y hasta cualidades propias de las personas o de seres con vida. La prosopopeya hace de la noche una presencia mestiza, se enlaza con la figura del caballo que trae a la memoria la conquista y la batalla épica, pero también la sociedad agraria, la hacienda y la fascinación por la sensualidad animal que la puede ligar, en su interacción con el hombre. Dos elementos: tierra y fuego en “Morada al sur”:

Después, de entre grandes hojas, salía lento el mundo.
La ancha tierra siempre cubierta con pieles de soles.

(Reyes habían ardido, reinas blancas, blandas,
sepultadas dentro de árboles gemían aún en la espesura).
(Aurelio Arturo, 2004, p. 12)

De la mano del misterio, la noche es el lugar donde todo se escucha con una mayor intensidad. Ante la ausencia de la luz, la noche le pertenece al oído. La noche como ramas, la noche con olor de manzanas, la noche como sensibilidad de todos los sentidos, la noche de lo oculto, pero también de lo que sobrecoge y protege. La noche como un sueño y como un recuerdo. La noche del sur, es también su morada. En los versos de Arturo, la noche es un vasto recinto, un albergue, y no sólo la noche aldeana, sino la noche espesa de las ciudades, hacia la que poco a poco van girando sus motivos. Los versos del poema “Amo la noche”, dicen de ello:

No la noche que arrullan las ramas
y balsámica con olor de manzanas,
con el efluvio de la flor del naranjo;
oh! no la noche campesina
de piel húmeda y tibia y sana;

no la noche de Tirso Jiménez
que canta canciones de espigas
y muchachas doradas como espigas;
no la noche de Max Caparroja,
en el valle de la estrella más sola
cuando un viento malo sopla sobre las granjas
entre ráfagas de palabras moradas;
no la noche que lame las yerbas;

no la noche de brisa larga,
hojas secas que nunca caen,
y el engaño de las últimas ramas
rumiando un mar de lejanos relámpagos;
no la noche de las aguas melódicas
volteando las hablas de la aldea;
no la noche de musgo y del suave

regazo de hierbas tibias de una mozuela;
yo amo la noche de las ciudades...⁵⁵

Esa noche intemporal y mítica, pero también de enigma y misterio que se da en el poema de Aurelio Arturo por vías de la negación (“no la noche que arrulla en las ramas” ... “no la noche de Tirso Jiménez”, “...no la noche de brisa larga”) pertenece a un ámbito espiritual. Varias noches y una sola conviven en la obra del poeta, como varias infancias y una sola. De esa ensoñación, de ese arte de encantamiento de un tiempo recobrado, está hecha buena parte de la lírica del poeta nariñense. Como en el poema de Arnoux citado por Bachelard (1960, 47) en *La poética de la ensoñación*: “Tantas y tantas infancias tengo/ que contándolas me perdería en ellas”, nuestro poeta tiene tantas y tantas noches que podría perderse en el laberinto que le propician, si no hiciera luz con su palabra. La noche y todos los sentidos juntos en “Que noche de hojas suaves”, de versos endecasílabos y aliteraciones, de rimas asonante y consonante.

Que noche de hojas suaves y de sombras
de hojas y de sombras de tus párpados,
la noche toda turba en ti, tendida,
palpitante de aromas y de astros.

El aire besa, el aire besa y vibra
como un bronce en el límite lontano
y el aliento en que fulgen las palabras
desnuda, puro, todo cuerpo humano.

Yo soy el que has querido, piel sinuosa,
yo soy el que tú sueñas, ojos llenos
de esa sombra tenaz en que boscajes
abren y cierran párpados serenos.⁵⁶

55 Aurelio Arturo (2018). Poesía completa. Biblioteca Básica de Cultura Colombiana. Ministerio de Cultura. En: [https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBCC/\(X\(1\)S\(ycjga0ifn3d1xsihj22vmj2f\)\)/Documents/View/383](https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBCC/(X(1)S(ycjga0ifn3d1xsihj22vmj2f))/Documents/View/383). Consulta: 14-09-24.

56 Aurelio Arturo (2018). Poesía completa. Biblioteca Básica de Cultura Colombiana. Ministerio de Cultura. En: [https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBCC/\(X\(1\)S\(ycjga0ifn3d1xsihj22vmj2f\)\)/Documents/View/383](https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBCC/(X(1)S(ycjga0ifn3d1xsihj22vmj2f))/Documents/View/383). Consulta: 14-09-24.

5. Diversidad biológica y biodiversidad cultural

5.1 FUNDAMENTOS

Antes de abordar los fundamentos epistemológicos en torno a los conceptos de inteligencia naturalista, inteligencia ecológica, ecocrítica y fenomenología de la imagen poética, es preciso iniciar con las nociones de naturaleza, biodiversidad o diversidad biológica y diversidad cultural o biodiversidad cultural. El término Naturaleza procede del latín Natura que según la Real Academia Española de la Lengua significa “perteneciente o relativo a la naturaleza o conforme a la cualidad o propiedad de las cosas”, “carácter natural”. La “naturaleza”, es la dinámica y la armonía del conjunto de los seres vivos y la materia inerte en su extensa diversidad en todas sus variedades y combinaciones a través del tiempo y el espacio, de las actividades climáticas, sísmicas, volcánicas, geológicas, geográficas y atmosféricas. El concepto de Naturaleza como un todo -el universo físico- es un concepto más reciente que adquirió un uso cada vez más amplio con el desarrollo del método científico moderno en los últimos siglos. Dentro de los diversos usos actuales de la palabra, “naturaleza”, puede hacer referencia al dominio general de diversos tipos de seres vivos, como plantas y animales, y en algunos casos a los procesos asociados con objetos inanimados -la forma en que existen los diversos tipos particulares de cosas y sus espontáneos cambios-, así como el tiempo atmosférico, la geología de la tierra y la materia y energía que poseen todos estos entes.

Con frecuencia, se considera el significado de “entorno natural” como: animales salvajes, rocas, bosques, playas, y en general todas las cosas que no han sido alteradas sustancialmente por el ser humano, o que persisten a pesar de la intervención humana. Este concepto más tradicional de las cosas naturales implica una distinción entre lo natural y lo artificial (entendido esto último como algo hecho por una mente o una conciencia humana). Autores como Clark T. (2004), adoptan la precaución de discernir en tres sentidos del concepto de naturaleza que pueden estar implicados de una u otra forma en la práctica: a) la naturaleza es la suma de las estructuras, sustancias y fuerzas causales que componen el universo; b) el concepto de naturaleza, en tanto equivalente del mundo no humano, de lo no artificial considerado como objeto de contemplación, asombro o terror, se opone al de cultura; c) la naturaleza sería simplemente la característica definitoria de algo, se habla por ejemplo, de la “naturaleza humana” o de la “naturaleza de la democracia”).

Para Enrique Dussel (2020), la naturaleza no es un mero objeto de conocimiento,

sino que es el Todo (la Totalidad) dentro del cual existimos como seres humanos: somos fruto de la evolución de la vida de la naturaleza que se sitúa como nuestro origen y nos porta como su gloria, posibilitándonos como un efecto interno y, por ello, no metafóricamente, la ética se funda en el primer principio absoluto y universal: ¡el de afirmar la Vida en general, y la vida humana como su gloria!, porque es condición de posibilidad absoluta y universal de todo el resto; de la civilización, de la existencia cotidiana, de la felicidad, de la ciencia, de la tecnología y hasta de la religión. Mal podría operar alguna acción o institución si la humanidad hubiera muerto. (p. 34)

El Convenio Internacional sobre la Diversidad Biológica de la UNESCO (1992), define la biodiversidad o diversidad biológica, como el concepto por el que se hace referencia a la amplia variedad de seres vivos sobre la Tierra y los patrones naturales que la forman, resultado de miles de millones de años de evolución según procesos naturales y también de la

influencia creciente de las actividades del ser humano. La biodiversidad comprende la variedad de ecosistemas y las diferencias genéticas dentro de cada especie (diversidad genética) que permiten la combinación de múltiples formas de vida, y cuyas mutuas interacciones con el resto del entorno fundamentan el sustento de la vida sobre el mundo. La biodiversidad es la responsable de garantizar el equilibrio de los ecosistemas de todo el mundo, y la especie humana depende de ella para sobrevivir. Por *diversidad biológica* se entiende la variabilidad de organismos vivos de cualquier fuente, incluidos, entre otras cosas, los ecosistemas terrestres y marinos y otros ecosistemas acuáticos y los complejos ecológicos de los que forman parte; comprende la diversidad dentro de cada especie, entre las especies y de los ecosistemas. *Ecosistema* se entiende un complejo dinámico de comunidades vegetales, animales y de microorganismos y su medio no viviente que interactúan como una unidad funcional. Irónicamente, la principal amenaza para la biodiversidad es la acción humana, la cual se manifiesta a través de la deforestación, los incendios forestales y los cambios en el clima y en el ecosistema. El daño causado a la biodiversidad afecta no sólo a las especies que habitan un lugar determinado, sino que perjudica la red de relaciones entre las especies y el medio ambiente en el que viven. Debido a la deforestación y los incendios, muchas especies se han extinguido antes de que pudieran ser estudiadas, o antes de que se tomara alguna medida para tratar de preservarlas.

En consecuencia, la biodiversidad es dinámica; es un sistema en evolución constante, tanto en cada especie como en cada organismo individual. Su importancia se puede sintetizar en dos rasgos esenciales: a) es el fruto del trabajo de millones de años de la naturaleza, por lo que su valor es incalculable e irremplazable; b) es garantía para el funcionamiento correcto del sistema que forman los seres vivos, junto con el medio en el que viven y al que contribuyen para su supervivencia. De esta forma, se puede afirmar que la biodiversidad no sólo es significativa para los seres humanos, sino que es esencial para la vida del planeta, por lo que debemos preservarla. La biodiversidad de las especies nos provee bienes tan necesarios como el alimento o el oxígeno, nos proporciona materias primas que favorecen el desarrollo económico, produce energía que

utilizamos como combustible, es el origen de algunos medicamentos y, finalmente, pero no por ello menos importante, nos colma la retina de hermosos paisajes que podemos disfrutar.

Por otro lado, la desaparición de especies dentro de un ecosistema altera el funcionamiento de dicho ecosistema, e influye en la transmisión de patógenos. Si se preserva la biodiversidad, para que exista una mayor diversidad de especies, esto provoca un “Efecto de dilución” (la gran ‘vacuna natural’ para evitar pandemias futuras). Por una parte, se aumenta el número de especies en la cadena de contagio y por otro lado se produce un efecto cortafuegos natural provocado por una alta diversidad genética. Según Palou (2020), los seres humanos hemos acelerado en las últimas décadas la alteración de los ecosistemas naturales, provocando una mayor pérdida de biodiversidad y el derrumbe de las barreras naturales que protegen nuestra especie y al conjunto de formas de vida. La alteración de las áreas de distribución de especies, por ejemplo, está facilitando la transmisión de patógenos y, por tanto, un mayor riesgo de aparición de pandemias.

Ahora bien, la expresión biodiversidad se compone de un primer término, diversidad, es decir, la propiedad que posee un conjunto de objetos de ser diferentes y no idénticos, o sea, que cada uno (o cada clase) de ellos difiere de los demás en una o más características. Si se lo aplica a los seres vivos, se hace referencia a que cada uno es singular, distinto, a que no hay dos organismos que sean idénticos, exceptuando los gemelos y clones.

La expresión diversidad biológica ha sido aplicada en varios contextos, pero surge del neologismo “Biodiversidad” en 1985, cuando Walter Rosen lo presenta en el Foro Nacional sobre Biodiversidad realizado en Washington y auspiciado por la Academia Nacional de Ciencias y el Instituto Smithsonian. Por su parte, el Diccionario de la Real Academia Española, define Biodiversidad como la variedad de especies animales y vegetales en su medio ambiente. Sin embargo, las definiciones de Biodiversidad han evolucionado como la vida misma e incluyen distintos aspectos y contextos., por ejemplo, McNeely (1990) define

biodiversidad como un paraguas conceptual que engloba la variedad de la naturaleza, incluyendo el número y frecuencia de ecosistemas, especies y genes; Solbrig (1991) precisa biodiversidad o diversidad biológica como un vocablo que indica que cada nivel de la escala biológica, desde moléculas y genes hasta ecosistemas, está constituido por más de un elemento.

En la Cumbre de la Tierra de Naciones Unidas, celebrada en Río de Janeiro en 1992, se definió biodiversidad como “la variabilidad entre los organismos vivos, incluyendo ecosistemas terrestres, marinos y otros ecosistemas acuáticos, y los complejos ecológicos de los cuales forman parte: esto incluye la diversidad dentro de las especies, entre las especies y de ecosistemas.” De allí surge el concepto de megadiversidad, con el cual se califica a aquellos países en cuyos territorios se encuentra más del 70% de la biodiversidad global, incluyendo vida terrestre, marina y de aguas dulces. De acuerdo con el Convenio de Diversidad Biológica, los niveles de la biodiversidad incluyen los siguientes tipos:

- **Biodiversidad Genética o Intraespecífica**, es decir, la variación de genes y genotipos entre las especies y dentro de ellas. Se considera que es la suma de la información genética que contienen los genes de las plantas, los animales y los microorganismos que habitan la Tierra. La diversidad dentro de una especie permite que ésta pueda adaptarse a los cambios ambientales, del clima, de los métodos agrícolas que son empleados, o ante las plagas y enfermedades que pueden afectarla.
- **Biodiversidad Específica**, es la variedad de especies (o conjunto de individuos con características básicas semejantes y que pueden reproducirse entre ellos) que se encuentran dentro de una misma región.
- **Biodiversidad Ecosistémica**, incluye las comunidades interdependientes de especies y su entorno físico. (Neiff, 2001) No existen definiciones precisas sobre los límites que puede tener un ecosistema o un hábitat, se consideran por ejemplo sistemas naturales grandes como

los manglares, los humedales o los bosques tropicales, y también se incluyen los ecosistemas agrícolas que tienen conjuntos de plantas y animales que les son propios, aun dependiendo de la actividad humana. Los ecosistemas presentan una diversidad interna que está contenida en la biodiversidad ecológica o ecodiversidad. De esta última, Neiff (2001) se refiere como la variedad de parches (tamaño, forma y contexto) que caracteriza a un patrón de paisaje e incluye aspectos de la vegetación, suelo, drenaje, áreas urbanas, etc.

Ahora bien, el componente integral de la biodiversidad es la diversidad cultural, ya que la unión de la diversidad de las culturas y la diversidad biológica se remontan a los orígenes de la especie humana y continúan a lo largo de la historia en un proceso permanente en el cual se vienen desarrollando conocimientos, tecnologías, ceremonias y prácticas, vinculados todos a las variadas formas de relación de los seres humanos con la naturaleza, y a sus expresiones espirituales, productivas, de sobrevivencia y comunicación. A pesar que el hombre se relaciona y modifica la biodiversidad cotidianamente, aún no ha comprendido en toda su magnitud la responsabilidad intrínseca que posee para conservar aquello de lo que es parte. En el informe “Nuestro Futuro Común” elaborado por la Comisión Mundial de Medio Ambiente y Desarrollo (1987), según Tréllez (2004), se plantea que

“la pérdida de biodiversidad no solo significa la pérdida de información genética, de especies y ecosistemas, sino también desgarrar la propia estructura de la diversidad cultural humana que ha coevolucionado con ella y depende de su existencia. En la medida en que las comunidades, las lenguas y prácticas de las poblaciones indígenas y locales desaparecen se pierde, también, un vasto bagaje de conocimientos acumulados, en algunos casos, durante miles de años.” (p. 46)

Ahora bien, la diversidad cultural aparece asociada con la biodiversidad y se incorpora en su definición; así, la Estrategia de Biodiversidad Mundial (1992) llama biodiversidad a “la totalidad de genes, especies y ecosistemas en una región” y nos dice que “la diversidad cultural humana podría considerarse parte de la biodiversidad”; a su vez, el Convenio de

Diversidad Biológica (1992) reconoce la relación entre la biodiversidad y la diversidad cultural, al señalar que un aspecto fundamental en las diferentes culturas es proveer acervos de conocimientos para que sus miembros puedan adaptarse a la variación del entorno.

Autores como Posey, D., propone el término Diversidad Biocultural para referirse a un “vínculo indisoluble” entre la diversidad biológica y cultural, con el ánimo de llamar la atención a la relación entre la biodiversidad y la diversidad humana en gran parte porque muchas de las zonas del planeta de mayor diversidad biológica están habitadas por los pueblos indígenas y tradicionales, argumentos que se deben respaldar a través de su divulgación en la Declaración de Belém do Pará (1999). De esta manera, la diversidad biocultural, permite reconocer la estrecha conexión entre lo humano y la naturaleza, como real, y como una producción discursiva y de significación, que ha sido invisibilizada por siglos. El campo de la diversidad biocultural desde finales de siglo, se ha planteado como un área de investigación transdisciplinaria relacionada con los vínculos entre la diversidad lingüística, cultural y biológica del mundo, asumiéndolas como manifestaciones de la diversidad de la vida.

Posey (2008) sostiene que estas nuevas reinventiones de la naturaleza y del llamado tercer mundo,

incorporan otras formas de aproximarse al conocimiento de los “otros” para entender cómo las culturas de tradición oral han logrado sobrevivir, y a su vez, conservar la biodiversidad. En este sentido, la biodiversidad también es coproducida por la creatividad humana, mediante el conocimiento de los grupos étnicos, quienes han tejido una serie de relaciones de orden simbólico y material, basadas en economías descentralizadas con unos sistemas de producción que utilizan y recrean la biodiversidad. (p. 89-101)

Este conocimiento, sofisticado de las culturas fue reconocido por la UNESCO, cuando en 1989 proclamó la necesidad de salvaguardar la cultura tradicional y popular, como un nuevo enfoque de respeto a las culturas tradicionales con el fin de permitir una toma de conciencia del valor y necesidad de protegerlas.

Los investigadores mexicanos Víctor M. Toledo y Narciso-Bassols Barrera, en su libro *La importancia ecológica de las sabidurías tradicionales* (2008), sostienen que la pérdida de diversidad significa la extinción de experiencia biológica y cultural, implica la erosión del acto de descubrir y la reducción de la creatividad. La memoria biocultural representa, para la especie humana, una expresión de la diversidad alcanzada y resulta de un enorme valor para la cabal comprensión del presente, y la configuración de un futuro alternativo al que se construye bajo los impulsos e inercias actuales. Estas diversidades y formas de producción de conocimientos, han perdurado, se han actualizado y reinventado a través del tiempo; no en vano, se intersectan estas diversidades (biológica, cultural y lingüística), al reconocer que 10 de los 12 países “megadiversos” definidos por la Unión Internacional para la Conservación de la Naturaleza, compuesta por Estados soberanos, agencias gubernamentales y organizaciones de la sociedad civil, como centros de diversidad biológica y cultural, cuentan con la mayor diversidad lingüística, distribuidos entre los países de Latinoamérica; el centro de África meridional y sudoriental; y el Pacífico.

En este orden de ideas, Howard Gardner define la inteligencia como “la habilidad para resolver problemas o para elaborar productos que son de importancia en un contexto cultural o en una comunidad determinada.” (Gardner, 2014b, p. 37) En su libro *Estructuras de la Mente: La teoría de las inteligencias múltiples*, se describen ocho tipos de Inteligencia: a) lingüística o verbal-lingüística, habilidad para utilizar con un dominio avanzado el lenguaje oral y escrito, así como para responder a él; b) lógico-matemática, habilidad para el razonamiento complejo, la relación causa-efecto, la abstracción y la resolución de problemas; c) viso-espacial, capacidad de percibir el mundo y poder crear imágenes mentales a partir de la experiencia visual, d) corporal o kinestésica, habilidad de utilizar el cuerpo para aprender y para expresar ideas y sentimientos, incluye el dominio de habilidades físicas como el equilibrio, la fuerza, la flexibilidad y la velocidad; e) musical o rítmica, habilidad de saber utilizar y responder a los diferentes elementos musicales (ritmo, timbre y tono); f) intrapersonal o individual, habilidad de comprenderse a sí mismo y utilizar este conocimiento para operar de manera efectiva en la vida;

g) interpersonal o social: habilidad de interactuar y comprender a las personas y sus relaciones; h) naturalista o también entendida como la facilidad de comunicación con la naturaleza, entendimiento del entorno natural y observación científica como la biología, geología o astronomía.

Gardner plantea que la inteligencia naturalista permite detectar, diferenciar y categorizar los aspectos vinculados al entorno, como por ejemplo las especies animales y vegetales o fenómenos relacionados con el clima, la geografía o los fenómenos de la naturaleza. Esta clase de inteligencia fue añadida posteriormente al estudio original sobre las Inteligencias Múltiples, concretamente en el año 1995, porque consideró necesario incluir esta categoría por tratarse de una de las inteligencias esenciales para la supervivencia del ser humano (o cualquier otra especie) y que ha redundado en la evolución. De acuerdo a lo anterior, es evidente que la inteligencia naturalista influye directamente en la responsabilidad ambiental del ser humano y en consecuencia en el equilibrio natural de los ecosistemas de su entorno, puesto que un sujeto con inteligencia naturalista tendrá la capacidad de reconocer la naturaleza, la fauna, la flora y demás elementos, asimilar su posición en ella y por tanto logrará sensibilizarse sobre los impactos que genera.

La inteligencia naturalista la utilizamos para relacionarnos con el mundo de los seres vivos. El lóbulo parietal izquierdo y el hemisferio derecho son las zonas cerebrales implicadas en el funcionamiento de esta inteligencia. Un buen desarrollo de la inteligencia naturalista nos permite reconocer y clasificar la flora y la fauna que nos rodea, por ejemplo, para diferenciar cuales son adecuadas para el consumo y cuales son dañinas o peligrosas. Los individuos con una óptima inteligencia naturalista son muy habilidosos identificando, cuidando y domesticando animales, desenvolviéndose en entornos salvajes y, en general, sienten gran respeto por la naturaleza, y disfrutan investigándola. Es la inteligencia de los biólogos, veterinarios, naturalistas, etc.

Por otro lado, Daniel Goleman, autor de los libros *Inteligencia emocional* (1995) e *Inteligencia Ecológica* (2009), sostiene que

La inteligencia se refiere a la capacidad de aprender de la experiencia y de tratar adecuadamente a nuestro entorno, mientras que el término ecológico connota la comprensión de la relación existente entre los organismos y sus ecosistemas. La expresión “inteligencia ecológica” ilustra a la perfección la capacidad de aplicar nuestro conocimiento de los efectos de la actividad humana para hacer el menor daño posible a los ecosistemas y vivir de un modo sostenible en nuestro nicho, que, en el momento actual, abarca la totalidad del planeta. (p. 51)

Según lo expuesto por Goleman, la inteligencia ecológica sería

la capacidad de vivir tratando de dañar lo menos posible a la naturaleza. Consiste en comprender qué consecuencias tienen sobre el medio ambiente las decisiones que tomamos en nuestro día a día e intentar, en la medida de lo posible, elegir las más beneficiosas para la salud del planeta. La paradoja reside en que cuanto más coherentes somos con su bienestar, más invertimos en el nuestro. (p. 43)

Para dicha definición recurre a la combinación de habilidades cognitivas y afectivas. Esta inteligencia se basa en conocer nuestros impactos, compartir con los demás nuestro conocimiento y participar en las mejoras del ciclo vital de los productos. Dicho con otras palabras, la inteligencia ecológica es la capacidad que tiene cada individuo de discernir el impacto que trae consigo sus acciones en el medio que le rodea. De forma que esta distinción le permita actuar conscientemente para que su actividad conduzca a resultados positivos, no solo para él, sino para el resto de la humanidad y el ecosistema. Promueve que el ser humano sea consecuente con sus actos, teniendo en cuenta que en el mundo persiste la necesidad latente de eliminar toda decisión o acción que perjudique de una manera u otra al propio hombre y al medio ambiente. En su lugar, se defiende la idea de que cada individuo debe actuar de forma responsable con la naturaleza y con el resto de los seres humanos.

La inteligencia ecológica, según Goleman, permite emplear lo que se aprende sobre la actividad humana y su influencia en los ecosistemas, de tal manera que es posible minimizar el deterioro de la naturaleza y

se pueda vivir nuevamente de manera sustentable en el nicho propio del ser humano, que es todo el planeta. En decir cada persona, debe ser consciente del rol que ocupa en los sistemas naturales, conocer sus impactos desde una perspectiva individual, pero que a su vez vaya invadiendo a toda la sociedad, comparta su conocimiento y participe en el mejoramiento del ciclo vital de los productos. De esta manera, sus planteamientos amplían aún más el concepto de inteligencia y presenta una solución para una preocupación actual y vital de todos los sujetos: proteger el medio ambiente y disminuir la crisis ambiental. Propone actuar de manera más inteligente, al prever los impactos ecológicos de nuestra manera de vivir y generar un mecanismo de cambio positivo en el ser humano. El planteamiento de Goleman desarrolla el concepto de inteligencia y propone a la humanidad la protección del medio ambiente y la disminución de la crisis ambiental. Es decir, a diferencia de la inteligencia naturalista que se enfoca en lo individual, en cada sujeto e incorpora otras características focalizadas en el aprendizaje de las ciencias naturales, la inteligencia ecológica a diferencia de la inteligencia naturalista, plantea finalmente una responsabilidad compartida, en equipo, lo que podría llamarse una responsabilidad ambiental solidaria.

En torno al enfoque del análisis literario y cultural denominado Ecocrítica -estudios literarios ambientales, estudios literarios ecológicos, crítica ecológica, crítica ambiental, indistintamente-, se viene contribuyendo a la reflexión transdisciplinar al promover el diálogo entre los estudios literarios, las ciencias, las humanidades, la ética y el pensamiento ecológico en un contexto de crisis medioambiental provocada por la acción del ser humano en los ecosistemas a escala global. La ecocrítica, como un proyecto que reúne las cuestiones ambientales con los estudios literarios, tiene como objeto “movilizar la noción de medioambiente desde lo abstracto hacia un interés tangible” (Buell, 2005, p 78) o, si se quiere, desde un espacio privado de visibilidad al espacio de lo público. En la introducción a *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology* (1996), Glotfelty plantea que la ecocrítica es el estudio de las relaciones entre la literatura y el medio ambiente, o lo que es lo mismo, con nuestro ecosistema. (Glotfelty, 1996, p. 66)

A través de los estudios literarios, la ecocrítica pretende acercarnos a la tierra y enseñarnos cómo mejorar nuestra relación con el medio ambiente. En un sentido amplio, la ecocrítica es la rama de los estudios literarios y culturales que analiza de manera interdisciplinaria las conexiones entre ecología y producción cultural. La ecocrítica o crítica literaria ecológica se desarrolla en distintas facetas: la búsqueda y análisis de imágenes de la naturaleza en la literatura, la identificación de estereotipos (Edén, Arcadia, Morada, etc.) y las ausencias significativas; en segundo lugar, el intento de rescatar la tradición marginada de una literatura ecológica, escrita desde la perspectiva de la naturaleza; y en tercer lugar el desarrollo de una teoría preocupada por las construcciones literarias del ser humano en su relación con el entorno natural. Se presenta pues, como un nuevo campo disciplinario que rompe con la tradicional separación entre las ciencias y las humanidades, ya que se considera fundamental unir la visión de la naturaleza literaria con la científica y ecológica. La ecocrítica deslinda un conjunto de prácticas investigativas caracterizadas por el diálogo experimental entre los estudios literarios, la ética ambiental, las ciencias, las humanidades y el pensamiento ecológico.

La Ecocrítica nació como una rama más de la crítica literaria que junto a la filosofía pretende analizar los valores, representaciones y comportamientos éticos con respecto a la naturaleza y el medio ambiente en dichas expresiones culturales, y que, en general, explora la visión de la naturaleza en obras literarias que manifiesten una preocupación por denunciar el deterioro medioambiental o por representar como un valor la relación del hombre con su medio natural, su lugar, su oikos. Procura integrar las producciones textuales a un sistema mayor que las tradicionales series literarias, culturales e históricas, desplazando la obra hacia un nuevo entorno valórico, eco-céntrico, que inserta la obra y al autor en las matrices que la/lo sustentan. Se trata de asumir una perspectiva que recupere la conexión entre la naturaleza y la cultura y que haga visible la materialidad de las interrelaciones e integraciones de los soportes y elementos que aseguran la vida básica del planeta.

En el enfoque ecocrítico, el nexo entre literatura y naturaleza representa la unión primordial del hombre con su entorno natural. Se trata de una

conexión que permita conjugar el mundo exterior, mítico y sagrado de la naturaleza con la subjetividad y el mundo social. Porque, como señala Binns (2004),

el trastorno ecológico no deja de ser un trastorno lingüístico y literario más profundo. Grandes símbolos aparentemente intemporales (el mar, el río, la lluvia, el aire, el bosque, la tierra) se están contaminando y agotando, como discursos difícilmente renovables, al ritmo de la depredación planetaria. (p. 11-13)

Por otra parte, según Marcone (2007), es cada vez más creciente -y esto también se vincula íntimamente con el fenómeno literario y cultural- la comprensión de la subjetividad como un complejo bio-socio-cultural y de la naturaleza como una categoría cada vez más “humanizada” (ya sea como capital simbólico en relaciones de poder o como una noción enfocada en la interacción entre lo humano y lo no-humano, en lugar de su oposición).

Un lector ecocrítico, se planteará preguntas tales como las siguientes: ¿qué visión de la naturaleza plantea este poema? ¿Qué papel juega el entorno ambiental en esta obra poética? ¿Los valores expresados en este poemario son consistentes con una inteligencia ecológica? ¿Cómo influyen las metáforas que utilizamos para referirnos a nuestro entorno, la forma en que lo tratamos? Además de raza, clase y género, utilizadas como perspectivas de la crítica, ¿debería el entorno ambiental y la visión de la naturaleza, convertirse en una nueva categoría para el análisis de la literatura? De esta manera podríamos estudiar, por ejemplo, cómo se empieza a plantear la crisis ambiental contemporánea en la literatura, y de qué manera influyen las obras literarias y el lenguaje en la forma en que nos relacionamos con el medio ambiente.

Según el español Rafael Ruiz (2010), la Ecocrítica supone un compromiso doble, compartido:

“primero, el compuesto por el respeto al autor y la obra que se trabaja en calidad de críticos literarios; y segundo, con la naturaleza misma, en cuanto el ecocrítico basa su interés oteador

e investigador en la suma importancia que posee devolver a la naturaleza el lugar que se merece en nuestra jerarquía de valores, como si actuáramos en compañía y complicidad con los autores y nos instaláramos como abogados ocasionales del medio natural". (p. 32)

Aunque los movimientos ecologistas surgieron en la década de los 60, la Ecocrítica apareció como escuela de crítica literaria o género de estudios literarios durante los 90 en Estados Unidos e Inglaterra, en su evolución se puede distinguir tres grandes fases: a) la primera se dio durante los años 80 y se centró en la escritura de la naturaleza, la tierra salvaje y la afinidad de las mujeres con la naturaleza; se caracterizó por la obsesión representacional del ambiente y la búsqueda de una arcadia pura sin la presencia de lo social y transnacional. b) La segunda comenzó a mediados de los 90 y atendió otros géneros literarios y los medios de comunicación, la justicia medioambiental y la ecología urbana. c) desde el año 2000 se viene desarrollando un enfoque transcultural, transnacional y multidireccional. Gracias a este enfoque se trascienden barreras nacionales y étnicas, y se compara la experiencia humana de diferentes culturas. Los críticos exploran las tensiones entre lo global y lo local, las nuevas variedades del eco-feminismo, las nociones de animalidad y las formas de integrar la literatura en el activismo medioambiental.

De esta manera, la ecocrítica se ha expandido en su posición epistemológica y métodos interpretativos, dando lugar a diferentes ecocríticas que no comparten ni objeto ni lenguaje teórico común, pero que se vinculan al postestructuralismo, estudios culturales, poscoloniales y justicia ambiental, entre otros. En tanto escuela de estudios literarios, la ecocrítica constituye un campo interdisciplinar, partiendo de la premisa ecológica de que todo está interconectado. Por eso, insiste en establecer conexiones y relaciones entre seres, especies, disciplinas, textos y lecturas; al tiempo que busca un compromiso ideológico, combinando teoría y crítica con la actividad creadora, pedagógica y activista en torno a la educación ambiental. De esta manera, busca articular un pensamiento ecológico constructivo. De ahí que, según Campos López (1984), más que una ecocrítica, existan ecocríticas: diferentes aproximaciones estéticas, cien-

tíficas, históricas, filosóficas, sociales, económicas, políticas, territoriales e ideológicas que (re)piensan las interacciones entre naturaleza y cultura en los textos literarios, de modo contingente, singular y transnacional.

Autores como Úrsula Heise (2006) y Roberto Forns-Broggi, sostienen que la Ecocrítica es una de las ramas de los estudios literarios y culturales de la actualidad, más urgente desde el punto de vista político, pues los asuntos ecológicos se sitúan en una compleja intersección entre política, economía, tecnología y cultura, y dejan ver sus implicaciones globales tanto negativas como positivas en medio del compromiso con las teorías de la globalización. Pese a la variedad de enfoques, la Ecocrítica no posee una técnica ni metodología únicas. Su estrategia epistemológica y metodológica ha sido abrir el horizonte crítico y reflexivo hacia la investigación de diversos tópicos socio-ecológicos, con el propósito de difuminar las barreras entre el afuera (su relación con el contexto) y el adentro (la autonomía) de los textos literarios. Es decir, las opciones inter/transdisciplinarias son numerosas. Previo a todo análisis poético, los ecocríticos deben hacerse las siguientes preguntas: a) si los textos con que trabajarán actúan como cargadores o agentes de la ecocentricidad: si en ellos se predica un cambio de perspectiva desde el antropocentrismo y egocentrismo hacia el ecocentrismo, según el cual el entorno natural se convierte en el protagonista. b) si la voz poética logra renunciar al mito de la separación humana de la naturaleza. c) si el poema abandona, o por lo menos cuestiona, los enfoques básicos de la literatura, por ejemplo, la conciencia humana tradicional. A partir de aquí, el análisis requerirá una flexibilidad metodológica que coordine, por lo menos, teoría estética, percepción fenomenológica, práctica poética y usos creativos de principios ecológicos básicos.

5.2 DIVERSIDAD BIOLÓGICA Y POESIA

La visión transdisciplinaria que requiere la conservación biológica y el surgimiento del paradigma de la complejidad en las ciencias, ha permitido que diversos saberes de las ciencias humanas y las ciencias sociales tengan voz en la búsqueda de respuestas a los problemas relacionados con la pérdida de biodiversidad. Sin embargo, a pesar

del distanciamiento intencional de la Ciencia respecto a la Poesía, la colaboración de lo poético en el desarrollo científico siempre ha sido nutricia, por ejemplo, a través de la visión de Bachelard, quien expuso el método de la ensoñación poética que valida el error y la imaginación para una persistente rectificación del proceso científico, que, en otros términos, podría llevar incluso a cambios de paradigmas. Por otra parte, la metáfora es una figura retórica que ha colado la poesía en la ecología y en la biología de la conservación.

Por ejemplo, entre las culturas precolombinas, la metáfora “árboles del mundo”, es un motivo frecuente en sus cosmologías míticas y en la iconografía. Los árboles del mundo incorporan los cuatro puntos cardinales, lo que representa también la naturaleza cuádruple de un árbol central del mundo, un simbólico axis mundi que conecta los planos del inframundo y el cielo con el del mundo terrestre. Los árboles del mundo son frecuentemente representados con aves en sus ramas y sus raíces se extienden por tierra o agua (a veces encima de un “monstruo de agua”, símbolo del inframundo). La metáfora “árboles del mundo” facilita la comprensión de la complejidad de fenómenos relacionados a la biodiversidad: filogenia y tramas tróficas, respectivamente. Los dioses incaicos exigían ofrendas y constante recordación; en el caso de las deidades relacionadas con el agua, se sabe que preferían el “mullu” (conchas marinas enteras, partidas o en polvo) y cada divinidad tenía una preferencia específica sobre cómo debía ofrecérsele el mullu; existían algunas divinidades, como el caso del oráculo de Huarochirí que exigía mullu masticado. Este mullu era depositado en pozos, fuentes, ríos, lagunas o el mar para pedir buen tiempo y salud. Del latín arbor vitae que traduce “árbol de la vida”, es una metáfora que describe la relación de toda la vida en la Tierra en un contexto evolutivo. En “Morada al Sur”, se encuentra variedad de alusiones al árbol, una de ellas es la siguiente:

Entre años, entre árboles, circuida
por un vuelo de pájaros, guirnalda cuidadosa,
casa grande, blanco muro, piedra y ricas maderas,
a la orilla de este verde tumbo, de este oleaje poderoso.
(Aurelio Arturo, 2004, p. 16)

La poesía, en un sentido amplio, es un lenguaje de expresión de búsqueda y encuentro de la belleza y del asombro que puede provocar una experiencia y la contemplación de la naturaleza. A través de *Morada al Sur*, se comunica una emoción profunda por el contacto con la naturaleza en la cual se empodera a la imaginación para expresar cualquier elemento del cosmos. En los poemas, las palabras reviven en su propia realidad y se transforman en nombres propios, como señala Yves Bonnefoy, y su valor reside en que revelan la esencia del mundo, como sostenía Heidegger (2001):

El lenguaje es la casa del ser. En su morada habita el hombre.
Los pensadores y los poetas son los guardianes de esa morada.
Su guarda consiste en consumir la manifestación del ser, en la medida en que, mediante su decir, ellos la llevan al lenguaje y allí la custodian. (p. 313)

Los poetas a igual que los filósofos, son los grandes lectores de su época, y en su obra suelen dar respuestas a los grandes interrogantes sobre el destino de la humanidad. No solo por su sensibilidad sino porque la poesía también se arma con el ritmo y el pensamiento. Quien busca el ser de la existencia con mayor fuerza es el poeta, porque el poeta “funda” es decir, crea y da respuestas a su contemporaneidad. Actualmente, lo que para la mayoría de las personas tal vez pueda pasar desapercibido, al poeta no se le escapa: el drama del planeta Tierra entendiéndolo en su complejidad, el planeta y sus pobladores, las plantas y animales de la tierra, las plantas y animales del mar, las plantas y animales del aire, la vegetación y el humanus. Sin embargo, como señala Lubio Cardozo (2011): “Esto no determina el futuro de la poesía hacia un rumbo, pero innegablemente cada día específico la tragedia ecológica, la reflexión ambientalista tocará las puertas de los poetas y ellos la abrirán.” (p. 121)

El poema es el discurso emotivo ideal y los poetas han demostrado el amor profesado a la naturaleza, un sentimiento de amistad y de identificación con la flora y la fauna, lo cual se puede apreciar en la poesía indígena y también en la poesía popular. Poetas como el estadounidense Walt Whitman, los chilenos Gabriela Mistral y Pablo Neruda, los mexicanos

Homero Aridjis y José Emilio Pacheco, el venezolano Lubio Cardozo y el colombiano Aurelio Arturo, han dedicado su poesía a la protección de la diversidad biológica, pues su obra muestra un mundo que entrelaza la flora y fauna con el ser humano; han denunciado con su poesía la problemática ambiental en la que vivimos; de igual manera, poetas prehispánicos como Netzahualcōyotl⁵⁷, hacen referencia, en sus versos, al entorno natural en el que coexistían. Para las nuevas generaciones de poetas y artistas no pasan inadvertidos los problemas en que hoy está inmerso el planeta, y por ello utilizan sus imágenes para fortalecer el trabajo en el proceso de la educación ambiental. Observemos lo que nos dice el poeta nahualt Netzahualcōyotl en su poema “Canto de primavera”:

En la casa de las pinturas
Comienza a cantar,
Ensaya el canto,
Derrama flores,
Alegra el canto.

Resuena el canto,
Los cascabeles se hacen oír,
A ellos responden
Nuestras sonajas floridas.
Derrama flores,
Alegra el canto.

57 Conocido como el “Rey Poeta”, Nezahualcōyotl (1402-1472), del náhuatl: Nezahualcōyōtli, ‘coyote que ayuna’, fue el monarca (tlatoani) de la ciudad-estado de Texcoco en el México antiguo y se convirtió en el principal aliado militar y político de los mexicas, pueblo con el que estaba emparentado por la rama materna, aunque no se considera de raza mexicana sino chichimeca. Ejerció el poder y se desempeñó notablemente como poeta, erudito y arquitecto. Motivado por su amor por la naturaleza, en los bosques de Tezcutzingo y Chapultepec, sus lugares de recreación preferidos, preservó los manantiales y los árboles, condujo el agua por los montes, introdujo el riego, talló estanques y albercas en las formaciones rocosas, plantó flores, propagó variadas especies animales y ordenó la construcción de un zoológico y un jardín botánico. Así mismo destacan los famosos jardines de su soberbio palacio, así como el portentoso acueducto erigido en el bosque de Chapultepec para abastecer de agua potable a Tenochtitlan.

Sobre las flores canta
El hermoso faisán,
Su canto despliega

En el interior de las aguas.
A él responden
Variados pájaros rojos.
El hermoso pájaro rojo
Bellamente canta.

Libro de pinturas es tu corazón
Has venido a cantar,
Haces resonar tus tambores,
Tú eres el cantor.
En el interior de la casa de la primavera
Alegras a las gentes

Tú sólo repartes
Flores que embriagan
Flores preciosas.

Tú eres el cantor.
En el interior de la casa de la primavera,
Alegras a las gentes.”
(León Portilla, 2008, pp. 121-122)

A la par de su pasión por la naturaleza, Nezahualcóyotl era un estudioso del movimiento de los astros y la relación entre lo divino, lo humano y el universo. Así mismo, desarrolló una sublime teoría filosófica conocida como “flor y canto”, sobre una visión existencial de la vida. Motivado por su amor por la naturaleza, en los bosques de Tezcutzingo y Chapultepec, sus lugares de recreación preferidos, preservó los manantiales y los árboles, condujo el agua por los montes, introdujo el riego, talló estanques y albercas en las formaciones rocosas, plantó flores, propagó variadas especies animales y ordenó la construcción de un zoológico y un jardín botánico. Así mismo destacan los famosos jardines de su soberbio palacio, así como el portentoso acueducto

erigido en el bosque de Chapultepec para abastecer de agua potable a Tenochtitlan.

La modernidad del vanguardismo hispanoamericano vio el vuelo en retirada de las aves en la poesía y la atención se fue a problemas políticos y sociales, lo urbano y una incesante búsqueda de la originalidad. El poeta chileno Vicente Huidobro (1914) llamó a separar al mundo físico del poético, en su Manifiesto “Non Serviam”, en el cual expone su rechazo del naturalismo en la poesía, propone el abandono de la imitación de la naturaleza, propugna por la autonomía de la obra literaria y sostiene una actitud crítica contra todo realismo; declarando que el poeta no debe continuar imitando o reproduciendo la naturaleza, sino que debe crear nuevos mundos diferentes a través de sus poemas. En el manifiesto, habla de un poeta que grita a la “viejecita encantadora”, a la madre natura, “non serviam”, es decir, no te serviré. Los siguientes, son algunos fragmentos del Manifiesto en referencia:

Y he aquí que una buena mañana, después de una noche de preciosos sueños y delicadas pesadillas, el poeta se levanta y grita a la madre Natura: Non serviam. Con toda la fuerza de sus pulmones, un eco traductor y optimista repite en las lejanías: “No te serviré”.

(...) “Hemos cantado a la Naturaleza (cosa que a ella bien poco le importa). Nunca hemos creado realidades propias, como ella lo hace o lo hizo en tiempos pasados, cuando era joven y llena de impulsos creadores.

(...) Non serviam. No he de ser tu esclavo, madre Natura; seré tu amo. Te servirás de mí; está bien. No quiero y no puedo evitarlo; pero yo también me serviré de ti. Yo tendré mis árboles que no serán como los tuyos, tendré mis montañas, tendré mis ríos y mis mares, tendré mi cielo y mis estrellas.

(...) Adiós, viejecita encantadora; adiós, madre y madrastra, no reniego ni te maldigo por los años de esclavitud a tu servicio. Ellos fueron la más preciosa enseñanza. Lo único que deseo es no olvidar nunca tus lecciones, pero ya tengo edad para andar solo por estos mundos. Por los tuyos y por los míos. (p. 171)

No obstante, la imitación del devenir generativo de la naturaleza en la teoría creacionista de Huidobro equivale a la puesta en diálogo de materias heterogéneas -animales, plantas, mitos, lenguas, máquinas, geografías, objetos- en una compleja red en la que coexisten lo humano y lo no humano. En el último Huidobro, el de los libros *Ver y palpar* (1941) y *Últimos poemas* (1948), entre otros, la subjetividad allana un camino de alianza con lo no humano, perfilando una conciencia de integración del poeta en la naturaleza, un devenir imperceptible. Veamos lo que dice Huidobro (1941) en el poema “Es un decir”:

Inquietas en los anillos de los labios y
de sus sentidos
Las palabras se lavan como espadas
Nobles defensoras de la mujer en su mármol caído
Los delirios trágicos estallan en fiebre
O en obelisco de altos hechos
El paisaje se hincha de riquezas
Pero hay circunstancias atenuantes
Para el verano sentado al medio del año
Y más real que las mujeres de antaño.
Él es la bella túnica del monasterio
A la hora de la bajada de las escaleras y
de la luz
que rueda de los faroles
Como una cabellera desatada
Para el mármol y
su sirena dormida adentro
Para el tiempo y
sus heridas. (p. 123)

En *Morada al Sur*, Aurelio Arturo se revela como un poeta en estrecha armonía con el entorno, un verdadero poeta de la naturaleza, que dedica sus versos al agua, los árboles, el viento, el sol, la noche, la lluvia, el clima, el paisaje y la tierra que lo vio nacer. Dos motivos axiales se evocan en sus versos: los paisajes de la infancia y la mujer. Algunas veces, mujer y paisaje se integran sensualmente en los versos, razón por la cual la

crítica lo llama “poeta de la biodiversidad”, una verdadera inteligencia ecológica, como diría Goleman (2009), porque

La inteligencia se refiere a la capacidad de aprender de la experiencia, y el término ecológico se refiere al conocimiento de los organismos y sus ecosistemas. Entonces, la inteligencia ecológica es la capacidad de adaptarnos a nuestro entorno ecológico, lo que nos permite aplicar lo que aprendemos sobre cómo la actividad humana interfiere en los ecosistemas, de tal modo que hagamos el menor daño posible y podamos vivir nuevamente de manera sustentable en nuestro planeta. (p. 51)

Arturo ofrece versos donde los lectores nos sentimos transportados por el universo de a pie marcado por un verso libre y lleno de musicalidad. Poemas que nos erizan la piel, que electrizan nuestros sentidos e interrumpen nuestra respiración mientras nuestros sentidos, en especial, ojos, tacto y oídos los absorben. El amor por la naturaleza, la fuerza de su erotismo y el abrumador ímpetu musical de su voz encuentran un eco dilatado en sus versos. Su poesía exalta el cuerpo humano como parte de la naturaleza, canta la vida que bulle a su alrededor, la celebra por la alegría sensitiva que le proporciona. Su poesía llama a la celebración, a la felicidad y a la delicia de los sentidos. Por eso en sus poemas sobresalen las imágenes visuales, pero más las auditivas, y aún más, las táctiles. Entre las imágenes auditivas hay gritos, voces, murmullos, susurros, rumores, pero también pausas y silencios, y lo dicho en la escritura no ahondaría sin los matices de los silencios. A propósito de escuchar el poema, Bachelard (1989) expresa: “Debemos escuchar, pues, los poemas como si se tratara de palabras oídas por primera vez. La poesía es un asombro precisamente al nivel de la palabra, en la palabra y por la palabra”. (p. 84) Escuchemos lo que dice Arturo, de la noche en “Morada al Sur” y en “Canción de la noche callada”:

Yo subí a las montañas, también hechas de sueños,
yo ascendí a las montañas donde un grito
persiste entre las alas de palomas salvajes. (“Morada al Sur”)
(Aurelio Arturo, 2004, p. 17)

En la noche balsámica, en la noche,
cuando suben las hojas hasta ser las estrellas,
oigo crecer las mujeres en la penumbra malva
y caer de sus párpados la sombra gota a gota.
Oigo engrosar sus brazos en las hondas penumbras
y podría oír el quebrarse de una espiga en el campo. ("Canción
de la noche callada")
(Aurelio Arturo, 2004, pp. 37-38)

Los poemas de la naturaleza son bastante comunes en la obra de Arturo, el mundo natural es uno de los temas recurrentes en su poesía. Por eso encontramos en los versos de "Morada al sur", imágenes visuales que insinúan el paisaje, el clima, una vaca sola, la noche de luna y el pájaro toche en la rama, llenos de delicadeza rítmica y pluralidad de sentidos. Veamos:

Miraba el paisaje, sus ojos verdes, cándidos.
Una vaca sola, llena de grandes manchas,
revolcada en la noche de luna, cuando la luna sesga,
es como el pájaro toche en la rama, "llamita",
"manzana de miel."
(Aurelio Arturo, 2004, p. 12)

Sus versos son paisajes de niebla, los ríos, las montañas y el verde de todos los colores de la región panamazónica, en el que transcurrió su infancia, la etapa más importante de su vida. Un diálogo del hombre con la naturaleza, en el que el poeta evoca su origen: la fragilidad, los lugares inocentes de la infancia, el primer amor. El poeta muestra su añoranza por la tierra que lo vio nacer y dejó atrás. También es la nostalgia de la infancia, pero el trasfondo de su universo es la naturaleza, que vincula al ser con el entorno que lo rodea, con lo que lo seduce, con lo que somos, y el cuerpo de una mujer enciende el paisaje.

Yo miro las montañas. Sobre los largos muslos
de la nodriza, el sueño me alarga los cabellos). ("Morada al sur")
(Aurelio Arturo, 2004, p. 13)

El tacto se encuentra especialmente en la piel, es el órgano más amplio del cuerpo humano y que además posee numerosos receptores nerviosos para transformar los estímulos externos en información susceptible de ser analizada e interpretada por el cerebro. La piel se divide en tres capas: la epidermis es la capa más superficial, está constituida por tejido epitelial y en su estrato basal o germinativo se encuentra la denominada melanina, que es el pigmento que da color a la piel. La dermis está compuesta por tejido conjuntivo, en la cual se encuentran los anejos cutáneos que son las glándulas sebáceas, las glándulas sudoríparas, el pelo y las uñas. La hipodermis está formada por tejido conjuntivo adiposo. El sentido del tacto se encuentra en la piel, principalmente, pero las terminaciones nerviosas las encontramos en las partes internas del organismo, lo que nos permite sentir y percibir cambios de temperatura y también el dolor. Las sensaciones táctiles propiamente dichas abarcan tres aspectos o tres objetos principales: lo intangible, el ser humano y la naturaleza. Las sensaciones táctiles irreales en los versos de Arturo, proceden de su lenguaje metafórico, el efecto táctil surge de una imagen irreal.

Acaricio la yerba
dócil al tacto
 suave
y humilde
 como el sayal
 como el suelo
que lame
 que perfuma
la planta que la pisa.⁵⁸ (“Yerba”)

A diferencia de los otros sentidos, el tacto está ampliamente repartido en nuestro cuerpo. Entre seis y diez millones de sensores táctiles recogen la valiosa información que llega del exterior y del interior del organismo.

58 Aurelio Arturo (2018). Poesía completa. Biblioteca Básica de Cultura Colombiana. Ministerio de Cultura. En: [https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBCC/\(X\(1\)S\(ycjga0ifn3d1xsihj22vmj2f\)\)/Documents/View/383](https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBCC/(X(1)S(ycjga0ifn3d1xsihj22vmj2f))/Documents/View/383). Consulta: 14-09-24.

Algunos están localizados en músculos, tendones y articulaciones y nos permiten mantener el equilibrio y caminar. La caricia es una sensación de brisa en un atardecer de verano, de pisar una alfombra de hierba con pies descalzos. Es una sensación de bienestar, de calidez, de estima. Se percibe en la piel, a la que estremece o relaja, o ambas cosas juntas o alternadas. Cuando pensamos en caricias pensamos en manos y epitelio, en un gesto táctil, en un contacto tierno, en el trasvase de calor de un cuerpo a otro. “Lo más profundo es la piel”, dice el oxímoron de Paul Valery.

Morada al Sur, como se dijo anteriormente, es uno de los libros más breves del panorama poético colombiano, pero también una de las obras líricas más significativas e influyentes en la historia literaria de Colombia. Publicado por el Ministerio de Educación Nacional en 1963, y galardonado en ese mismo año con el Premio Nacional de Poesía “Guillermo Valencia” por la Academia Colombiana de la Lengua. Catorce (14) poemas lo componen: “Morada al sur” -el que da el título al libro-, “Canción del ayer”, “La ciudad de Almaguer”, “Clima”, “Canción de la noche callada”, “Interludio”, “Qué noche de hojas suaves”, “Canción de la distancia”, “Remota luz”, “Sol”, “Rapsodia de Saulo”, “Vinieron mis hermanos”, “Nodrizas” y “Madrigales”, en los cuales se plasman vívidos recuerdos de su tierra natal, Venta Quemada, La Unión, Departamento de Nariño, sur del Colombia “donde el verde es de todos los colores”. “Remota luz” es el homenaje que el poeta hace a su tierra natal, la Unión, el sur de su infancia:

Si de tierras hermosas retorno,
¿qué traigo? ¡Me cegó su resplandor!
Las manos desnudas, rudas, nada,
no traigo nada: traigo una canción.

Tierra buena, murmullo lánguido,
caricia, tierra casta,
¿cuál tu nombre, tu nombre tierra mía,
tu nombre Herminia, Marta?

Dorado arrullo eras.
Yo te besé tierra del gozo.
Tu noche era honda y grave,
y tu día, a mis ojos, una montaña de oro.

Tierra, tierra dulce y suave,
¿cómo era tu faz, tierra morena?
(Aurelio Arturo, 2004, p. 51-52)

Al lado de los poemas en los que el yo lírico se define en relación con la infancia, según Pino Posada (2017), se encuentran en la segunda fase de la obra de Aurelio Arturo, “una serie de poemas en los que el yo lírico se define en relación con la experiencia del amor. Bajo el rótulo de poemas de amor (o poemas eróticos: aquí se usarán como sinónimos) incluyo aquella serie de poemas en los que el yo lírico narra secuencias de procesos emocionales motivados por la unión erótica en el pasado con un tú de naturaleza femenina.” (p. 49) Uno de esos poemas es “Remota luz” (1932).

En los versos de “Clima” como en los de “Morada al sur”, el paisaje se vuelve origen y memoria. En relación al poema, Pablo Montoya (2014), subraya: “Había un aliento fresco, de lírica genuina, en sus cinco secciones, digno de elogio. Y una mezcla maravillosa entre canto al terruño natal y rememoración de infancia que embriagaba de dulce nostalgia. Y una musicalidad que emergía de la respiración callada de los árboles y los animales.” (p. 28) Según Sonia Guerrero (2015), en “Clima”, el autor, habla como poeta -yo- y describe su creación -mi país:

Este yo poético es el agente mediador entre el autor y la voz que aparece en el texto; teniendo en cuenta que el poema es un acto comunicativo se construye un yo poético que actúa como el trasmisor del sentido que encierra el escrito en sus versos; emociones, sentimientos y pensamientos del autor hallan su enunciador en yo que habla en el poema. (p. 20)

El paisaje, el agua, el viento, la tierra, cantan en los versos de “Clima”:

Este verde poema, hoja por hoja,
lo mece un viento fértil, suroeste;
este poema es un país que sueña,
nube de luz y brisa de hojas verdes.

(...)

Este verde poema, hoja por hoja
lo mece un viento fértil, un esbelto
viento que amó del sur hierbas y cielos,
este poema es el país del viento.”

(Aurelio Arturo, 2004, p. 33, 35)

El poema “Clima” consta de nueve estrofas de cuatro versos endecasílabos con rima asonante. El endecasílabo (del griego ἑνδεκά «once» y συλλαβαί «sílabas»), es un verso de once sílabas de origen italiano que se adoptó en la poesía lírica española durante el primer tercio del siglo XVI, durante el Renacimiento, gracias al poeta Garcilaso de la Vega, quien lo introdujo junto con Juan Boscán. En “Clima”, en el que es el ser humano el que habla sobre la naturaleza, se habla del poema, situación propicia para vislumbrar la actividad productiva de la experiencia estética, ya que el autor da cuenta de las particularidades que tiene su creación, la nombra como un canto y se describe en los versos que componen este poema. “El poema es cercanía con la realidad que no podría ser otra si el poema no la nombra, no la describe”, dice Oscar Julián Álvarez (2013, p. 223-242).

El poema estructurado por treinta y seis versos presenta un título vinculado a la meteorología y que indica las condiciones atmosféricas de una región. Extraña por tanto encontrarlo en un poema, pero es justo esta disposición a una percepción renovada de la realidad, propia de la Poiesis de la experiencia estética la que indica aquí que el poema desarrollará una nueva concepción de mundo, que se aleja de lo establecido. Es una creación humana, que sin embargo obedece a los procesos de la naturaleza -que son los que le permiten existir- aparecen aquí como propicios y gentiles, el verbo mecer implica dulzura y amabilidad; se observa que opera la función receptiva de la experiencia estética en cuanto descubre

un mundo posible, lo que el lector encuentra en el poema es único y placentero. Las palabras escogidas para describir el poema enfatizan su existencia como un producto floreciente de la naturaleza, el poema es verde, tiene hojas y el viento lo fertiliza, esto alude a una imagen arbórea. Luego el poema se amplía, ha crecido en condiciones amenas y se convierte en el siguiente verso en un territorio vasto: un país, que se intuye por lo anterior, compuesto de árboles; esa es la región sobre la cual ejerce su dominio el clima, hay luz y viento, que mantienen el verdor. En estos primeros versos queda establecido cuales son los elementos centrales del clima: el sol y el viento, que traen consigo fecundidad.

En el poema “Canción de la distancia”, construido en versos endecasílabos y rima asonante, la figura retórica o de dicción literaria conocida como aliteración se hace presente reiterando el sonido o fonema /s/ en diecisiete oportunidades, buscando el efecto sonoro y la expresividad. Por otra parte, la aliteración también puede sugerir imágenes asociadas a los sentidos, como lo puede ser el sonido del agua o el galope de un caballo.

Mirarás un país turbio entre mis ojos,
mirarás mis pobres manos rudas,
mirarás la sangre oscura de mis labios:
todo es en mí una desnudez tuya.

(...)

volver la senda turbia oyendo al viento
rumiar lejos, muy lejos, de los días.
Por mi canción conocerás mi valle,
su hondura en mi sollozo has de medirla.
(Aurelio Arturo, 2004, p. 47, 49)

En “Morada al Sur”, el poeta habla de los objetos de la Naturaleza como si fueran personificados. Sin embargo, como señala Omar Julián Álvarez Tabares (2014):

no se limita a expresar una concepción antropomórfica de la Naturaleza, ni tampoco una pura reacción personal, sino que la ve

como una realidad que no puede expresarse de una sola manera, precisamente porque está llena de virtualidades que el científico forzosamente, y legítimamente, desconoce. Por eso puede decirse que el lenguaje poético es más rico que el científico, si bien esta riqueza está conseguida a base del sacrificio de una virtud que el científico aprecia por encima de muchas otras: la precisión -unisignificativa- de la expresión. (p. 87)

En el umbral de roble demoraba,
hacía ya mucho tiempo, mucho tiempo marchito,
el alto grupo de hombres entre sombras oblicuas,
demoraba entre el humo lento alumbrado de remembranzas:
Oh voces manchadas del tenaz paisaje, llenas
del ruido de tan hermosos caballos que galopan bajo asombrosas
ramas. ("Morada al sur")
(Aurelio Arturo, 2004, p. 16)

El paisaje presupone un observador y algo a observar, generalmente una extensión de territorio con sus características particulares. Sin embargo, el espectador no es un mero sujeto pasivo que tan sólo "recibe" lo que lo rodea de manera sensitiva. El observador, por el simple hecho de ser observador, interviene sobre la realidad, haciendo de ésta su propia experiencia subjetiva. Por lo que se puede afirmar que ante un mismo paisaje ningún observador tendrá la misma experiencia, aunque puedan observar técnicamente lo mismo. Esto sucede en "Rapsodia de Saulo":

Y Pablo Garcés, Julio Balcázar, los Ulloas,
tantos que allí se esforzaban entre los días
Trajimos sin pensarlo en el habla los valles,
los ríos, su resbalante rumor abriendo noches,
un silencio que picotean los verdes paisajes,
un silencio cruzado por un ave delgada como hoja.
(Aurelio Arturo, 2004, p. 58-59)

El término Rapsodia procede del latín "rhapsodia", que a su vez emana de la palabra griega "rhapsodia", un sustantivo que se encontraba

compuesta de dos partes claramente diferenciadas: a) el verbo “rhaptein”, que traduce “ensamblar”; b) el nombre “aidein”, que es sinónimo de “canción”. Es decir, la noción de rapsodia tiene varias acepciones: puede tratarse, de acuerdo al primer significado recogido por el diccionario de la Real Academia Española, del segmento de un poema de tipo épico que se declama independientemente del conjunto de la obra. Las rapsodias, en este sentido, existían en la Grecia antigua cuando un rapsoda tomaba un trozo de un poema de Homero y se encargaba de recitarlo, dejando de lado el resto de los versos. Cabe destacar que los rapsodas eran quienes recorrían diversas comarcas para recitar fragmentos de poemas del autor mencionado o de otros autores.

El poeta sabe muy bien que el origen del hombre lo puede encontrar en el paisaje que lo vio nacer, por eso en *Morada al sur*, hombre y paisaje se afectan mutuamente para descubrir la poesía de la tierra, y “hacernos sentir un fenómeno natural como si fuera un ser animado”, al decir de William Ospina, 2011, p. 238) Y es que el paisaje, a lo largo de toda nuestra civilización, sin dejar de ser espacio ha sido, también, un símbolo, una llamada, una presencia y una potente voz; a veces, nos ha transmitido mensajes ofreciéndonos su perfume, su mano o su regazo hasta llegar a constituirse en un todo íntimamente absoluto y profundamente propio. El espacio se hace humano cuando se convierte en símbolo y en emblema de identificación colectiva. Pero hemos de reconocer que el espacio sólo será humano cuando todo él sea considerado como lo que es: la casa común de todos: animales, plantas y ser humano.

Miraba el paisaje, sus ojos verdes, cándidos.

Una vaca sola, llena de grandes manchas,
revolcada en la noche de luna, cuando la luna sesga,
es como el pájaro toche en la rama, “llamita”, “manzana de miel”.
(Aurelio Arturo, 2004, p. 12)

Para Arturo, la infancia es el paraíso perdido que metafóricamente, se encuentra en el sur, en su Ventaquemada natal. Ese paraíso está encarnado de manera rotunda en la naturaleza: todo se asimila a ella, hasta. Incluso llega a naturalizar lo humano, es decir a fundir la tierra

con el hombre y con la mujer. Nos recuerda que “la patria del hombre es la infancia”. La poesía de Arturo nos permite pensar en una “ecopoesía” con indicadores de sustentabilidad, para decirlo en los términos de las relaciones entre ecología y lenguajes, en cuanto que hay en el poeta una reflexión constante, el lenguaje natural, primigenio, está anclado a la naturaleza, a la geografía, al entorno, al origen, a la pureza, a la contemplación y a la “Canción de la noche callada”:

En la noche balsámica, en la noche,
cuando suben las hojas hasta ser las estrellas,
oigo crecer las mujeres en la penumbra malva
y caer de sus párpados la sombra gota a gota.

Oigo engrosar sus brazos en las hondas penumbras
y podría oír el quebrarse de una espiga en el campo.
(Aurelio Arturo, 2004, p. 37-38)

La cualidad más visible en la poesía de Arturo es la brevedad, que es una de las características de la nueva poesía colombiana cuyos antecedentes se pueden encontrar en el romanticismo, en las propuestas de Edgar Allan Poe, quien ve en el poema breve el único medio de lograr unidad, excitación sensorial e intensidad, lo que implica viveza mental, así como la necesidad de que el poeta sea un observador tenaz de su propio proceso de escritura. Actualmente, la brevedad es algo muy común ya que el ser humano vive hoy en día un sinfín de experiencias y sensaciones altamente efímeras que pueden durar tan sólo instantes. Mientras que en otras épocas de la historia la atención de las personas podía estar focalizada sobre un punto o tema mucho más tiempo, hoy en día esa atención es rápidamente perdida y debe recibir permanentes estímulos breves, concisos y llamativos. Pero, es Ítalo Calvino (1992), quien después de cuarenta años de escribir ficción, haber explorado distintos caminos y hecho experimentos diversos, busca una definición general para su trabajo, llegando a la conclusión que su labor ha consistido fundamentalmente en sustraer peso, tratado de quitar peso a las figuras humanas, a los cuerpos celestes, a las ciudades. Ha tratado, sobre todo, de quitar peso a la estructura del relato y al lenguaje: “...cuando siento

que están por atraparme las tenazas de piedra, como me sucede cada vez que intento una evocación histórico autobiográfica, Perseo... acude en mi ayuda.” (p. 16)

De la brevedad de la obra de Arturo, también se refiere Fabio Martínez (2013), quien hace una analogía con la obra poética de dos colosos de la poesía universal:

Se dice que los grandes poetas son aquellos que no escribieron más de treinta poemas en su vida. El iluminado de Arthur Rimbaud, antes de cumplir los veinte años, solo escribió 35 poemas. Luego se dedicó a viajar por Abisinia y a traficar con negros. A lo largo de sus treinta y un angustiosos años, que terminaron con un pistoletazo en el corazón, el poeta colombiano José Asunción Silva sólo escribió 33 poemas consignados en sus famosos Nocturnos. Aurelio Arturo, durante su larga y silenciosa vida, solo escribió 32 poemas que conforman su único libro titulado *Morada al sur*. Y, sin embargo, qué grandes han sido estos tres poetas. (p. 3)

Por otro lado, Moreno Durán (2017), al referirse a Aurelio Arturo como poeta de un solo libro, escribe lo siguiente:

No quiere decir esto que el hombre que a sus 39 años publica el poema que le da título y gravitación al volumen que, con otros doce poemas, editó cuando contaba 57 años, no escribió más. Al contrario, en Arturo la medida y contención no deben confundirse con la indolencia o falta de creatividad. Arturo es un poeta que va mucho más allá de la órbita de *Morada al Sur*. Desde 1927, cuando publica sus primeros poemas, hasta 1974, cuando muere, se extiende un lapso de 47 años, casi medio siglo de magisterio singular y sin precedentes en la literatura colombiana.⁵⁹

“*Morada al sur*”, es una historia de sensaciones que recrean la infancia del poeta a modo de memorias, en las que el poeta aparece como narrador, quien a través de palabras nos muestra el sur, la morada, el sur

59 Moreno Durán, R. H. (2017). Personajes del año (1963 - 1965). En: <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-194/personajes-del-ano-1963-1965>.

de su infancia. En este universo de sensaciones va surgiendo lentamente el mundo, primero, la casa de sus padres hecha de madera en medio del paisaje. El poeta canta y narra, el poeta cuenta y canta a la “casa grande”. El poeta evoca la “casa”, elemento de la poética del espacio, porque “todo espacio realmente habitado lleva como esencia la noción de casa.” (Bachelard, 1997, p. 35) Al hablar de la casa, Bachelard (1997) sostiene que esta imagen está compuesta por una compilación de recuerdos e imágenes que tenemos de la casa en la que alguna vez vivimos.

Y aquí principia, en este torso de árbol,
en este umbral pulido por tantos pasos muertos,
la casa grande entre sus frescos ramos.
En sus rincones ángeles de sombra y de secreto.
(...)
Entre años, entre árboles, circuida
por un vuelo de pájaros, guirnalda cuidadosa,
casa grande, blanco muro, piedra y ricas maderas,
a la orilla de este verde tumbo, de este oleaje poderoso.
(Aurelio Arturo, 2004, p. 15-16)

El principal valor que entraña una casa es el de la protección. Los espacios de la casa son espacios vividos. Cada lugar y cada objeto tienen memoria y significado, por las vivencias de las que han sido testigos. Y las vivencias del hogar son las mismas de lo íntimo. Según Bachelard (1997), “Porque la casa es nuestro rincón del mundo. Es -se ha dicho con frecuencia- nuestro primer universo. Es realmente un cosmos. Un cosmos en toda la aceptación del término.” (p. 35) Los espacios de la casa están en nosotros, así como nosotros estamos en ellos. La casa es, simbólicamente, el lugar donde se crea la vida y también donde ella se refugia. En ella, el recuerdo de bienestares pasados toma presencia; es el espacio donde hemos sufrido, deseado, amado, que no queremos borrar, aunque ya no exista. Perenne y salvaguardado por el cariño que le tuvimos, volveremos a él a través del sueño o del recuerdo, al lugar ahora perfecto por medio de la ensoñación: cálido y fresco, pequeño y grande, al fin, consolador.

Y aquí principia, en este torso de árbol,
en este umbral pulido por tantos pasos muertos,
la casa grande entre sus frescos ramos.
En sus rincones ángeles de sombra y de secreto.
En esas cámaras yo vi la faz de la luz pura.
Pero cuando las sombras las poblaban de musgos,
allí, mimosa y cauta, ponía entre mis manos,
sus lunas más hermosas la noche de las fábulas. ("Morada al sur")
(Aurelio Arturo, 2004, pp. 15-16)

En la poética de Aurelio Arturo se encuentran referencias autobiográficas: la infancia del poeta en medio del "tenaz paisaje", quince años de infancia en casa grande, entre árboles, montañas, vuelo de pájaros, "hermosos caballos", "palomas salvajes". Quince años de evocación unidos a la noche y al sueño. Es la forma cómo de niño descubrió el paisaje. Porque como señala Bachelard (1997): "Nuestro inconsciente está "alojado". Nuestra alma es una morada. Y al acordarnos de las 'casas', de los 'cuartos' aprendemos a 'morar' en nosotros mismos". (p. 11) Ahora el hablante lírico puede descender con confianza y guardar en la casa el valor más sustancial: la evocación de la infancia:

En el umbral de roble demoraba,
hacía ya mucho tiempo, mucho tiempo marchito,
el alto grupo de hombres entre sombras oblicuas,
demoraba entre el humo lento alumbrado de remembranzas:

Oh voces manchadas del tenaz paisaje, llenas
del ruido de tan hermosos caballos que galopan bajo
[asombrosas ramas. ("Morada al sur")
(Aurelio Arturo, 2004, p. 16)

El filósofo Emmanuel Levinas, en su libro *Totalidad e Infinito* (1977), analiza el concepto "Morada", y establece, a modo de esbozo, unos puntos para la discusión ética en torno al medio ambiente. El considerar la categoría Morada bajo la óptica de una ética ambiental, permite dar un nuevo sentido a la casa y comprender, desde ésta, las interacciones

que se tejen entre el hombre y su mundo. Si nos obsesionáramos con el oikos y lo seguimos dotando de sentido, tendremos una reflexión ecológica que integre variados elementos sin perder de vista que la ética constituye un puntal destacado y digno de toda consideración interdisciplinaria.

Te hablo también: entre maderas, entre resinas,
entre millares de hojas inquietas, de una sola hoja:
pequeña mancha verde, de lozanía, de gracia,
hoja sola en que vibran los vientos que corrieron
por los bellos países donde el verde es de todos los colores,
los vientos que cantaron por los países de Colombia.

Te hablo de noches dulces, junto a los manantiales, junto
a cielos, que tiemblan temerosos entre alas azules:
te hablo de una voz que me es brisa constante,
en mi canción moviendo toda palabra mía,
como ese aliento que toda hoja mueve en el sur, tan
dulcemente, toda hoja, noche y día, suavemente en el sur.
("Morada al sur")
(Aurelio Arturo, 2004, pp. 17-18)

El sentido de la audición nos permite detectar los sonidos que llegan al mecanismo interno del órgano auditivo en forma de vibraciones y los cambios en la presión del medio. Estas sensaciones pueden ser diferentes en función de la altura y del tono, igual que también varía en función del timbre. Características como la frecuencia, la intensidad y la complejidad de las ondas de sonido que nos llegan del medio externo son detectadas por los receptores auditivos del oído. En este caso los receptores son conocidos como cilios o receptores de células ciliadas. A través del sentido del oído se captan las vibraciones del aire traduciéndolas en sonidos con significados. El oído se encarga de transformar las ondas sonoras en impulsos nerviosos que luego son procesados por nuestro cerebro. El oído también interviene en el sentido del equilibrio. El río es su padre en el poema "Morada al Sur", la música es su madre en "Canción del ayer", su hermano menor, es un ángel.

El río sube por los arbustos, por las lianas, se acerca,
y su voz es tan vasta y su voz es tan llena.
Y le dices, le dices: ¿Eres mi padre? Llenas el mundo
de tu aliento saludable, llenas la atmósfera.
-Yo soy tan sólo el río de los mantos suntuosos.
(Aurelio Arturo, 2004, pp. 21-22)

Entre las imágenes auditivas en los versos de Arturo, se pueden encontrar gritos, voces, murmullos, susurros, rumores, pero también pausas y silencios, y lo dicho en la escritura no ahondaría sin los matices de los silencios. No por nada Aurelio Arturo -se pregunta- que si acaso no hay un bosque que exista “sólo para el oído”. Oigamos lo que poeta escucha en una noche: “Yo subí a las montañas donde un grito/ persiste entre las palomas salvajes.” Y el grito se nos queda fijo en el aire, allá, entre las palomas. Oigamos también cómo el viento “y que en el fondo de la noche pulsa violas, arpas, laúdes y lluvias sempiternas.” (Aurelio Arturo, 2004, “Morada al sur”, p. 17)

A lo largo de la historia y en las diferentes lenguas se encuentran términos para el blanco y negro, como representantes de la luz y la oscuridad. En tercer lugar, aparece el rojo, seguido del verde y el amarillo. Sin embargo, para el azul, marrón, gris, naranja y rosado no se presta tanta atención, lo que apoya la teoría de una percepción diferente para los colores. Los colores se entienden como el producto de las diferentes longitudes de onda de la luz, pero no es sólo eso. Los colores en los versos de “Morada al Sur”:

Todos los cedros callan, todos los robles callan.
Y junto al árbol rojo donde el cielo se posa,
hay un caballo negro con soles en las ancas,
y en cuyo ojo vivo habita una centella.
Hay un caballo, el mío, y oigo una voz que dice:
“Es el potro más bello en tierras de tu padre”.
(Aurelio Arturo, 2004, p. 22-23)

5.3 LOS CUATRO ELEMENTOS

Desde los griegos presocráticos se ha planteado la teoría de los cuatro elementos, los cuales fueron pensados como símbolos antropológicos, suponían ser los principios fundamentales e inmediatos para la constitución de los cuerpos, desde Tales de Mileto, quien consideró el agua como arché del universo, hasta Empédocles de Agrigento, primer filósofo quien expuso de manera explícita dicha teoría de los elementos o raíces constitutivas del universo. Concluye Empédocles, que la Naturaleza tiene en total cuatro elementos o “raíces”, y las llamó: tierra, aire, fuego y agua. Para la filosofía china, mucho más antigua que la griega, son cinco los elementos y se modifica uno: agua, tierra, fuego, madera y metal, y los concibe como tipos de energía en constante interacción, así: fuego: color rojo, energía del mediodía, luna llena, alegría; tierra: color amarillo, la tarde, los períodos sin luna; agua: color negro: ausencia de color, luna nueva, la noche; metal: color gris o blanco, luna menguante, anochecer; madera: color verde, nacimiento, mañana, luna creciente, energía vital. Los cinco elementos son: madera (木, mù), fuego (火, huǒ), tierra (土, tǔ), metal (金, jīn) y agua (水, shuǐ).

Para la cultura nahualt, los dioses principales del agua: Chalchiutlicue, diosa de las aguas que se esparcen por la superficie de la tierra y de los mares; Tláloc, deidad suprema del agua, regidor de la lluvia y quien tiene su residencia en el Tlalocan, paraíso indiano del agua situado en las entrañas de la tierra. Entre los nahuas mexicas el dios principal del culto al agua es Tláloc Tlatocan. Una montaña de la cuenca de México llevaba su nombre y lo encarnaba. Rigió una de las cuatro eras solares de la creación cósmica representado por Nahulli Quiahuitc, que significa cuatro lluvias. Tlaloques eran seres mágicos, especies de duendes o pequeñas divinidades sobrenaturales denominadas por los cronistas como los ministros del agua de Tláloc. Son los que se encargan de recolectar este preciado líquido de la casa en donde habita el dios de la lluvia y dispuestos en los cuatro puntos cardinales, norte-sur, este-oeste. Según Fayanas (2003), los tlaloques, extraen el agua de los barreñones con sendos recipientes de barro. Llevan en sus manos unos palos, con los cuales rompen las ollas y cuando se da, se producen rayos que anuncian

las tormentas. El agua no solamente es el elemento que engendra al mundo y crea al hombre, sino también le restituye la vida. Es tal el poder engendrador y regenerador de esta divinidad hídrica, que hasta la propia muerte vuelve a renacer.

Los elementos vitales de la cosmovisión maya son: Q'at'at Q'ij, es el padre sol, el fuego, fuente sagrada de energía en la galaxia (vía láctea), proporciona los nutrientes energéticos para la vida de todo ser vivo, es el símbolo de grandeza, la fuerza de la vida, fuerza regenerativa del ciclo de la vida y del espíritu, unidad del hogar. Ja', es el agua, elemento que hace crecer las plantas, hidrata, purifica, mantiene la humedad para que las semillas germinen, es el espíritu de la lluvia. Iq', es el aire, purificador de nuestro organismo a través de la respiración, el relámpago, la tempestad, las corrientes de aire, la limpieza y pureza, día del nacimiento del viento, significa espíritu vital, día del nacimiento del viento, hálito de vida. Ulew, es la madre tierra, creadora y formadora, gestora, proporciona el alimento para vivir, energía femenina, energía felina, representa las montañas, valles, barrancos, a los cerros y volcanes.

Para las culturas andinas, íntimamente integradas a la naturaleza, fue la tétrada: tierra, fuego, aire, agua, la fuente que inspiró al pensamiento y cosmovisión. Como en todas las culturas antiguas, existe un estrecho vínculo entre hombre-naturaleza, expresado en dones (ritos) que "provocan" la reciprocidad del otro. Una "personificación" de este otro interlocutor válido, la Naturaleza, que es "persona", no algo meramente inerte o insensible, y al ser "persona", pasa a ser capaz de diálogo, de interlocución, de respuesta. Josef Estermann (1998) sostiene que Pacha significa el "universo ordenado en categorías espaciotemporales", pero no simplemente como algo físico y astronómico. (p. 97) Es una expresión que se refiere al más allá de la bifurcación entre lo visible y lo invisible, lo material y lo inmaterial, lo terrenal y lo celestial, lo profano y lo sagrado, lo exterior y lo interior. Los incas eran politeístas, porque creían en múltiples dioses. Estos dioses incas estaban vinculados a la naturaleza. Había, por tanto, un dios del trueno, de la lluvia, del sol, del viento, entre otros. Sin embargo, el dios más poderoso era Inti, el dios Sol. Era la divinidad protectora de la casa real, su calor beneficiaba la

tierra andina y hacía florecer las plantas. Era representado con un rostro humano sobre un disco radiante. La gran fiesta del sol, el Inti Raymi, se celebra en el solsticio de invierno.

Los incas extendieron la veneración a la Pachamama, divinidad ctónica reconocida como la divinidad de la tierra y la fertilidad. El término ctónico del griego *χθόνιος* *khthónios*, ‘perteneciente a la tierra’, ‘de tierra’, designa o hace referencia a los dioses o espíritus del inframundo, por oposición a las deidades celestes. A veces también se los denomina telúricos (del latín *tellus*). Pachamama era la responsable de la producción de alimentos y las ceremonias a ella estaban ligadas a la siembra, el cuidado del crecimiento y la cosecha. Antes de la siembra era obligatorio ofrecer chicha a Pachamama haciéndosela beber rociando la chicha en la tierra. Viracocha salió de las aguas del lago Titicaca y ordenó el mundo, que era un caos. En los mitos recogidos en el Cuzco, Viracocha puso el sol y la luna en los cielos originando la luz, luego dividió el mundo en cuatro Suyos y ordenó a los hombres salir al exterior. Luego de ordenar el mundo, Viracocha caminó el mismo rumbo del sol y se perdió en el mar. Mamakilla, la madre luna, era la señora del mar y los vientos, se le consideraba hermana y esposa de Inti. Protegía a las mujeres especialmente en el momento del parto, además tenía una especial protección con las coyas y ñustas. En honor a la Luna, los incas celebraban el “koya raymi.”

Ahora bien, Carl Gustav Jung inaugura el estudio del inconsciente colectivo, estadio psíquico que arraiga una memoria ahistórica y colectiva. Los elementos constituyen los modos fundamentales de la manifestación sensible, y se encuentran en todas partes, impregnados de una cualidad sagrada. La tierra es ilimitada, el aire es inasible, el fuego es por naturaleza de una pureza inviolable, el agua como elemento de purificación por su limpieza y claridad. Para Jung, Inconsciente Colectivo a aquellos símbolos que se hacen como referencia a elementos psíquicos, con cuatro grandes pilares que son los cuatro elementos: tierra, aire, fuego y agua, o por decirlo en términos psicológicos, las cuatro formas básicas de desarrollo de una consciencia plena, las funciones psíquicas de intuir, percibir, pensar y sentir.

Atraído por este planteamiento jungiano, Bachelard (1997) considera que la conciencia humana posee un conjunto de estructuras *dinámicas* que pueden “vibrar” frente a lo nuevo de algo muy viejo que estaba en el interior mismo de esa conciencia dormida. El arquetipo es considerado entonces, una tendencia permanente del psiquismo humano a engendrar imágenes que constituyen los elementos fundamentales de toda manifestación del alma humana, de modo que el arquetipo como tal no puede ser representado, ya que es una estructura originaria que sólo puede ser aprehendida por el intermedio de las imágenes que derivan de él. Bachelard (1997) consagra uno de sus primeros estudios a la ensoñación, entrecruzamiento entre el psicoanálisis freudiano, el romanticismo alemán y los aportes de Jung. Los estudios freudianos han puesto al día los mecanismos inconscientes, que pueden ser accesibles a través del sueño, y demostrado el poder de la represión. Contrario sensu, demuestra la fuerza positiva de la ensoñación, sueño despierto que, hundiéndose también sus raíces en el subconsciente, expresa y despliega la imaginación.

En sus obras sobre los elementos, Bachelard (1997) no deja de exaltar las fantasías sobre la ensoñación, y de incitar a la ensoñación. La ensoñación bebe de las fuentes de los cuatro elementos arquetípicos de la materia, que son “reservas de entusiasmo, [...] que nos ayudan a creer en el mundo, a amar el mundo, a crear nuestro mundo”; “cada arquetipo es una abertura hacia el mundo, una invitación al mundo. De cada abertura se proyecta un ensueño que impulsa”. (Bachelard, 2011, p. 107) A pesar del distanciamiento intencional de la ciencia respecto a la poesía, la colaboración de lo poético en el desarrollo científico ha sido nutricia por siglos, por ejemplo, a través de la visión no cartesiana de Bachelard (2011), expuso el método de la ensoñación poética que valida el error y la imaginación para una persistente rectificación del proceso científico, lo que en buenos términos, podría llevar incluso a cambios de paradigmas. Por otra parte, la metáfora es una figura retórica que ha colado la poesía en la ecología y la conservación biológica. Justamente la metáfora del árbol de la vida y otras como la de la red de la vida, facilitan la comprensión de la complejidad de fenómenos relacionados a la biodiversidad: filogenia y tramas tróficas, respectivamente.

En *El psicoanálisis del fuego*, Bachelard (1985), propone marcar los diferentes tipos de imaginación mediante el signo de los elementos materiales que han inspirado tanto a las filosofías tradicionales como a las cosmologías antiguas. En el reino de la imaginación, establece una ley de los cuatro elementos que clasifica las diversas imaginaciones materiales según se vinculan al fuego, al aire, al agua o a la tierra. Empleados como métodos poéticos y psicoanalíticos de aproximación a textos literarios, para examinar detalladamente imágenes imaginadas, el filósofo encuentra una gran correspondencia entre los mentados elementos y poetas o corrientes literarias precisas: para el fuego, Heráclito, Empédocles, Novalis, Hölderlin, Hoffmann, y el Werther de Goethe; para el agua, Edgar Allan Poe; para el aire: Nietzsche. Según Bachelard (1985), “el pensamiento, al expresarse en una imagen nueva, se enriquece enriqueciendo la lengua. El ser se hace palabra. La palabra aparece en la cima síquica del ser. Se revela como devenir inmediato del psiquismo humano.” (p. 22)

Siempre hemos sentido especial predilección por la complejidad y ambivalencia de los cuatro elementos -tierra, agua, aire y fuego-, vida y muerte a un mismo tiempo para el ser humano. Ellos nos dan sustento, aliento, luz. Son los principios que garantizan nuestra existencia. Aunque también nos lo arrebatan todo. Para Wunenburger (2012), la Poética Ecológica “implica una especie de geo-patía, una cierta capacidad de participar de la materia, de sentir un medio-paisaje, de “con-sentir” con un lugar, de vibrar con él, de descender por las imágenes hasta sus profundidades [...] Es la razón de que las actividades humanas creadoras frecuentemente reposen sobre una interiorización de los ritmos de las materias y de los paisajes (en el sentido espacial y temporal del descubrimiento de los intervalos entre las formas) y sobre una exteriorización de los ritmos corporales en el mundo exterior”. (p. 85)

Desde estas perspectivas, Martha Canfield (2003), para quien Aurelio Arturo es heredero del posmodernismo de los años veinte y del lenguaje experimental desplegado en la vanguardia, en su artículo “La aldea celeste o formas de una vanguardia americanizada”, entiende el mundo representado en el conjunto de la poética arturiana “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” en la que bien pueden identificarse varios de los arquetipos específicos inventariados por Carl Gustav Jung y por autores afines a su pensamiento como Mircea Eliade y Joseph Campbell. Como mínimo, Canfield menciona la madre universal, el árbol de la vida, el tiempo magno, el padre, la quadratura circuli y el proceso de individuación. (p. 573-593) En ese orden de ideas, el aire y el fuego se consideran activos y masculinos; el agua y la tierra, se suponen pasivos y femeninos. En algunas cosmogonías de occidente se da prioridad al elemento fuego, como origen de todas las cosas; en otras, el aire es el fundamento, pues la concentración de éste produce la ignición, de la que derivan todas las formas de la vida.

En “Morada al sur”, tierra y aire:

En las noches mestizas que subían de la hierba,
Jóvenes caballos, sombras curvas, brillantes,
estremecían la tierra con su casco de bronce.
Negras estrellas sonreían en la sombra con dientes de oro.
(Aurelio Arturo, 2004, p. 11)

También noche, aire y fuego:

Miraba el paisaje, sus ojos verdes, cándidos.
Una vaca sola, llena de grandes manchas,
revolcada en la noche de luna, cuando la luna sesga,
es como el pájaro toche en la rama, “llamita”, “manzana de miel”.
(Aurelio Arturo, 2004, p. 12)

Agua, tierra, aire:

El agua límpida, de vastos cielos, doméstica se arrulla.
Pero ya en la represa, salta la bella fuerza,
con majestad de vacada que rebasa los pastales.
Y un ala verde, tímida, levanta toda la llanura.
(Aurelio Arturo, 2004, p. 12)

Aire y tierra:

El viento viene, viene vestido de follajes,
y se detiene y duda ante las puertas grandes,
abiertas a las salas, a los patios, las trojes.”
Y se duerme en el viejo portal donde el silencio
es un maduro gajo de fragantes nostalgias.
(Aurelio Arturo, 2004, pp. 12-13)

Fuego, tierra y aire:

Al mediodía la luz fluye de esa naranja,
en el centro del patio que barrieron los criados.
(El más viejo de ellos en el suelo sentado,
su sueño, mosca zumbante sobre su frente lenta).
(Aurelio Arturo, 2004, p. 13)

Metal, aire y tierra:

No todo era rudeza, un áureo hilo de ensueño
se enredaba a la pulpa de mis encantamientos.
Y si al norte el viejo bosque tiene un tic-tac profundo,
al sur el curvo viento trae franjas de aroma.
(Aurelio Arturo, 2004, p. 13)

Tierra y aire:

(Yo miro las montañas. Sobre los largos muslos
de la nodriza, el sueño me alarga los cabellos).
(Aurelio Arturo, 2004, p. 13)

El aire se asocia con tres factores: el hálito vital, creador y, en consecuencia, la palabra; el viento de la tempestad, ligado en muchas mitologías a la idea de creación; finalmente, al espacio como ámbito de movimiento y de producción de procesos vitales. La luz, el vuelo, la ligereza, así como también el perfume, el olor, son elementos en

conexión con el simbolismo general del aire. (Cirlot, 1988, p. 60) Según la concepción poética aérea bachelardiana, Nietzsche es un poeta del aire frío. El aire nietzscheano es una extra-substancia que representa la libertad. El aire es puro, el aire es frío, cualidad ésta que representa la promesa de poder. La Voluntad de poder se simboliza por una imagen de arrojamiento vertical, una apelación al vuelo ascendente: “Arroja al abismo lo más pesado que tengas, si quieres elevarte, si deseas encontrarte a gusto en estas alturas: arroja al mar lo más pesado que tengas.” (Bachelard, 1980, p. 132)

El aire representa todas las fuerzas y el movimiento que se traduce como resultado de esas fuerzas. El tacto y el aire son inseparables. Debido a su relación íntima, la piel está considerada como el órgano de los sentidos asociado al elemento aire y a las manos, a través de las cuales nos extendemos y tocamos el mundo. El aire es móvil, fresco, ligero, seco, áspero, sutil, fluido, fuerte, claro y duro. Si bien el aire es sutil, sus efectos son observables y por eso tenemos una idea de lo que es. Se asocia el elemento aire con el aire que respiramos. El aire es la fuerza detrás de todo movimiento. El aire puede moverse demasiado rápido, demasiado lento o puede obstruirse y bloquearse. El otoño es la temporada del aire. La temporada del aire comienza cuando las hojas comienzan a caer. El clima se vuelve más frío y hay una sensación de transición o movimiento en el tiempo. El aire representa el debilitamiento gradual de la naturaleza, ya que se aleja de su plena floración y se mueve hacia delante para hacer frente a la inactividad del invierno. En el simbolismo elemental se asocian al aire: la luz, el vuelo, la ligereza, el perfume, el olor. Su vehículo son los vientos, las fragancias y las notas musicales como en el poema “Clima”:

Tumbos del agua, piedras, nubes, hojas
y un soplo ágil en todo, son el canto.
Palmas había, palmas y las brisas
y una luz como espadas por el ámbito.

Yo soy la voz que al viento dio canciones
puras en el oeste de mis nubes;

mi corazón en toda palma, roto
dátil, unió los horizontes múltiples.
(Aurelio Arturo, 2004, p. 34)

Alejandro Velásquez (2012) señala que el viento como fuerza natural, “le imprime un movimiento especial al poema, de la misma forma mueve las hojas y la hierba, y la voz ilustra la idea que persiste en varios poemas de Aurelio Arturo, del poeta que hace las cosas al nombrarlas, donde el viento es también el aliento del poeta, moviendo las palabras de hojas, las palabras de hierba y la lluvia.” (p. 34) Esa fuerza natural y símbolo de libertad se pueden leer en los versos de “Morada al sur”:

He escrito un viento, un soplo vivo
del viento entre fragancias, entre hierbas
mágicas; he narrado
el viento; sólo un poco de viento.
(Aurelio Arturo, 2004, p. 25)

El elemento que determina la poesía de Aurelio Arturo es el aire que se muestra como fuerza natural y como aliento del poeta que le permite estremecer las palabras en el poema. El aire en forma de viento, de brisa, de soplo, los encontramos a lo largo de todo el poema, el aire es libertad, en “Nodriz”:

Tú que hiciste a mi lado un trecho de la vía,
¿te acuerdas de ese viento lento, dulce aura,
de canciones y rosas en un país de aromas,
te acuerdas de esos viajes bordeados de fábulas?
(Aurelio Arturo, 2004, p. 62)

Para que el viento transporte sus canciones por todos los rincones del universo, el poeta urde versos en “Clima”, uniendo y desvaneciendo las distancias:

Yo soy la voz que al viento dio canciones
puras en el oeste de mis nubes;

mi corazón en toda palma, roto
dátil, unió los horizontes múltiples.
(Aurelio Arturo, 2004, p. 34.)

La tierra representa lo femenino, es mujer y madre, da nacimiento a todos los seres, pero siempre bajo la tutela del principio activo del cielo, al que está sometida. La tierra es el elemento universal en cuya matriz se conciben fuentes, minerales y metales. El elemento tierra representa la materia sólida y la estructura del universo. La tierra es fría, estable, fuerte, seca, áspera, gruesa, densa, opaca, clara y dura; representa el fin del crecimiento, el momento de la cosecha. Es el final de la tarde, un momento silencioso y sosegado. Representa la riqueza, la compasión y el sustento. La energía del elemento tierra está enterrada, esparciéndose por debajo del suelo como las raíces de un gran árbol. Es poderosa, pero siempre cambiante y ligeramente inestable.

Para Bachelard (2006), en el imaginario la tierra aparece relacionada con los otros tres elementos: mientras las corrientes subterráneas de agua son las venas de la tierra, los fuegos son el centro terrestre. El aire forma vientos que irrumpen en la vida de la tierra, como si la interioridad de la tierra se convirtiera en los pulmones por los que respira. La tierra también está relacionada con los útiles, las materias duras y las materias blandas. Lo duro y lo pesado convive con lo sutil. La imagen de la pasta procede de la mezcla entre la tierra y el agua; con ella tienen que ver valores de la mística, la antropología y la filosofía. La pasta es maleable y con ella el hombre se puede crear a sí mismo. En lo que se refiere a las ensoñaciones del reposo, el elemento tierra se convierte en el lugar originario de las imágenes de la intimidad; la imaginación emprende un movimiento hacia la profundidad de la intimidad de las cosas. (p. 12)

En *La Tierra y las ensoñaciones del reposo: ensayo sobre las imágenes de la intimidad*, Bachelard (2006) señala:

Examinaremos las imágenes del reposo, del refugio y del arraigo.
A pesar de las variedades muy numerosas, a pesar las importantes
diferencias de aspecto y de formas, reconoceremos que todas esas

imágenes son; si no isomorfas, al menos isotropas, es decir, nos aconsejan todas, un mismo movimiento hacia las fuentes del reposo. La casa, el vientre, la caverna, ejemplo, llevan en sí la gran marca del retorno a la madre. En esa perspectiva, el inconsciente manda, el inconsciente dirige. (p. 16)

La tierra canta en los versos de “Remota luz”:

Si de tierras hermosas retorno,
¿qué traigo? ¡Me cegó su resplandor!
Las manos desnudas, rudas, nada,
no traigo nada: traigo una canción.
Tierra buena, murmullo lánguido,
caricia, tierra casta,
¿cuál tu nombre, tu nombre tierra mía,
tu nombre Herminia, Marta?

Dorado arrullo eras.
Yo te besé tierra del gozo.
Tu noche era honda y grave,
y tu día, a mis ojos, una montaña de oro.

Tierra, tierra dulce y suave,
¿cómo era tu faz, tierra morena?
(Aurelio Arturo, 2004, pp. 51-52)

El agua es el elemento que mejor aparece como transitorio en “Morada al Sur”, entre el fuego y el aire de un lado -etéreos- y la solidez de la tierra. Por analogía, mediador entre la vida y la muerte, en la doble corriente positiva y negativa, de creación y destrucción. Las aguas superiores e inferiores se hallan en comunicación, mediante el proceso de la lluvia (involución) y de la evaporación (evolución). Interviene aquí el elemento fuego como modificador de las aguas y por esto el sol (espíritu) hace que el agua del mar se evapore (sublima la vida). El agua se condensa en nubes y retorna a la tierra en forma de lluvia fecundante, cuya doble virtud deriva de su carácter acuático y celeste. (Cirlot, 1988, pp. 55-56)

El agua límpida, de vastos cielos, doméstica se arrulla.

Pero ya en la represa, salta la bella fuerza,
con majestad de vacada que rebasa los pastales.

Y un ala verde, tímida, levanta toda la llanura.

El viento viene, viene vestido de follajes,
y se detiene y duda ante las puertas grandes,
abiertas a las salas, a los patios, las trojes.

(Aurelio Arturo, 2004, pp. 12)

El agua y los sueños, hace parte de un cuarteto de ensayos en los que Bachelard (2003) explora la imaginación poética en relación con los elementos, una verdadera hermenéutica de la dinámica imaginativa de los cuatro elementos:

El agua es realmente el elemento transitorio. Es la metamorfosis ontológica esencial entre el fuego y la tierra. El ser consagrado al agua es un ser en el vértigo. Muere a cada minuto, sin cesar algo de su sustancia se derrumba. La muerte cotidiana no es la muerte exuberante del fuego que atraviesa el cielo con sus flechas; la muerte cotidiana es la muerte del agua. El agua corre siempre, el agua cae siempre, siempre concluye en su muerte horizontal. A través de innumerables ejemplos veremos que para la imaginación materializante la muerte del agua es más soñadora que la muerte de la tierra: la pena del agua es infinita. (p. 15)

El agua como principio de vida, como fuente de alimento, pero esencialmente como palabra, en “Clima”:

Tumbos del agua, piedras, nubes, hojas
y un soplo ágil en todo, son el canto.

Palmas había, palmas y las brisas
y una luz como espadas por el ámbito.

Aurelio Arturo, 2004, p. 12)

El elemento agua representa la materia en forma de fluidos y el principio de cohesión de la física. El agua es la fuente de la vida. El agua es fría y estable, pesada, húmeda, suave, gruesa, fluida, nublada

y sin brillo. La primavera es la estación del agua, cuando comienza a fluir, la estela de la vida crece. La primavera es dulce y su dulzura nutre toda la vida. La lengua es el órgano sensorial del agua. A través de la lengua saboreamos el mundo que nos rodea. Es interesante observar que las papilas gustativas de la lengua solamente trabajan cuando el agua o la saliva están presentes. Si no hay agua, no hay sabor: sentido del gusto.

El agua límpida, de vastos cielos, doméstica se arrulla.
Pero ya en la represa, salta la bella fuerza,
con majestad de vacada que rebasa los pastales.
Y un ala verde, tímida, levanta toda la llanura.
(Aurelio Arturo, 2004, p. 12)

El río sube por los arbustos, por las lianas, se acerca,
y su voz es tan vasta y su voz es tan llena.
Y le dices, le dices: ¿Eres mi padre? Llenas el mundo
de tu aliento saludable, llenas la atmósfera.
- Yo soy tan sólo el río de los mantos suntuosos.
(Aurelio Arturo, 2004, p. 21-22)

Por su parte, el fuego es el elemento que todo lo anima. Es un demiurgo, hijo del sol y su representante en la Tierra, de ahí que se asocie con rayos y relámpagos por una parte y por otra con el oro. El fuego representa la capacidad para dar calor y reflejar luz, es el generador de energía en el cuerpo justo como el sol es el generador de energía de la tierra. El fuego representa todas las fuentes de energía en el mundo. El fuego y el sentido de la vista tienen una relación especial. El fuego proporciona la luz que se percibe. Los ojos son el vehículo a través del cual la luz se digiere y la percepción se lleva a cabo. El fuego es el proceso de liberación de energía desde su fuente. "Sol", el poema:

Mi amigo el sol bajó a la aldea
a repartir su alegría entre todos,
bajó a la aldea y en todas las casas
entró y alegró los rostros.

El sol se fue a los campos
y los árboles rebrillaron y uno a uno
se rumoraban su alegría recóndita.
Y eran de oro las aves.

Todos sabían que comerían el pan bueno
del sol, y beberían el sol en el jugo
de las frutas rojas, y reirían el sol generoso,
y que el sol ardería en sus venas.

Y pensaron: el sol es nuestro, nuestro sol
nuestro padre, nuestro compañero
que viene a nosotros como un simple obrero.
Y se durmieron con un sol en sus sueños.

Si yo cantara mi país un día,
mi amigo el sol vendría a ayudarme
con el viento dorado de los días inmensos
y el antiguo rumor de los árboles.

Pero ahora el sol está muy lejos,
lejos de mi silencio y de mi mano,
el sol está en la aldea y alegra las espigas
y trabaja hombro a hombro con los hombres del campo.
(Aurelio Arturo, 2004, p. 53-56)

Inherente al fuego está el aire y es el aire el que proporciona al fuego su cualidad de movilidad. Es debido al aire que el fuego nunca se quedará quieto. El verano es la temporada del elemento fuego. En esta época del año, la rotación de la tierra alrededor del sol da como resultado más horas de día con luz. El verano es, por naturaleza, la época más activa del año. El aire es más caliente, la luz dura más y la actividad de las personas y las plantas alcanzan su punto máximo. El verano es, por naturaleza, la época más activa del año. El fuego y el sentido de la vista tienen una relación especial. El fuego proporciona la luz que se percibe. El sentido de la vista, el ojo.

Y vuelve, cada siempre, entre el follaje alterno
de días y de noches, de soles y sombrías
estrellas repetidas, vuelve como el celaje
y su bandada quieta, veloz y sin fatiga.

...

No es para ti este canto que fulge de tus lágrimas,
no para ti este verso de melodías oscuras,
sino que entre mis manos tu temblor aún persiste
y en él, el fuego eterno de nuestras horas. ("Madrigales")
(Aurelio Arturo, 2004, p. 67-68)

El fuego es caliente, ligero, seco, áspero, sutil, fluido, agudo, nítido y suave. El fuego no es estable ni móvil. El fuego no se detiene ni genera movimiento. Inherente al fuego está el aire y es el aire el que proporciona al fuego su cualidad de movilidad. Aunque el fuego es sutil, sus efectos son claramente observables y por eso tenemos una idea clara de lo que es. Es el calor del fuego lo que es más reconocible. Asociamos el elemento fuego con el fuego que podemos ver. Veamos lo que dice el poeta en "Madrigales":

Una palabra vuelve, pero no es tu palabra,
aunque fuera tu aliento que repite mi nombre,
sino mi boca húmeda de tus besos perdidos,
sino tus labios vivos en los míos, furtivos.

Y vuelve, cada siempre, entre el follaje alterno
de días y de noches, de soles y sombrías
estrellas repetidas, vuelve como el celaje
y su bandada quieta, veloz y sin fatiga.

No es para ti este canto que fulge de tus lágrimas,
no para ti este verso de melodías oscuras,
sino que entre mis manos tu temblor aún persiste
y en él el fuego eterno de nuestras horas mudas.
(Aurelio Arturo, 2004, p. 68)

En la obra *Psicoanálisis del fuego*, Bachelard (1966) estudia la imagen del fuego y la vida, el fuego y la sexualidad. El fuego no es sólo lo que quema sino también luz. El sol es la fuente de la vida:

El fuego y el calor suministran medios de explicación en los campos más variados porque ambos son para nosotros fuente de recuerdos imperecederos, de experiencias personales simples y decisivas. El fuego es un fenómeno privilegiado que puede explicarlo todo. Si todo aquello que cambia lentamente se explica por la vida, lo que cambia velozmente se explica por el fuego. El fuego es lo ultra-vivo. El fuego es íntimo y universal. Vive en nuestro corazón. Vive en el cielo. Sube de la hondura de la sustancia y se da como un amor. Vuelve a bajar en la materia y se esconde, latente, contenido como el odio y la venganza. Desciende en la materia y se oculta, latente, contenido como el odio y la venganza. (p. 17)

Los cuatro elementos de la naturaleza en la poesía de Aurelio Arturo: agua: “Tumbos del agua, piedras, nubes”; tierra: “Tú te acuerdas/de esa tierra protegida por un ala perpetua de palomas.”; aire: “El viento viene, viene vestido de follajes” y fuego: “Mi amigo el sol bajó a la aldea”, pueblan la secuencia de los versos de *Morada al sur*, de principio a fin.

Colofón

El realizar un ejercicio hermenéutico en torno a la obra poética de Aurelio Arturo, desde los presupuestos teóricos de Gardner (1997) y la “inteligencia naturalista”, es decir, a partir de cuándo el ser humano desarrolla sentimientos hacia la naturaleza y la fauna, y muestra interés por explorar el mundo natural a través de las sensaciones; de Goleman (2000) y la “inteligencia ecológica”, que es la

“la capacidad de adaptarnos a nuestro nicho ecológico. Inteligencia se refiere a la capacidad de aprender de la experiencia y de tratar en forma eficaz nuestro medio ambiente, y el término ecológico se refiere al conocimiento de los organismos y sus ecosistemas.”

(p. 44)

De Glotfelty (1996) y la “ecología crítica” que promueve el análisis no sólo de la relación entre seres humanos y naturaleza, sino también de los dilemas éticos y estéticos que se originan en la crisis ambiental y de la manera en que el lenguaje y la poesía transmiten valores con grandes implicaciones ecológicas. Y, finalmente, desde la fenomenología de la imagen poética de Bachelard (1997), filósofo que sienta las bases para una epistemología del conocimiento poético a través del estudio de las configuraciones de la espacialidad de la imaginación, pero no una poesía entendida como sub-género de las artes verbales sino como un modo primordial del conocimiento. Todo lo anterior, integrando los campos de conocimiento de las ciencias humanas, las ciencias sociales y las ciencias puras, en particular, del pensamiento ecológico. La ecocrítica o “ecología crítica”, es, por definición, interdisciplinar y ayuda a conectar

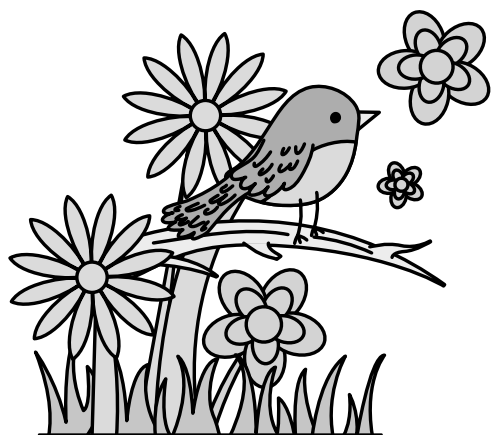
áreas de estudio de las humanidades y las ciencias físico-naturales, en otras palabras, la relación entre la literatura y el medio ambiente físico, entre la naturaleza y la cultura en su multiplicidad de manifestaciones, como objeto de estudio conjunto interdisciplinar, según Glotfelty (1996), se debe partir de la premisa de que “la cultura humana está conectada al mundo físico” y que dicha cultura afecta a dicho mundo y viceversa.

Pero, no es solamente un ejercicio de crítica literaria o cultural, sino que pretende avivar la conciencia y el compromiso mediante la literatura que se fundamenta en los elementos de la naturaleza como materia de inspiración sin olvidar las consecuencias derivadas de la sociedad de consumo actual. Por lo tanto, la ecocrítica adopta una noción de “mundo” mucho más amplia, que incluye toda la ecósfera; “el mundo” no se refiere sólo a la esfera social, sino que comprende también a todo el ecosistema global del planeta Tierra, aquel constituido por todos los organismos presentes en la biósfera y las relaciones entre éstos y el medio ambiente. Para Glotfelty (1996), la ecocrítica promueve el análisis no sólo de la relación entre seres humanos y naturaleza, sino también de los dilemas éticos y estéticos que se originan en la crisis ambiental y de la manera en que el lenguaje y la literatura transmiten valores con grandes implicaciones ecológicas. Es de esta manera como se puede ir adentrando poco a poco en un ejercicio de reflexión ecocrítica de una obra poética como la Aurelio Arturo.

Ahora bien, la interpretación de la poética de Aurelio Arturo, a luz de los anteriores presupuestos teóricos ecocríticos, nos permite concluir que, tal como se expresó en el desarrollo de los fundamentos, la conexión entre poesía y naturaleza representa la unión primordial del ser humano con su entorno natural y admite conjugar el mundo exterior, mítico y sagrado de la naturaleza con la subjetividad y el mundo social. A su vez, y según la propuesta de Glotfelty (1996), no se puede negar la relevancia que tienen las condiciones ambientales que rodearon la vida del poeta al momento de analizar su obra, ya que el lugar de nacimiento del autor, en donde vivió su primera infancia, su adolescencia y primera juventud, cumplen un papel fundamental y enmarca casi toda la obra poética analizada. Desde el punto de vista ecocrítico, se destaca la estrecha

relación entre el ambiente del autor, entendido no sólo como el contexto de producción del texto, sino también como los distintos lugares recorridos durante su vida, y los poemas analizados en este trabajo.

Categorías como casa, infancia, memoria, aire, fuego, tierra, agua juegan un papel central para la fenomenología de la imaginación poética de Bachelard (1997), la cual no se concentra únicamente en el imaginario de los cuatro elementos, como una imaginación material, sino que deja ver la configuración de la imaginación creadora en estrecha relación con la vida del hombre en el mundo, en el cosmos. Categorías que por supuesto se encuentran presentes en la poesía del poeta. Esta fenomenología de la imaginación consiste en atender al dinamismo de la imagen según el filósofo francés: “La fenomenología pide que se vivan las imágenes, que se tomen las imágenes como acontecimientos súbitos de la vida. Cuando la imagen es nueva, el mundo es nuevo”. (p. 79) Es precisamente esta imagen la que tiene raíces profundas y verdaderas: “La imagen, obra pura de la imaginación absoluta, es un fenómeno de ser, uno de los fenómenos específicos del ser parlante” (p. 108); de aquí que tenga valor fenomenológico. En estas reflexiones acerca de la obra de Aurelio Arturo desde la fenomenología de la imagen poética, encontramos a un auténtico artífice de las artes de la palabra, la cual toca, toca, acaricia, pule, talla, decanta, palabra a palabra, sonido tras sonido, imagen tras imagen, silencio tras silencio, verso a verso, a punta de pasión y sabiduría, a partir de experiencias, sensaciones, imaginación, ensoñación y reflexión. De ahí que el mejor homenaje al poeta de la biodiversidad, es proyectar su obra al mundo para que las presentes y nuevas generaciones se apropien de la necesidad de proteger y salvaguardar el planeta en sus múltiples manifestaciones.



Referencias

- Alonso Castillo, L. (1 de enero de 2018). *León de Greiff: el mamotreto inagotable de la literatura colombiana*. En: <https://www.razonpublica.com/index.php/cultura/8818-le%C3%B3n-de-greiff-el-mamotreto-inagotable-de-la-literatura-colombiana.html>.
- Alonso, A. (1965). *La musicalidad de la prosa de Valle-Inclán, en Materia y forma en poesía*. Gredos.
- Alvarado Tenorio, H. (2014). Ajuste de cuentas. La poesía colombiana del siglo XX. Agatha Editorial de Palma de Mallorca.
- Álvarez, M. T. (2007). Élités intelectuales en el sur de Colombia. 1904-1930. Universidad de Nariño, Pasto.
- Álvarez Tabares, O. J. (2014). *La poesía, el poeta y el poema. Una aproximación a la poética como conocimiento*. *Escritos*, 21(46), 223-242.
- Amaya González, V. (2003). *Un pequeño escorzo de Aurelio Arturo*. En: Lecturas dominicales de El Tiempo, vol. XI, número 269, Bogotá, 7 de octubre de 1928, p. 289 - Tomado de Aurelio Arturo, Obra poética completa. Edición crítica coordinada por Rafael Humberto Moreno-Durán; Editorial CONACULTA y Fondo de Cultura Económica.
- Arango, G. (1958). *Primer Manifiesto Nadaísta*. Tipografía y Papelería Amistad Ltda.
- Arango, J. M. (2003). *Aurelio Arturo y la poesía esencial*. Obra poética completa / Aurelio Arturo; edición crítica, Rafael Humberto Moreno-Durán, coordinador. Colección Archivos.

- Aurelio, Arturo (2004). Colección Un libro por centavos, No. 7. Universidad Externado de Colombia. Bogotá.
- Aurelio, Arturo (1977). Obra e Imagen. Biblioteca Básica Colombiana. Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá.
- Arturo, A. (2003). *Obra poética completa*. Edición crítica coordinada por Rafael Humberto Moreno Durán. Editorial CONACULTA y Fondo de Cultura Económica.
- Astorquiza, A. (2009). *La Unión Nariño: la morada del ilustre poeta Aurelio Arturo*. Intervención en el Recital Polifónico en conmemoración de los 35 años del fallecimiento del poeta Aurelio Arturo, realizado en el Auditorio del Banco de la República de Cali, el jueves 26 de noviembre de 2009. <http://ntcpoesia.blogspot.com/2009/10/31-oc.html>.
- Bachelard, G. (1961). *La llama de una vela*. Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, G. (1966). *Psicoanálisis del fuego*. Alianza Editorial.
- Bachelard, G. (1997). *La intuición del instante*. Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, G. (1985). *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*. Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, G. (1957). *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, G. (2003). *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*. Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, G. (2006). *La tierra y las ensoñaciones del reposo: ensayo sobre las imágenes de la intimidad*. Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, G. (1960). *La poética de la ensoñación*. Fondo de Cultura Económica.
- Bastidas Urresty, E. (1974). *Aurelio Arturo*. En: revista "Cultura Nariñense". Volumen 7, No. 71, mayo de 1974.
- Beristáin, H. (1995). *Diccionario de retórica y poética*. Editorial Porrúa.
- Blasina Cantizano Márquez, B. (2005). Poesía y música, relaciones cómplices. <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero30/poemusi.html>.
- Borges, J. L. (2001). *El arte de contar historias* (Conferencia). En: Arte poética. Editorial Crítica. Barcelona, 2001. Págs. 61-74. (Seis conferencias sobre

poesía pronunciadas en inglés en la Universidad de Harvard durante el curso 1967-1968). Traducción de Justo Navarro.

Cabarcas Antequera, H. (2003). *Nota filológica preliminar*. En: Arturo, Aurelio, obra poética completa. Edición crítica coordinada por Rafael Humberto Moreno Durán; Editorial CONACULTA y Fondo de Cultura Económica de México.

Cabarcas Antequera, H. (2009). *Introducción. Aurelio Arturo obra poética completa*. Edición crítica. Rafael Humberto Moreno Durán, Coordinador. Universidad de Antioquia. Medellín.

Caicedo Jurado, Cecilia. (1990). *La novela en el departamento de Nariño*. Cuadernos del Seminario Andrés Bello. Instituto Caro y Cuervo, Bogotá.

Camacho Guizado, E. (2003). *Morada al Sur – primera parte del artículo “poesía colombiana 1963”*. Publicado en Eco, No. 43, Vol. VIII/1, noviembre de 1963, páginas 2-12. Tomado de: Aurelio Arturo, Obra poética completa. Edición crítica coordinada por Rafael Humberto Moreno Durán, Editorial CONACULTA y Fondo de Cultura Económica.

Calvino, I. (1992). *Seis propuestas para el próximo milenio*. Traducción de Aurora Bernárdez. Ediciones Ciruela.

Cardozo, L. (15 de diciembre de 2011). *Ecopoesía un camino para la reflexión*. Entrevista al poeta Lubio Cardozo. <https://www.lajornadanet.com/diario/archivo/2011/diciembre/15/9.php>.

Castro, J. F. (1975). *Antología de la poesía nariñense*. Librería Publicitaria, Pasto.

Cruz Vélez, D. (1995). *El misterio del lenguaje*. Planeta Editores.

Cruz Vélez, D. (1977). *Aurelio Arturo en su paraíso*. En: Obra e imagen. Biblioteca Básica Colombiana. Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá.

Chamorro Terán, J. (1986). *Aproximación a la historia de la literatura nariñense*. Correo de Nariño, Pasto.

Charry Lara, F. (2003). *Introducción realizada para el libro Aurelio Arturo*. Obra Completa. Edición crítica dirigida por Rafael Humberto Moreno Durán; Editorial CONACULTA y Fondo de Cultura Económica.

Cirlot, J. E (1988). *Diccionario de símbolos*. Editorial Labor S.A.

- Delgado, S. (1928). *Portaliras Nariñenses*. Tipografía y Encuadernación Salesianas, Quito.
- González, H. (2002). *La minificción en Colombia*. Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá.
- Glotfelty, Ch. (1996). *The ecocriticism reader*. Ed. Cheryll Glotfelty and Harold Fromm. Athens: U of Georgia Press.
- Echavarría, R. (1998). *Quien es quien en la poesía colombiana*. El Ancora Editores, Bogotá.
- Estermann, J. (1998). *Filosofía Andina: Estudio Intercultural de la Sabiduría Autóctona*. Editorial Abya Yala.
- Fayanas Escuer, E. (12 de marzo de 2019). Las culturas precolombinas y el agua. <http://www.rebellion.org/noticia.php?id=128972>.
- García Mafla, J. (1991). *"Mito", aparece en la historia de la poesía colombiana*. Ediciones Casa Silva.
- García Mafla, J. *El movimiento poético de "Piedra y Cielo"*. file:///C:/Users/LENOVO/Downloads/3961-15662-1-PB.pdf. [Archivo PDF].
- Gardner, H. (1994). *Estructura de la mente: la teoría de las inteligencias múltiples*. Fondo de Cultura Económica.
- Gardner, H. (1995). *Siete Inteligencias. La teoría en la práctica*. Editorial Paidós.
- Goleman, D. (2009). *Inteligencia Ecológica*. Editorial Kairós.
- Halffter, G. (1999). *Biodiversidad y uso de la tierra. Conceptos y ejemplos de Latinoamérica*. Eudeba-UNESCO.
- Heidegger, M. (2001). *Carta sobre el humanismo*. Trad. de Helena Cortés y Arturo Leyte. Alianza Editorial.
- Jaramillo Uribe, J. (1982). *Las ideas políticas en los años treinta*. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/revistaun/article/viewFile/11909/12533>.
- León-Portilla, M. (12 de diciembre de 2018). *Netzahualcóyotl de Texcoco. Introducción a supensamiento y poesía*. <https://www.revistadelauniversidad.mx/storage/87ac0762-8970-4008-8de8-a7a1c3902efa.pdf>. [Archivo PDF]

- Marcone, J. (2007). *El misterio de las primeras confluencias. Crítica ecológica y literatura latinoamericana de los 50*. http://www.stoa.org/kflc2/papers.php?sort=title&first_letter=all&cf=4.
- Maya, R. (2004). *Aurelio Arturo*. En: *Obra e Imagen. Aurelio Arturo*. Biblioteca Básica Colombiana. Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá.
- Maya, Rafael (2003). *Orientaciones. Aurelio Arturo*. En *Arturo, Aurelio*. Obra poética completa. ALLCA.
- Mazzoldi, B. (2007). *Niebla u oro de Arturo*. <http://www.umariana.edu.co/ojs-editorial/index.php/criterios/article/download/289/250>.
- Moreno Durán, R. H. (2003). *Aurelio Arturo. Obra poética completa*. Edición Crítica, París: ALLCA XX.
- Ospina, W. (1989). La palabra del hombre. En: *Cuatro Ensayos sobre la poesía de Aurelio Arturo*. Bogotá: Ediciones Fondo Cultural Cafetero.
- Ospina, W. (2011). *Por los países de Colombia*. Fondo de Cultura Económica.
- Ortega Gonzáles Rubio, M. E. (2005). *El grupo 'Mito' y las vanguardias en Colombia*. <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero28/mitocol.html>.
- Pabón Díaz, R. (1991). *La poética de Aurelio Arturo. El festín de la palabra y de la vida*. Graficolor. Universidad de Nariño, Pasto.
- Paladinez Caiza, L. M. (2013). *Inteligencia Naturalista y Responsabilidad Ambiental en los Estudiantes de Grado Séptimo de la Institución Educativa Agrícola de Argelia*. Universidad de Manizales.
- Paz, O. (1995). *El ritmo*. En: *El arco y la lira*, en OC, v. I. México: Fondo de Cultura Económica.
- Perry, R. (1989). *El agua oscura del sueño*. En: *Cuatro ensayos sobre la poesía de Aurelio Arturo*. Fondo Cultural Cafetero.
- Pino Posada, J. P. (2017). *Aurelio Arturo y la poesía colombiana del siglo XX. Espacio y subjetividad en el contexto de la modernidad tardía*. Universität Hamburg.
- Posey, D. (2008). *Indigenous Management of Tropical Forest Ecosystems; The Case of Kayapó Indians of the Brazilian Amazon*. En: Dove, Michael & Carol

- Carpenter (eds.). *Environmental anthropology. A Historical Reader*. Blackwell publishing. Malden-Oxford.
- Quijano Guerrero, A. (1967). *Esquema de Letras Contemporáneas*. En: Área de Estudios Sociales de Guillermo Narváez Dulce y Gerardo Dulce. Imprenta Departamental de Nariño, Pasto.
- Real Academia Española. (s.f.). Cultura. En Diccionario de la lengua española. <https://dle.rae.es/cultura?m=form>
- Rodríguez Morales, R. (2003). *Los Nuevos: entre la tradición y la vanguardia*. https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/707/707.
- Rodríguez Pouget, S. (18 de febrero de 2006). *Elvira Arturo hace el retrato íntimo de su padre*. En: <http://eltiempo.terra.com.co/REVISTAS/lecturas/2006-02-18/index.html>. Consulta:12-12-22.
- Rodríguez Rosales, J. (2015). Sentidos, relaciones y conversación con el mundo en la obra de Alfonso Alexander, Cecilia Caicedo Jurado, Aurelio Arturo y Silvio Sánchez Fajardo desde la heterogenidad literaria. Doctorado en Ciencias de la Educación Universidad de Nariño, Pasto. En: <https://sired.udenar.edu.co/1565/1/90856.pdf>
- Sáenz Hoyos, J. A. (2010). *La noche como afirmación poética en Novalis*. http://www.festivaldepoesiademedellin.org/es/Diario/06_09_10.html.
- Sánchez Montenegro, V. (1949). *Teófilo Albán Ramos: Poesías*. Biblioteca de Autores Nariñense. Volumen II. Imprenta Departamental, Pasto.
- Téllez, Hernando (1958). Nota sobre Mito. En: Cobo Borda, Juan Gustavo. *Historia portátil de la poesía colombiana: 1880-1995* (1995). Tercer Mundo Editores, Bogotá. <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/literatura/hispo/hispo9a.htm>.
- Toledo, V. y Barrera, N. (2008). *La importancia ecológica de las sabidurías tradicionales*. Icaria Editorial.
- Teobaldi, D. G. (1998). La Memoria del origen. Algunos aspectos de la poesía de Jorge Luis Borges. En: http://www.ucm.es/OTROS/especulo/numero8/borg_teo.htm.

Torres Duque, O. (2003). *Recepción de la obra de Aurelio Arturo: historia de una recepción 'insular'*. Obra poética completa/Aurelio Arturo; edición crítica, Rafael Humberto Moreno-Durán, coordinador. Colección Archivos.

Velásquez León, A. (2012). *La poesía como manifestación estética de la memoria. (Acercamiento a la obra "Morada al sur" de Aurelio Arturo)*. Licenciatura en Español y Literatura, Universidad Tecnológica de Pereira.





Se trata de reflexionar en torno a la complejidad de sonidos, sentidos y silencios de la obra poética de Aurelio Arturo, en particular, los que hacen referencia a la naturaleza, el ecosistema, el medio ambiente, la diversidad biológica, la diversidad cultural, el agua, el clima, el paisaje. Es decir, una lectura ecocrítica a partir de los planteamientos de Howard Gardner (1999) en relación a la inteligencia naturalista; de Daniel Goleman (2009) y la inteligencia ecológica; de Gastón Bachelard (1966) y la fenomenología de la imagen poética, y también de la Ecocrítica esbozada por Cheryll Glotfelty (1996), un nuevo tipo de crítica literaria y cultural cuyo sello de identidad habría de ser la extensión de la ecología por el terreno de las ciencias humanas, superando con ello los límites de los campos de las ciencias ambientales, geográficas, humanas o sociales. En otras palabras, un amplio campo inter y transdisciplinario, la conexión de los estudios literarios y culturales, el discurso ecológico con respecto a otras disciplinas asociadas tales como la antropología, filosofía, ética, sociología, historia, semiótica, lingüística, pedagogía y la psicología, entre otras.

Es un trabajo de tipo interdisciplinario, por la combinación e integración de actores, elementos y valores de múltiples áreas del saber, el conocimiento y la técnica, pero también por identificar sinergias, analogías, paradojas y enfoques desde múltiples puntos de vista y enfocados en distintos aspectos de los fenómenos y procesos que se ocupan. La interdisciplinariedad constituye uno de los aspectos esenciales en el desarrollo científico actual. No se puede concebir la explicación de los problemas sociales desde una concepción científica sin la interacción de las disciplinas afines. La forma en que la interdisciplinariedad se manifiesta es diversa; en ocasiones, los contactos son sencillos y de apoyo metodológico o conceptual, pero en otras, conduce a la aparición de disciplinas nuevas. Las valoraciones realizadas por el científico Stanislav Smirnov (1983) a finales de los años 70 y principios de los 80, mencionan entre los aspectos más relevantes de los fundamentos ontológicos de la interdisciplinariedad: la integración creciente de la vida social, la socialización de la naturaleza y la internacionalización de la vida social.

Javier Rodrizales

ISBN: 978-628-01-5330-8



9 786280 153308

AURELIO ARTURO

Poeta de la Biodiversidad