

La sensación en la palabra leída en cinco poemas de Aurelio Arturo

(La Unión, 1906 – Bogotá, 1974)

Por

Santiago Navarrete Astorquiza

Monografía de grado para optar al título de literato

Dirigida por:

Francia Elena Goenaga

Noviembre 21 de 2016

Universidad de los Andes

Facultad de Artes y Humanidades

Departamento de Humanidades y Literatura

Bogotá



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.

(Aurelio Arturo. "Entre la multitud", v. 34-38)

Introducción

La obra del poeta colombiano Aurelio Arturo (La Unión, 1906-1974) no fue clasificada por los primeros críticos como parte del grupo “Piedra y cielo” ni tampoco dentro del movimiento de la revista *Mito*. La crítica escrita en los últimos años ha dicho que Arturo entendía su labor como el resultado de un ejercicio que combina la disciplina y la experiencia (Torres 356). Esa disciplina surge de la pérdida de una identidad inicial en la que la voz poética, los sujetos y los objetos del entorno formaban una unidad arquetípica. La falta de esa unidad lleva al poeta a buscarla a través de la representación de las sensaciones, pero como no es posible volver a esa identidad inicial, las representaciones de sus poemas se asocian, disocian y corresponden como fragmentos que guardan relación entre sí pero que ya no son parte de lo mismo, la disciplina sería el acto de dar un orden a la multiplicidad de signos que permanecen latentes como sensaciones de la experiencia vivida dispersas en el presente.

Para entender los conceptos de experiencia y sensación se tuvo en cuenta la antología de textos de Henri Bergson, *Memoria y vida* (2009), y el capítulo de Walter Benjamin “Sobre algunos temas en Baudelaire” (2014). A partir de lo que dice Bergson (2009) se puede considerar cualquier forma de excitación como un estímulo que proviene del exterior del cuerpo del individuo. El cuerpo, por medio de las conexiones nerviosas, comunica el estímulo con el cerebro que lo recibe. En él, ya que el estímulo es tanto una excitación bioquímica como una experiencia sensible, la mente lo organiza y la consciencia lo interpreta. Luego produce una respuesta acorde a las exigencias del estímulo que se materializa por medio de la acción del cuerpo. La repetición de estímulos genera una respuesta automática de ellos; cuando pasan a este plano inconsciente, los estímulos dejan de ser fuente de experiencia para la memoria. Según Benjamin (2014) la poesía aparece, entonces, como una experiencia sintética construida a partir de una organización diferente a la repetición automática de los estímulos. Si este orden es

estético, se transmite al cerebro que lo distingue del estímulo automatizado y la respuesta inconsciente se anula. Dejan en *shock* al lector, quien percibe una realidad en el poema como si fuera de nuevo una experiencia original.

Arturo representa en sus cantos el proceso en el que los estímulos excitan la memoria y ésta los reconoce para producir una respuesta que se materialice a través de una acción. Pero como en este proceso identifica que las respuestas atribuidas inicialmente a cada estímulo se han perdido, la acción para materializarlas será no sólo diferente sino también fragmentaria. Arturo no recurre a una sola imagen para representar las sensaciones de su infancia, llega a ella a través del conjunto que elabora con los diversos fragmentos que conserva alterados por las pérdidas que coinciden al final de esta etapa. Por lo que cada respuesta que se representa en la poesía de Arturo, como la imagen de una sensación particular, mantiene una correspondencia con las demás, aunque estén aisladas entre sí.

La simpatía es el principio por el que se conservaría la correspondencia entre las sensaciones representadas a pesar de la diferencia entre ellas. La simpatía es la fuerza natural que atrae las cosas entre sí y que fundamenta su movimiento, era el principio por el cual se entendía y explicaba el mundo en la época clásica, como lo dice Michel Foucault en la primera parte de su libro *Las palabras y las cosas* (1984). Por ejemplo, cuando el cuerpo se reconstruye en la poesía que Arturo escribe, su voz poética utiliza los signos que conserva de él para representarlo a través de las diferentes sensaciones que experimentó. En sus imágenes se asocian los estímulos de la piel a la tierra que se asemeja a islas suaves o bien a desiertos áridos. Esta forma de asociar elementos naturales y sensaciones representaría una episteme originaria, clásica¹, que recurre a las semejanzas para ordenar las imágenes que son reflejo de una unidad arquetípica. Sin embargo, el recurso que le permite a Arturo construir esta asociación es moderno: la sinestesia, y

¹ Por episteme clásica, Foucault define el pensamiento predominante en Europa alrededor del siglo XVII.

por lo tanto su poesía dialoga con los planteamientos de las *correspondances*. La sinestesia es una figura del lenguaje poético que consiste, de acuerdo a la definición que hace Helena Beristáin (1995), 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; 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 los poemas de Arturo se da, por ejemplo, la correspondencia entre la temperatura del cuerpo y el clima de la tierra. La teoría de las correspondencias (Benjamin 2014) explica la ilusión de esa unidad a la que se vuelve, en apariencia, por medio de la representación de las sensaciones disociadas de su origen lógico, habla de la simpatía como Foucault; pero la voz poética de Arturo percibe una relación empática que permite la comprensión de la voces y reconoce su disociación que le impide regresar: Arturo marca con el uso de las sinestesias la conciencia de la diferencia entre el tiempo presente y la época a la que remite la memoria.

Estos planteamientos sobre las sensaciones de la memoria y su denotación fragmentaria se hicieron a partir de los comentarios de “Palabra” (1973), primer poema que se analiza en este

trabajo. En segundo lugar está el análisis de “Tambores” (1973), poema en el que la experiencia de sensaciones como la textura y el sonido está representada en la resonancia de estos instrumentos. En tercer lugar está el análisis de “Yerba” (1975) que 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. En cuarto lugar se encuentra “Madrigales” (1961), poema en el que vuelve el sonido de la voz infantil, el cual integra los tonos masculino y femenino que después pierde. Por último, en quinto lugar, se analizan las connotaciones de percepción visual como en la imagen de las manos en el poema “Nodriza” (1961); asociadas al movimiento al que se atribuye la locura, la magia y la creación. El uso de símbolos como éste le permite a la voz poética disociar el significado y representar la memoria como una narración que se integra entre vacíos.²

Para este trabajo, se tuvo en cuenta el texto de Óscar Torres Duque *Recepción de la obra de Aurelio Arturo: historia de una recepción “insular”* (2003), en el que afirma que Arturo nunca es un poeta moderno, por lo que categoriza las lecturas hechas a partir del carácter sensorial y los “comentarios impresionistas” por fuera del análisis crítico y sugiere la observación del uso de recursos poéticos, que hacen posible la construcción, como herramienta para las siguientes líneas de investigación. Según Torres, una “poesía tan concentrada (y poco compleja)” remite a la unidad de sentido, “más que a la estilística” (Torres 359). Sin embargo se considera que la unidad de sentido no puede ser remitida si no es a través del uso de recursos estéticos que representen la experiencia sensorial de manera particular. La presencia reveladora

² “Nodriza” se publicó por primera vez en el tomo II y “Madrigales” en el tomo III de 1961 de la revista *Eco* (Bogotá). Luego se recopilaron en *Morada al sur* en 1963. Los poemas “Tambores” y “Palabra” se publicaron en la revista *Golpe de dados* (vol. I no 1, enero-febrero) en 1973. “Yerba” fue llevado inédito por Gustavo Cobo Borda a la revista *Pluma* y se publicó en 1975, un año después de la muerte del autor. Trabajé con las versiones anotadas por R.H. Moreno-Durán en 2003 para la Colección Archivos y con la edición facsimilar de *Morada al sur* (1963), publicada durante la conmemoración de los cien años del nacimiento del autor, en 2006, bajo la supervisión de la Gobernación de Nariño.

del símbolo-imagen tierra-amada que identifica Torres es posible gracias al trabajo que hace la voz arturiana de representar la totalidad de un cuerpo arquetípico, esta imposibilidad lo lleva a representar las sensaciones por medio de signos, recurso ligado a la función del símbolo en la poesía.

El símbolo es un fragmento en la medida en la que se configura como parte de un todo disociado, es la mitad de una moneda que se quiebra y distribuye para recordar una visita. El símbolo, la moneda, se recompone cuando el visitante y el huésped se reencuentran. Guiado por el símbolo-imagen de Torres, el sentido de lectura de este trabajo también se fundamentó en las lecturas de William Ospina (1989), José Manuel Arango (1992), Martha Canfield (1992), Rafael Humberto Moreno-Durán (2003), Rafael Gutiérrez Girardot (2003), Beatriz Restrepo Restrepo (2003), Vivian Londoño (2005), Juan Pablo Pino Posada (2008), Tanit Barragán Montilla (2010) y los comentarios de otros autores críticos que han discutido sobre la centralidad de la figura femenina, la tierra patria y el canto épico-nacional, como motivos identitarios de la poesía de Arturo por los cuales se lo clasifica o no como un autor que pertenece a ciertos movimientos o que recibe determinadas influencias.

Análisis de los poemas

En los cinco poemas escogidos (“Palabra”, “Tambores”, “Yerba”, “Madrigales” y “Nodriz”) se alude a la piel, por ejemplo, por medio de las manos deshechas, los labios vivos y las yerbas tibias. Esto no quiere decir que en toda la obra de Arturo sea constante la evocación indirecta del sentido del tacto o de otras sensaciones. La mención explícita de la piel se encuentra en el primer canto de “Morada al sur” (1945), y también se puede ver su mención tímida pero intensa en los versos de “Canción del verano”, “Que noche de hojas suaves”, “Amo la noche” y “Canción de hadas”.

De los poemas escogidos para este trabajo, llamó la atención que, en algunos momentos, las representaciones de la sensación del contacto entre el tiempo recordado y el presente del poeta se connotan con epítetos como las manos, párpados y caricias. Las atribuciones que reciben: deshechas, vivos y tibias, revelan una línea de correspondencias que se ha fragmentado y que en su acercamiento aparente, como manos que fueron “armadas” o “párpados” vivos como el cuerpo al que pertenecían, revelan el referente del que fueron tomadas. El contacto aparece, en instantes, como una caricia o un toque que se disipa y revela las sensaciones posibles que surgen de la hondura que hay entre el mundo y la piel que lo percibe por momentos que no logran establecer de nuevo la unidad pero que inspiran su representación.

“Palabra”

Este poema es el canto coral que hace una comunidad de hablantes a la palabra como signo que le revela la realidad del mundo. Para mostrar la realidad, la palabra sufre un proceso de disociación progresiva con el fin de producir objetos que serían, en conjunto y para este caso, la representación del paso del tiempo y su ruina. Como las palabras son signos, se modifican y desplazan de su origen, se diferencian entre sí y se mueven en nuevas direcciones de acuerdo a lo que significan. Los signos se reagrupan y su composición no vuelve a ser la misma, pero como mantienen los principios de su movimiento recrean la realidad marcada por las alteraciones que deja ese proceso, al final del cual la palabra sería, a través de la poesía, una realidad por sí misma.

En los versos 1 a 4, el coro empieza a cantar e inicia con el pronombre proclítico “nos” que antecede a la acción “rodear”, ésta aparece enfatizada por el hiato en la sílaba media del verso; entre los sonidos consonánticos, el verbo “rodear” se percibe como un centro vocálico que sugiere la circularidad del movimiento que está describiendo. Sin embargo el sujeto de la acción no es el coro sino la palabra, que cierra con la acentuación en el primer verso. Así se muestra un grupo, las voces del coro, rodeado por una singularidad, “la palabra” que connota pluralidad como lenguaje del mundo. El pronombre, aunque carece de tono, incluye al lector como parte del coro y así mismo lo hace objeto de la acción de la palabra. Después de constatar su existencia, el grupo describe dos sensaciones: el coro oye la palabra, luego la toca. Es decir, pasa del verbo de percepción auditiva al verbo de acción; tocar implica un movimiento, pero este verbo no deja de tener connotaciones sensoriales asociadas a la textura. Luego del movimiento aparece el aroma atribuido a la palabra, el cual evoca el sentido del olfato, por el que el coro reconoce que el percibir la palabra, oírla o apropiarse y responder a ella implica una sensación. Por medio de ésta

reafirma la circularidad que describió en un principio. Este regreso se representa con el paralelismo entre el primer y el cuarto verso que funciona, en este caso, como un recurso de asociación entre “la palabra” y “su aroma”, y los verbos pronominales “nos rodea” y “nos circunda” (v. 1 y 4). Entre estos, el segundo y tercer verso refuerzan la acción de la palabra por medio de la anáfora del artículo “la”, que la sustituye y deja la acción de “nosotros el coro” en una posición predominante que incluye a los sujetos. Sin embargo, en estos versos, se omite el pronombre del coro, lo que revela cómo este interactúa después de reconocer la palabra, percibirla (“oímos”), y de aproximarse a ella (“tocamos”) (v. 2-3). Por lo que el coro y la palabra estarían en contacto directo en el principio de este poema y el sujeto que lo indica participaría de la acción que ella estimula.

Ese contacto lleva a la expresión en el verso 5: el coro se subordina a la palabra para poder decir, verbo de expresión, y añade la acción de moldear con la mano (a partir del verso 6), metáfora que connota un proceso artesanal que se ejerce sobre la palabra; entonces el coro dice y al hacerlo afecta la forma del signo, lo trabaja y eso implica una alteración que se ejerce para producir un cambio en el conjunto de letras. Este cambio es una inflexión que permite diferenciar unas palabras de otras por la manera en la que significan la diferencia entre las cosas que dicen a partir de los cambios que revelan de ellas. El coro muestra estas maneras diferentes, “finas o toscas” (v. 7), como un oxímoron en el que disocia dos texturas que refuerzan el campo semántico de la manualidad o la artesanía. Después, en el verso 8, el coro adiciona otra subordinación: forjar. Esta acción ya no connota solo el cambio que se efectúa a través de las manos sino también un proceso específico por el que se produce la alteración y combinación deseadas. Forjar requiere del fuego, como elemento de movimiento y cambio que surge de la sangre, imagen tosca; pero también se forja a partir de otro elemento, un tejido muy distinto,

fino: la suavidad de la piel que pertenece a “nuestras amadas” (v. 11). Por lo que en los versos 9 a 11 se vincula el estímulo de la primera parte del poema con la acción de expresión, o respuesta, que lleva a acciones y procesos de cambio y combinación.

En los versos 12 a 19, la palabra ya no actúa para mostrar un movimiento sino que a partir de éste recibe un atributo, el coro reconoce en su circularidad la omnipresencia del lenguaje. La palabra siempre ha estado con ellos, acompaña sus voces que cantan desde el alba, símbolo del principio o comienzo, o incluso ha estado desde antes, en el “agua oscura del sueño” (v. 15), imagen que sugiere lo turbio y evoca el caos anterior a la existencia del tiempo; pero también, la palabra ha estado con ellos desde la infancia. Luego, el coro reitera y habla de esta etapa como algo que se fragmenta y de la que no salva los recuerdos sino sus “retazos” (v. 16-17). Éstos, al igual que en los versos anteriores, muestran una antítesis que articula lo que no corresponde a la lógica cotidiana del recuerdo por medio de la asociación que describen; la voz del coro retoma los sentidos semánticos que ha diferenciado previamente en el verso 7, el fuego y la sangre en contraposición con la suavidad y la piel; y los vincula en la descripción de los recuerdos “de espantos / de terribles ternuras” (v. 18-19). Esto sugiere la presencia simultánea en los recuerdos de experiencias contradictorias, pero se antepone el sustantivo “ternuras” al adjetivo “terribles” lo que prioriza una característica sobre lo espantoso y terrible de esos recuerdos: son tiernos, y esa característica sería una variación de la reiteración en estos dos versos.

A continuación, en los versos 20 a 22, las voces poéticas reiteran en el movimiento de la palabra y refuerzan su omnipresencia a través del verbo ir, que indica un desplazamiento. La palabra acompaña en la soledad y permite el “monólogo mudo” que cada uno elabora consigo mismo y antecede el “diálogo” con los otros. Este es el único término cuyo verso se desplaza del borde en este poema, lo que plantea un quiebre visual en el canto y también aporta un

contrapunto en el ritmo de lectura. Vivian Londoño (2005) dice en su texto *Los matices del silencio en la obra poética de Aurelio Arturo*, mientras analiza una estrofa de “Yerba” que

[...] a parte de las pausas de tipo menor, mayor y sintáctico correspondientes a cualquier poema, encontramos, como elemento adicional, los espacios en blanco al comienzo de algunos versos, que nos señalan la prolongación de estas pausas verbales, que a su vez reflejan una intención de lectura determinada por parte del poeta [...] (Londoño 69).

Y más adelante, después de reflexionar sobre la función que cumple esta decisión tipográfica en el poema, que implica también un cambio en la manera de leer y por lo tanto de comprender el orden del mundo al que pertenece la composición poética, dice: “Los blancos tipográficos, por otra parte, se convierten en una suerte de lenguaje cifrado, que se revela al leer los poemas” (ibíd. 72).

Por lo tanto el hecho de que el término “diálogo” (v. 22) esté distanciado del margen, al que se ciñe el resto del poema, indicaría que carga un valor especial. El poeta distingue este sustantivo de los demás, lo contrapone al “monólogo mudo” y antecede a la acción del intercambio. Ese diálogo funcionaría como la intromisión de una voz que respondería al canto del coro y reforzaría la noción de comunidad que se desarrolla a partir del verso 23. De la misma manera es un término antitético, que por oponerse al monólogo permite la disociación de los campos semánticos a lo largo de los siguientes versos. El diálogo aparece distante del canto simultáneo de las voces que Arturo representa, parece expandir el límite tangible que el canto había conservado, pero luego vuelve a él y el canto plural, que se ha constituido, muestra dos caras de una misma moneda: la palabra interior y la palabra del grupo. Luego continúa:

[...] la que ofrecemos / a nuestros amigos / la que acuñamos / para el amor la queja / la lisonja / moneda de sol / o de plata / o moneda falsa [...] (v. 23-30).

La metáfora del habla como una forma de moldear, luego de forjar, aquí pasa a ser acuñada. La palabra deja de ser artesanía o arma y se convierte en moneda, representación de valor con la que se intercambia. Sin embargo la imagen no es económica, la palabra no compra o vende sino que se asocia a las relaciones humanas y a los sentimientos que éstas implican. La amistad, el amor, la queja y la lisonja son valores que la palabra representa y que se pueden reproducir en masa. Pero aquí ya no cumplen su función anterior. Al moldear, el hablante imprime su huella en la palabra y hay una relación directa entre ella y su origen. Cuando es forjada, la palabra carga, todavía, con las atribuciones de la materia que la forma (es fina o tosca); pero en estos versos, la palabra como moneda acuñada puede estar hecha de tres elementos. El primero, el sol, es un símbolo recurrente en la poesía de Arturo, asociado al brillo, la alegría y el trabajo³. Por lo que la metáfora de la palabra como “moneda de sol”, sugeriría el contacto con aquello que se dice y es veraz. Luego, la plata ofrece un nivel inferior en esa escala de valores, pero no por eso es ilegítima como la mentira, que aparece representada, en tercer lugar, con la metáfora de la “moneda falsa”, la cual el coro muestra también y sugiere una pérdida del acto ritual y del valor sagrado de la palabra en la comunicación humana. El sentido arquetípico de la palabra se vuelve un fetiche y su representación, un ídolo, que no satisface la función simbólica que le ha dado la comunidad.

Hasta esta parte del canto, para el coro la palabra ha sido un elemento externo que se integra a sus voces a través de la estimulación de su cuerpo y representan con ella sus deseos, está encadenada. Pero en los versos 31 a 38 sirve para que las voces del coro miren y reconozcan en ella quiénes son. La palabra pasa de tener una función como elemento de intercambio social a ser un elemento de introspección, atributos que marcan, de nuevo, el contraste y las

³ Esta asociación se encuentra, por ejemplo, en los versos del poema “Sol” donde la voz poética dice: “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” (“Sol”, v. 13-16)

contradicciones que son propias de ella. La palabra ocupa los espacios tanto del ámbito personal como del social. Revela el oficio de las voces a esas mismas voces, que son “raza”, que comparten el mismo “yo” y pertenecen a la misma “tribu” (v 34-37). El reflejo, atribución que participa de la metáfora de la palabra como espejo, ofrece la concepción de ella como punto de reconocimiento del yo que la pronuncia, le muestra al primer sujeto del singular cómo es él sin que ella también lo sea. Este aspira a que lo que expresa sea lo que dice con ella, a que ambos actúen como uno y la distancia que hay entre ellos le impide al coro hacer lo que pretende, provoca que la palabra se use como un ídolo, lo que haría del coro una multitud que no ve más que a sí misma.

Debido a esto, las voces dejan de hablar de su relación con la palabra, antes de cerrar su canto con los versos 39 a 44. Le dan libertad, ya no se subordinan a ella ni la moldean, forjan, acuñan o usan para reflejarse en ella: la palabra es la emoción como tal, emociones que las voces poéticas muestran a través de la oposición entre “alegría y angustia” (v. 39). Luego las palabras son también evocaciones del paisaje natural, aparecen como atribuciones correspondidas de manera lógica: los cielos son vastos y los follajes verdes (v. 40). Pero esta correspondencia se quiebra y se representa como separación, como personificación y sinestesia, cuando ese paisaje pasa a ser tierra que las voces poéticas oyen, “tierra que canta” (v. 41). Por lo que en los últimos versos, ligadas al movimiento de las aves, el vuelo articulado de las palabras que les permite ser paisaje y naturaleza hace de ellas poesía. Pero antes de terminar las voces dudan, “puede ser” (v. 44), dicen, puede ser también la libertad del vuelo, como su articulación, lo que hace de ellas poesía, arte, o creación por un momento, antes de convertirse en motivo de cambio.

“Tambores”

Aurelio Arturo le dictó este poema a su hijo Gilberto⁴ para que lo transcribiera. Le indicó las márgenes distantes y faltas de puntuación tal como quedaron registradas en la edición de la Colección Archivos del año 2003⁵. Enrique Santos Molano (2003) escribe que hacia 1968 fundó la revista *El escritor* y le pidió al poeta nariñense que la dirigiera. El prestigio del que este gozaba ayudó a que tuviera una gran acogida dentro de los círculos literarios latinoamericanos. Santos apunta también que Arturo “tradujo del original inglés un artículo y un poema del [a]fricano J. H. Kwabena [Nk]jetia (“La poesía de los tambores”), y firmó la traducción con el seudónimo *José Filidor*”⁶ (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 Nkjetia. Lo cual sería una variación en el matiz de la “distancia tropical” que José Manuel Arango (1992) identifica en el tópico del paisaje. Aun así se consideró más importante que el origen del sonido, el hecho de que el son que producen los tambores tiene un encanto que despierta y embriaga. Además, la música está asociada a la figura de la madre en otros poemas de Arturo. Ella en las “noches balsámicas” tocaba el piano, siendo su melodía símbolo de la mujer y el lirismo (“Canción del ayer”, v 12-18). Pero en este caso la función de esa música,

⁴ Entrevista hecha el 20 de Septiembre de 2016. La copia de la grabación está en la sección de anexos al final de este trabajo.

⁵ Se publicó por primera vez en 1973, en el Número 1 de la revista *Golpe de dados*, junto a “Palabra” y “Lluvias”. Si a este grupo se adiciona “Yerba” (1975), y quizás “Sequía”, la etapa tardía de la producción de Arturo se puede reconocer, en un nivel formal, por la fragmentación del verso y el juego con la distancia entre el borde y la escritura, así como por la omisión de los signos de puntuación. Sin embargo Torres Duque insiste en el valor “vanguardista”, término bárbaro y procedimiento de muestreo *ab absurdum*, del poema “Interludio” por encima de las experimentaciones en los poemas mencionados (Torres 352).

⁶ Los cambios son míos. En el texto se lee: “Africano” y “Knetia”.

femenina, se transforma en un son cuya embriaguez, término que carga con connotaciones destructivas, fomenta la creación, la melodía.

“Tambores” empieza a través del verbo ejecutado por la voz poética, pero en este caso da paso al sujeto y luego al lugar. El encanto de ese sonido no radica en lo superficial, sino en lo profundo. La asociación de la profundidad con la vigilia puede parecer antitética en principio ya que ésta se asocia intuitivamente al sueño. Pero, como en los versos cinco y seis de “Canción de la noche callada” (1945), esa profundidad, esa hondura, son motivos que aparecen asociados al cuerpo y a la tierra: “En la noche balsámica / [...] oigo engrosar sus brazos en las hondas penumbras / y podría oír el quebrarse de una espiga en el campo” (“Canción de la noche callada”. v 1, 5-6). La asociación de la textura con el cuerpo y la tierra es consecuencia de la “penumbra malva” que cae de los “párpados gota a gota” (v 3-4), es la noche que impide ver, pero su sombra ofrece un sonido que revela la imagen del campo, lo cual sería una representación de la experiencia que ocurre en otro tiempo diferente al del día, en un lugar que no se mira con los ojos; la oscuridad sería la representación del ensueño, asociado a la experiencia de la memoria, que altera la jerarquía de los sentidos y prioriza el oído sobre la vista: muestra imágenes de un lugar que se escucha.

Entonces el son, la música, se correspondería con el cuerpo que se percibe en el ensueño que se describe en esta “Canción” y en “Tambores”. En las dos obras, el poeta significa la vigilia como una disposición del tacto para que el oído perciba las cosas según las reglas determinadas por un espacio y tiempo que transforma lo cotidiano y rutinario. Dispone del oído para que la voz poética vea cómo es la superficie de la noche que lo rodea: una textura balsámica en la “Canción”; en “Tambores”, una piel que se omite y cubre el vacío de los instrumentos que suenan. Siguen sonando “profundamente / los tambores” (v. 6-7):

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 [...] (v. 8-11).

La reiteración a la que recurre la voz poética le da énfasis a la profundidad del sonido átono en el sexto verso. “Los tambores”, en el séptimo, refuerzan la imagen de un sonido orquestal, no solitario, que construye progresivamente desde la primera parte. A ésta adiciona, por medio de las anáforas que varían con la progresión del canto, las sinestesias que asocian el tiempo y el cuerpo, la tierra y la luna; las cuales enriquecen la contemplación de la noche como motivo que se anuncia al oído y muestra las diferencias visibles que guarda con el día de bronce.

La noche se percibe a partir de sus partes, la voz poética la fragmenta en “párpados morados”, “rocas amarillas” y “luna rosada”. Por medio de estas correspondencias el cuerpo de la noche se personifica y aparece en la sinécdoque, por sus párpados como parte del todo, cuyo color, el morado, también es un atributo del cielo nocturno en el poema “Nodriz”. Pero luego el tono se ilumina con la luna, cuyo reflejo la hace rosada, como si combinara la oscuridad de esa noche morada con la claridad que ésta refleja del sol y suavizara su tono. Otro signo de la noche previo a la claridad parcial de la luna, que la voz poética revela, son las piedras amarillas que hacen eco a los versos de “Sequía”⁷, pero además se corresponde con las connotaciones de percepción visual que tiene el bronce en el verso 8 citado unas líneas más arriba, lo cual asocia la noche morada, de párpados lentos y de luna rosada y “sesga”, con lo árido, metálico y tosco de las rocas.

Como se puede observar, no hay redundancia en estas reiteraciones, cada variación en los versos comprendidos entre los números ocho y once altera la forma que el canto va adquiriendo y le dan un ritmo a través de las correspondencias que establece entre cada atributo que muestra

⁷ En los versos de este poema la voz poética dice: “Si lloviera en la aldea, / sobre los valles que bostezan secos, / si lloviera sobre las alfombras / del monte, / sobre la noche de rocas amarillas” (“Sequía”, v. 17-21).

del paisaje. La voz del poeta recurre a las anáforas como enlaces entre los versos que describen un entorno a partir de la configuración y la semejanza visual y musical de la composición. Como lo indica Beatriz Restrepo en su texto *Memoria y olvidos en "Morada al sur"* (2003), esta figura, la anáfora, permite el encadenamiento de eventos narrativos en el poema "Lluvias", por lo que no resulta raro que en "Tambores" permita también el encadenamiento de símbolos. Por lo tanto, la musicalidad atribuida a la poesía de Arturo no es un rasgo que hace de su lectura algo superficial, sino más bien, una línea integradora en el poema. Además produce el efecto envolvente característico de los poemas simbolistas gracias a la repetición que genera un ritmo. Ahora, los tambores de Arturo siguen sonando en sus versos y en la noche:

[...] 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 [...] (v. 12-17).

Con la concatenación el poeta ubica en el paisaje que ha elaborado la imagen del ruiseñor que Ruth escuchó en el verso once. En su libro bíblico, Ruth, la moabita, acompaña a su nuera después de que las dos han quedado viudas. Su disposición a seguir las normas de la comunidad a la que llegan le permite contraer matrimonio con Booz, quien tiene como hijo a Obed, abuelo de David, quien fue rey del pueblo de Israel y de cuyo linaje nace Jesús de Nazaret. En este sentido, que el ruiseñor sea escuchado por el personaje bíblico y que en el verso siguiente, en la noche siguiente, él imite a "toda la tribu alada" muestra una interpretación de la función del poeta en relación con la tradición. Este, al igual que Ruth, actúa como parte de un plan en el que su función consiste en ser un eslabón de la cadena que mantiene una tradición que se transmite. La serie del canto: primero escucha, luego ocurre la imitación, revelaría la semejanza entre la anécdota del referente bíblico y la tradición poética simbolizada en el ruiseñor. De ésta manera,

los versos once y doce representarían la función del poeta y también sugerirían el punto de encuentro que las dos tradiciones comparten en términos de origen. Tanto la poesía como la historia de Ruth surgen de una tradición oral que se transmite del poeta representado por el ruiseñor a Ruth, figura femenina. Cabe anotar que el ave cambia y se transforma en los versos siguientes en el “pájaro burlón” y “el arrendajo” (v. 14-15), Ruth permanece y conserva su rol asociado a lo sagrado, su actitud es sesga; en cambio el ave-poeta la puede cambiar, su canto puede ser cómico o irónico, “melodioso / o rechinante [...]” (v. 16), amarillo como una “cerradura oxidada” (v. 17). Por lo tanto la imagen que elabora la voz poética en esta parte del canto integra el paisaje, por medio de las reiteraciones y quiasmos, a partir de las correspondencia entre atributos que caracterizan una tradición arraigada, firme como la religiosa, y una tradición más volátil, libre como la de las aves cantoras.

Ahora, Walter Benjamin (2014) menciona en el apartado X de su capítulo “Sobre algunos temas en Baudelaire”, que el uso de las sinestesias no sería una variación en los movimientos artísticos tanto como un recurso que alegoriza la pérdida y la representa a través de un recurso que muestra la separación del poeta con su pasado. No representar el objeto o el referente sino el espacio que el público ha ocupado en su ausencia es lo que sobrecoge al sujeto que percibe la representación:

En cuanto a esta determinación [sobrecogerse con lo bello], la apariencia en lo bello consiste justamente en que, en la obra, nunca se encuentra aquel objeto idéntico por el cual la admiración se afana, sino que esta cosecha lo que generaciones anteriores habían admirado en aquel. [...] Las *correspondances* representan pues la instancia puesto ante la cual el objeto del arte viene a ser fielmente lo reproductor, y por tanto aporético absolutamente en todo caso. [...] esta determinación coincidiría con la formulación de

Valéry: “Lo bello quizá exige la imitación servil justamente de eso que en las cosas es indefinible” (Benjamin 190).

Lo inaccesible se convierte en acontecimiento, dice después. Por lo tanto en el uso de sinestesias lo sugerente cobra gran importancia porque es lo que despierta en el público, lo que este cree que se le sugiere, aquello que hace de la obra moderna algo bello⁸. Aunque en Arturo se mantiene esta forma de representación de la pérdida, que revela aquellos campos vacíos en los que habita lo indecible, lo que atestiguamos al leer “Tambores” es una articulación entre los elementos naturales que componen ese mundo, su representación y la aproximación a ellos por parte de una comunidad que se diversifica, como el ave, a partir de su origen. También, el poema de Arturo muestra las variaciones y quiebres entre las formas de cada mundo, el natural y el humano, como conjuntos que al encontrarse transmiten al otro la palabra que se escucha y da paso a la creación de historias particulares que interactúan por medio de las semejanzas en los motivos a los que recurren pero que se diferencian por sus maneras de expresar esos motivos semejantes. Ruth lo hace a través de la acción, que se escucha; el ruiseñor, por medio del canto; los dos hablan de algo parecido y ambos sujetos se perciben por sus sonidos o ecos.

Estas variaciones en las cualidades de los objetos que componen la imagen generan diferencias en el sentido del discurso del yo poético arturiano y se pueden interpretar como la variedad de imágenes, correspondientes entre sí, que resultan de la representación que el ser humano hace de su propia tradición. Cuando el ave imita a la tribu alada ya no acompaña a Ruth. Su canto es un son y la separación de su origen hace oír el silencio que hace presente el

⁸ Al hacer que la forma de representar la experiencia encierre un vacío y aluda a elementos de culto, me parece que se sugiere con ello que en la manera de leer y escribir la poesía moderna se guarda una relación con una forma de ritual. Para el momento en el que el poeta se aproxima al mundo, este lo hace con sus sentidos dispuestos especialmente para percibir el orden que surge de lo incompleto, de las dislocaciones que revelan el “descalabro” que provocó la mecanización de la vida en la ciudad. En relación con Arturo esta mecanización aparece, por ejemplo, en el texto que tituló “Del arado al tractor” publicado en la revista *Lámpara*, Número 2, Bogotá, 1952, y que se encuentra dentro de la compilación hecha para la Colección Archivos de 2003.

misterio que implica la invisibilidad de las manos que tocan los tambores y el lugar dónde ocurre su acción performativa. De ésta manera las distancias que se empiezan a generar entre el mundo que construye el hombre a través del sonido y su origen se encuentran representadas, en los versos mencionados, a partir de símbolos que son fragmentos de conjuntos tomados y que se relacionan como signos de lo mismo a pesar de estar asociados a tradiciones opuestas.

Después la voz poética de Arturo reitera de nuevo, pero no con la fórmula “en el / en la” (v. 9-13) sino con el verso que indica cómo “suenan casi perdidos los tambores” (v. 18), que marcaría una unidad interior al poema. Cada vez que suenan los tambores en el canto, la voz despliega una nueva imagen. Ya no es el paisaje de rocas amarillas, el son varía ya que ahora suena “atravesando valles y valles de silencio” (v. 18-19). El sonido se desplaza y llega a los oídos de la gente en los versos 20 a 24. Sin saber dónde está su origen, todos los oyen como grupo y como comunidad “comprenden su mensaje” (v. 23), lo que aludiría a la tradición y al grupo representados anteriormente en la tribu alada. En ese oír se configura un todo, pero en la reacción al mensaje que se escucha, esta unidad se fragmenta de nuevo en dos grupos. Ese mensaje “llena de júbilo” (v. 24) a unos, mientras que a otros los espanta. De nuevo se pasa de la imagen de una bandada o grupo, a la de un ave particular, paso que correspondería a una comunidad arquetípica que escucha, percibe un estímulo y, a continuación, se divide.

Pero esa separación deja abierta la duda del origen, por el cual se pregunta la voz poética en el verso 25. ¿Dónde quedó el cuerpo que toca el tambor? El silencio y el sonido se integran por medio de una membrana atada al instrumento; ésta cambia cada vez que cae la ceniza de las manos del intérprete para resonar sobre ella, lo cual se observa en los versos que dicen “quién los toca / manos que se han deshecho / o que están cayendo en polvo” (v. 26-28). El autor de estos sonos sería, entonces, una presencia que se desarma en el acto. La fuente de ese sonido

creador es un cuerpo que se desvanece y cuya carne se deshace en polvo, sus manos en ceniza (v. 29) mientras transmite en “las selvas y desiertos”, durante “siglos y milenios”, “la esencia del ser humano”: su palabra fatigada hecha de “sudor, tierra, lágrimas” y saliva melodiosa (v. 37-39): entrega su esencia a la labor creadora y reduce al silencio su presencia como sujeto.

En el verso nueve de “Que noche de hojas suaves” (1963) la voz poética dice: “Yo soy el que has querido, piel sinuosa”, momento en el que no solo se revela la piel sino también su deseo, además aparece asociada a una respuesta. En este ejemplo el poeta ha comprendido el mensaje que ella le envía y, para responder, canta; ella aparece porque su voluntad no es un secreto. Sin embargo en este caso es el hombre quien se acerca, mientras que en los versos de “Tambores”, es el sonido lo que llega a las personas. Ese sonido se ha producido con el golpe de las manos sobre la piel del tambor que cubre el vacío al que le da forma su fuerza. En esa omisión está el artista, su ausencia es lo que le ha permitido mostrar a otros intérpretes diferentes a él, como Ruth y el ruiseñor, en vez de mostrarse a sí mismo. Por lo que se puede entender que la comprensión que tiene este intérprete de su cuerpo y de su yo poético no es sino polvo frente a la fuente del sonido, la cual ha sido tocada antes por otros sujetos.

Por otro lado, según Torres Duque (2003) el contacto entre la voz poética del mundo arturiano y los fenómenos de los que es testigo se ha trabajado desde la figura femenina que enamora y despierta la sensorialidad del poeta. Críticos como Víctor Amaya González (1928), Ramiro Pabón (1991), Henry Luque Muñoz (1991) y también Julio César Goyes (1999), han “reclamado enfáticamente [...] una atención particular para el tema erótico” (Torres 396). Se incluye a Juan Pablo Pino Posada y su libro *Oscuras canciones del viento. La poética de Aurelio Arturo* (2008), en el cual dedica un capítulo a la interpretación de la relación entre las representaciones femeninas, su encuentro con el poeta, su pérdida y la persistencia que tienen en

la memoria.

Cabe aclarar que para este trabajo la mujer no se ha visto únicamente como motivo de lo erótico. Martha Canfield (1992) pone en paralelo la poesía de Arturo con la de López Velarde, en quien identifica una comunidad y en el “centro de esta comunidad está la mujer, como eje sentimental y como entidad simbólica mayor, asociada a la tierra que encarna y en la cual se refleja” (Canfield 580). Sin embargo Canfield demuestra, en los siguientes párrafos de su texto, que la mujer también es fuente originaria del canto y totalidad expresiva; la mujer domina todas las regiones de las que se alimenta la voz poética de Arturo y tiene como contraparte el arquetipo masculino del padre, representado en la acción del sol.

Torres Duque (2003) menciona la distinción maternal que la lectura de Canfield hace de la mujer, también apunta el complemento que este arquetipo tiene con el de la figura paterna. Por lo tanto no se consideró que la mujer fuera el centro en la poesía de Arturo, sin decir por ello que el trinomio mujer-tierra-poesía, integrado o fragmentado, no sea una aproximación acertada a estos poemas. La posición que ésta figura tiene como punto de origen y fuente de la que emana el lenguaje no se discute, pero sí la posibilidad de ver a la mujer como centro y eje de interpretación para todos los fenómenos que la voz de Arturo representa.

El origen de un discurso no tiene que ser el centro desde el cual se interpreta. Considerar únicamente este elemento simbólico, de todos los que aparecen en Arturo, para determinar un centro de lectura no justifica la complementación que Canfield y Torres señalan entre los arquetipos materno y paterno, ya que la relación de un centro con la periferia implica una relación de dominio pero no de complementación. Además, esta posición puede hacer que se limite la sensorialidad de los poemas dentro de un conjunto femenino, cuando el mundo que construye Arturo para su obra se compone de la secuencia que integra espacio y tiempo a través

de reiteraciones que varían, que se disocian, como concluye Beatriz Restrepo (2003).

Otro problema con esa aproximación es que justifica toda lectura que rescate el valor sensorial de la poesía de Arturo dentro de un argumento discutible: la poesía de Arturo es sensorial porque se origina en la mujer, la mujer es sensible y ser sensible es femenino, y lo femenino es erótico. Pero como se puede observar en “Tambores”, la sensorialidad en la poesía de Arturo puede estar también relacionada con valores asociados a la tradición oral y a la figura masculina, que aunque connotan lo erótico, se soportan en el carácter creador, sagrado, que tiene esta pulsión humana. La voz arturiana va de la integración del todo a la fragmentación de sus partes para revelar a través de ellas los demás valles perdidos y su reestructuración a través del contacto. Por lo tanto la figura de Ruth vinculada al ruiseñor y luego al intérprete sería una concatenación que revela la acción del lenguaje en la formación de los grupos. La función comunitaria que tiene el canto en relación con el sujeto que lo hace surgir, sujeto que surge gracias a la articulación de los arquetipos femenino y masculino, despierta una experiencia sensorial, escucha y transmite ese mensaje hacia los demás sujetos de la comunidad a la que este marca. El tema erótico, en este caso, tendría el valor sagrado en la poesía de Arturo por su función de conservación y continuación de la vida.

Después de responder a la pregunta por el quién, la voz poética se reitera la pregunta por el lugar de origen: “dónde suenan”. A través del oxímoron, asocia el tiempo presente y el pasado al que se integra, el cual revela el verbo que estaba ausente: “*en las espesas selvas o en las que fueron selvas*⁹ / en los desiertos / suenan en siglos y milenios” (v. 30-31). Por lo que el lugar donde suenan esos tambores cambia su identidad y eso llevaría al sonido a ser escuchado en el tiempo, ya no en el espacio. Los tambores producen una música que afecta a los sujetos

⁹ Las cursivas son mías.

tanto como los siglos y milenios afectarían el *ser* de las selvas y desiertos.

Luego, en los versos 34 a 36 se retoma la reflexión de la voz sobre aquello que el sonido transmite: ¿qué es la palabra? Anáfora que varía y reitera en la pregunta por la esencia del sonido. Se encadena una pregunta a otra que parece llevar al fondo de la cuestión que se plantea la voz poética: ¿qué es el hombre?, pero este asunto se resuelve a través del desplazamiento tipográfico y la analepsia a los versos previos: el hombre es palabra. La definición de la palabra como el hombre aparece en el verso 37, como resultado del hipérbaton que lo disgrega en “fatiga y sudor y sangre”. A esta adición de sustantivos que nominan tanto al uno como a la otra, se adicionan los versos 38 y 39, con los que termina el poema. En ellos, la palabra y el hombre son tierra y agua, “lágrimas”; y la “melodiosa saliva” es una sinestesia que indica la correspondencia entre el sonido que surge de este elemento, la tierra, y su asociación con el segundo, el agua, que se connota por medio de la humedad de las lágrimas y de la saliva.

Antes de terminar con el comentario de este poema, vale la pena retomar lo que Juan Pablo Pino Posada (2008) dice en su análisis de los versos siguientes:

[...] 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 (“Canción de la noche callada” v. 20-24).

Afirma que el amor conjuga en pretérito al país del pasado, o al país perdido, en la cuarta y la quinta estrofa de esta “Canción” y que:

[...] puede leerse como la fusión con la tierra mediante el cuerpo de la amada y, en ese sentido, como la respuesta al llamado inmemorial del arquetipo femenino donde mujer y naturaleza se integran en su común fecundidad y ciclicidad (Pino 77).

Sin embargo la fusión que dice Pino se da también con el poeta, el grito de esa mujer está en su carne. El llamado que menciona Pino se puede entender como la voz de un deseo, incluso

se puede decir que el apóstrofe que expresa una voluntad se asocia a la piel de la misma manera en la que su deseo la revela en el verso nueve de “Que noche de hojas suaves”. Por lo tanto no es la mujer la que llama, sino la piel que comparte con el poeta la que desea y es deseada porque es la misma en ambos arquetipos (masculino y femenino) y conserva la memoria del contacto que tenían en el momento de su origen. Sería esa la unidad que se recuerda y evoca, por la cual se llama o grita en el canto y que así como es un llamado de amor en el poema que analiza Pino, también es la música que posibilita la formación de una comunidad en “Tambores”.

En los versos 30 a 33 que hablan del lugar dónde suena su música, que como se dijo sería también un tiempo en el que se oyen; la voz poética cambia el paisaje desértico por una selva espesa, motivo plagado de tópicos comunes como lo dice Rafael Gutiérrez Girardot en *Historia y naturaleza en la poesía de Aurelio Arturo* (2003). Pero este crítico habla de una “conjunción” (Gutiérrez 437) entre el pasado de la realidad que el poeta revela al mundo y la Historia, por lo que Arturo logra un cambio en el lugar común de la selva femenina que se había consolidado en la literatura fundacional al renovar sus imágenes porque esa Naturaleza, la que revela el poeta, “modela” el lenguaje (*ibíd.*). Como se puede ver en los versos 31 y 32, esa selva es y era, lo que muestra en simultáneo el paso y la conservación del tiempo. Este paso diferencia la evocación tradicional del tópico fundacional de la selva de la propuesta del paisaje que hace la voz poética de Arturo. Fueron selvas y son desiertos, por lo que el sonido de los tambores se ubica en la temporalidad de “los siglos y milenios lejanos”, pretéritos (v. 33). Pero ellos no contradicen ese son, es a través de ellos que se transmite y cubre la tierra hasta alcanzar distancias y conquistar lejanías.

Lo que transmite es esa palabra humana en el verso 35. Después de percibirla, el poeta se pregunta por la esencia del hombre que la produce. Ese hombre, que designaría a la humanidad, es palabra y la palabra está hecha de reiteraciones y encadenamientos: “de fatiga y sudor y

sangre / y de tierra y lágrimas” (v. 37-38). Pero también está hecha de sinestias, correspondencias, que buscan completar el vacío que habita entre el hombre y su origen. Por eso a la palabra, y por lo tanto al hombre, se los ve en este poema también como una “melodiosa saliva” (v. 39) que humedece y surge de la boca antes de dispersarse en el canto que los unifica.

“Yerba”

El poema empieza con la acción de la caricia que la voz del poeta da a la yerba y con ella la personifica otorgándole el movimiento de una serpiente que se desliza. A partir de entonces la yerba trasciende sus sentidos y representa una feminidad celosa, un lenguaje expansivo y una tradición “clásica” cuyos referentes resuenan como imágenes que muerden el talón de Eurídice en el canto. La yerba se personifica como un animal que se sume en un sueño junto con el poeta y le muestra las líneas altas en las que huye el cielo como viento azul, imagen que guarda relación con “Primero sueño” de Sor Juana; poema en el que se representa, en la primera parte, el cielo nocturno. Sor Juana sueña en la noche: “Piramidal, funesta, de la tierra / nacida sombra, al Cielo encaminaba / de vanos *obeliscos punta altiva*¹⁰ / escalar pretendiendo las Estrellas” (v. 1-4).

Luego, rápidamente, la yerba-animal se muestra celosa y desconfiada, tenaz, pide la caricia del hombre y advierte que si este la abandona, ella lo persigue y cubre sus huellas. Va detrás de él, atraviesa el campo hasta llegar a la ciudad, entra en las casas donde habitó y muestra los rastros de su vanidad: los espejos, “los trajes y joyas que fueron a las fiestas” (v. 59-60). Sigue durante la noche donde sonaron caricias y rosas, lo persigue y se arrastra por las planicies y rompe las columnas de las ciudades en su búsqueda. A pesar de que no lo logre alcanzar o de que ya lo haya cubierto, la yerba conserva al final del poema las propiedades narrativas que Beatriz Restrepo (2003) identifica en su lectura del poema “Lluvia”:

Las aguas inmemoriales que nunca terminan, tanto en la Biblia como en la poesía de Aurelio Arturo son narradas a partir del mismo ritmo de reiteraciones verbales y temáticas que impregnan toda la obra del poeta (Restrepo 487).

¹⁰ Las cursivas son mías, esta imagen alude al desplazamiento vertical de la noche sobre el cielo que también se observa en el poema de Arturo.

La reiteración de los elementos naturales compone una secuencia en la que confluyen los hechos históricos universales a través de gradaciones que producen un aumento y un descenso en la intensidad del ritmo. También, como anota Restrepo, establece un diálogo con las narraciones bíblicas a través del uso de recursos poéticos y de temáticas (*ibíd.*); como se mostró en el análisis de “Tambores”, dialoga en un nivel discursivo y en un nivel retórico, a través del uso de recursos poéticos, como los paralelismos y reiteraciones, cuyo referente se encuentra en estas narraciones.

En “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). Ésta permite su comparación con una tela o vestidura: el sayal. Luego desplaza el verso seis, donde muestra el suelo, lo extiende y cubre con él otra región de la página, distante del borde inicial. Con la caricia y la yerba forma una imagen integradora de lo humano y lo natural; el sayal y el suelo también son un tejido que denota ambos mundos. El poeta lo mira vivo, lo anima y describe por medio de las acciones y sus maneras, casi animales, como lame y “perfuma la planta que la pisa” (v. 8-9), planta polisémica en la que dos sentidos surgen simultáneos. Con ellos cierra el inicio de este canto y el lector se encuentra con la sinestesia que hace corresponder la acción de la lengua y la sensación de un aroma.

La yerba es dócil y humilde como el sayal. Tiene connotaciones religiosas y apacibles. Como el suelo que se personifica para lamer y perfumar llenando de alusiones sensibles, no de sabor sino de aroma, a la planta que lo pisa. De ésta manera el poeta describe una primera

imagen del elemento principal de su poema y lo dota de elementos sensoriales que surgen del tacto. También hay una secuencia en las acciones (acariciar, lamer, pisar, deslizar, cubrir...): la caricia precede a la personificación y así se atribuye a la yerba una característica humana de integración sumisa y voluntaria a unas leyes de origen superior. Pino Posada (2008) clasifica este como uno de los poemas tardíos de Arturo y puntualiza la manera en la que “convoca el pulso y la presencia humana” (Pino 161), ya que este enfoque que el crítico percibe establece una diferencia entre la voz poética de Arturo cuando escribe *Morada al sur*, en la década de 1940, y cuando escribe sus últimos poemas alrededor de la década de 1970. Sin embargo no es la yerba la que convoca, ni el poema, sino la palabra humana la que entrega su tiempo y adquiere “la forma de lluvias, tambores y yerba” (*ibíd.*). La naturaleza de la que surge la voz poética la hace anhelar y desear esa caricia que le dio vida con la personificación; la voz poética se refleja en la acción seductora de la yerba porque al otorgarle movimiento a este objeto lo hace participar de un tiempo y de así retornaría a la unidad con los elementos naturales del entorno.

Luego, en los versos 10 a 22, la yerba adquiere movimiento, revela algo ominoso. Se desliza como si se tratara de una serpiente y al igual que en las manos, que son como palomas en “Nodriz”, aquí el movimiento aparece relacionado con la magia y uso de símbolos. Miguel Ángel Estupiñán (2013) y Martha Canfield (1992), en la recepción que hacen de Arturo, señalan el carácter místico y de iniciación ritual que tiene la poesía de Arturo y, como lo indica José Manuel Arango (1992), revela una comunión que profesaba con la “secta” del simbolismo:

[...] cuyos adeptos sostenían que la poesía es esencialmente música y buscaban “la música ante toda cosa”. Arturo viene de ellos [...] Su bosque de rumores y aromas y alas es “solo para el oído” (Arango 601).

Explica la razón por la que hace dicha vinculación más adelante, cuando dice que:

No es gratuito que [la voz de Arturo] parte en sus poemas, en la mayoría de ellos, del alejandrino simbolista, que se constituye en pie de apoyo desde el que [...] teje su verso. Un verso lleno de descoyuntamientos y fracturas, de elisiones o alargamientos detrás de los cuales es difícil a veces reconocer el metro original, al que no obstante vuelve de tanto en tanto (*ibíd.* 602).

Por otro lado, Martha Canfield anota que esta relación la había señalado ya Juan Gustavo Cobo Borda en 1974. Según el análisis de Canfield la poesía de Arturo guarda relación con la poesía de Baudelaire en su concepción de “la naturaleza como una floresta de símbolos y de la poesía como la manifestación verbal, el “largo eco” de esas infinitas correspondencias” (Canfield 587). Por lo que aquello que se revela al poeta es un conjunto de imágenes que contienen un sentido oculto que puede leer porque tiene la sensibilidad para reconocer en ellos la unidad que guardan y que habla a los sentidos.

Este mundo oculto implica la presencia de una facultad, la “magia” que compone y caracteriza, en este poema, al sujeto del canto. La yerba es hechizada y hechicera; después de que es tocada por la voz poética que le otorga esta atribución, se mueve, serpea, con sus diez mil cabezas y “susurra” (v 16) antes de adormecer. Éste verbo que la describe como una fuente de sonido sugiere la presencia del viento en la voz que produce y lleva a un sueño que tiene en conjunto con el poeta mientras el cielo huye en líneas, distante, entre el “viento azul” (v. 21). El cambio de sujeto fragmenta la imagen de la composición y ofrece una representación del cielo diurno en sus elementos abstractos: la altura, la línea y la distancia, que se adjetivan con el azul, la amplitud y el viento lejano (v. 19-21).

Luego, en los versos 23 a 41; de la atribución animal y humilde que el poeta le había dado, la yerba pasa a ser una criatura que pide. Celosa y desconfiada desea la caricia del hombre. En ella está su voluntad de quebrarse bajo la acción humana, superior, que le dio vida y no perdona

su olvido. La yerba tiene la suavidad insidiosa, casi malintencionada que revela su voluntad propia que deviene de las características humanas que el poeta le ha dado. La yerba desea, traspasó en el sueño el límite de su conciencia y ahora anhela, como la voz del poeta, el calor y busca, intimidando al lector sin dejar de ser cotidiana, con su actitud tenaz e incansable, la presencia constante de aquello que le dio origen al reconocimiento de sí misma.

A continuación, en los versos 42 a 63, la voz poética le atribuye astucia a la yerba. Este atributo connota la consciencia que le permite actuar, mover y desplazarse por el espacio, que actúa como una representación del tiempo a lo largo del poema. En su desplazamiento persigue las huellas del hombre, las cubre, hasta llegar a las ciudades. Cada una de sus hojas es una cabeza diminuta que se levanta y traspasa la montaña, con el sonido replicante de su “aguja de crótalo” (v. 52). La yerba personificada ya no susurra, silba, acción que sugiere la sensación de sonido y que implica la presencia del viento. Entra en las casas en las que no hay límite y en las salas vacías de sonido, que se convierten en espacios que evocan el recuerdo de las “hermosas mujeres”, de la dimensión de los espejos y de “las músicas y las canciones” que llenaron y fueron fuente de “los días de luces” y de “las caricias y rosas” de la noche (v. 55-63). La relación con la vanidad, con lo efímero, el mundo material del hombre que vive en busca del gozo, remite a la caracterización de las manos de ceniza en “Tambores”. La similitud de estas imágenes revelan las fuentes de sonido que se conservan en un estado anterior al tiempo en que se canta y, en su recuerdo, el lector percibe el silencio. Vivian Londoño analiza un efecto similar en los primeros versos de “Canción del viento”, “Toda la noche / sentí que el viento hablaba, / sin palabras” (v. 1-3) donde encuentra que:

[...] el yo poético se ve afectado por el verbo *sentir*; verbo que nos remite a una experiencia que incluye varios sentidos (entre ellos el oído), y que, en esa medida, nos hace esperar que algo se manifieste sonoramente. [...] Pero, al contrario de lo que se espera, lo

que va a ser dicho no va a producir ningún ruido; en otras palabras, se habla sin hablar, y se dice sin decir (Londoño 29).

En el caso de “Yerba”, esta antítesis entre el presente auditivo, en el que se encuentra la voz poética, y el pasado del hombre indicaría la simultaneidad de los tiempos en la memoria. Después, en los versos 64 a 73, la voz poética de Arturo refuerza la imagen del movimiento por medio de una comparación con un símbolo bíblico asociado a la destrucción y el castigo: la lluvia de fuego. Lo contrapone a la sencillez con la que “se arrastra” la yerba y la contradicción que tiene el efecto destructivo de su acción: dice que “se desliza” y “se quiebran las columnatas” (v. 69-70). La fractura que produce la yerba no se debe a la acción del fuego, sino a la del viento. Su reino es “oscuro y áspero” (v. 71) y persigue al hombre sin poder alcanzarlo todavía, porque está distante o ha muerto y lo cubre, “yace bajo la yerba” (v. 74). Así se construye la imagen de la ruina que en línea con la estrofa anterior configura una idea del tiempo en el que lo natural, representado en la yerba, tiene el dominio de un espacio que es posible solo en una época que trasciende lo humano, aunque haya sido lo humano lo que en un principio le dio movimiento.

Al final del poema, la voz poética concluye con una reiteración (v. 74-81) en las atribuciones que le ha dado a la yerba a lo largo del poema. Pasa de ser el objeto de reposo para el sueño, a tener contacto con la mano y a ser como un animal dócil que ama la magia de ser hechizada por medio del lenguaje para poder bailar y ser como el aire, “femenina / sutil / grata a la mano” (v. 82-84). Pero también es traicionera, como la serpiente primigenia, y muerde el talón del hombre que la aplaca. Personificada, la yerba no canta, “silba su imperio desolado” (v. 87), lo cubre por completo con su música, como el sonido de los “Tambores” cubrían las selvas y los desiertos. La yerba ocupa con su presencia y su música seseante tanto el espacio de las ciudades, como el tiempo: “hasta el límite del horizonte” (v. 88). Ocupa el espacio de las huellas humanas,

que se corresponden con las ciudades y los años (v. 89-91) y se desplazan, de nuevo tipográficamente, plásticamente en la página.

“Madrigales”¹¹

En el único libro que publicó, *Morada al sur*, Arturo ubica este poema, que consta de tres partes, como su canto final. Son tres madrigales que constituyen el poema y que se leyeron como unidades y como conjunto para este trabajo. Juan Pablo Pino Posada (2008) anota que existe una órbita común en este y otros poemas que comenta en su capítulo “Las mujeres, el erotismo” donde dice que: “Tres elementos definen esta comunidad: el encuentro con el cuerpo, su muerte y el rumor que los hace audibles” (Pino 76). Se tomó esa “órbita común” como punto de partida para la interpretación de la asociación cuerpo-tierra en “Madrigales” y se observó que la voz poética concluye con el quiebre de esta asociación, ya que recurre a una antítesis que desarrolla en los madrigales II y III. Además, la voz del poeta expresa una consciencia del acto escritural por medio del cual recrea, vuelve a la imagen sin que sea la asociación inicial.

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 el poeta (III, v. 1), cuyas atribuciones femeninas iniciales encuentran nuevas correspondencias. 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.

¹¹ El Madrigal es una composición poética, también musical, que apareció en Italia cerca del renacimiento, siendo ésta la época en la que mayor auge tuvo antes de unirse al epigrama y ser sustituido por la anacreóntica en el siglo XVIII, como lo indica Angelo Marchese (2006), antes de resurgir en el siglo XX. Tradicionalmente se compone de “endecasílabos y heptasílabos que riman libremente” (Marchese 253). Aunque la forma de los versos que adopta Arturo para este caso no sigue una métrica rígida, conserva el tema amoroso, delicado, y la cabeza o frente que se desarrolla en la primera (I) parte del poema.

La voz del poeta empieza de modo imperativo y pide refugio en la memoria de la imagen a la que canta. Apostrofa al “recuerdo inmenso” en el primer verso y en el segundo este lo toca y ciñe. Ese recuerdo es una “niebla amante”, forma del viento que no es hostil, como lo indica el adjetivo, sino receptiva del cuerpo del poeta, como se ve en la acción por la que se ciñe a él.

Como se dijo antes, Rafael Gutiérrez Girardot (2003) menciona cómo la naturaleza en la poesía de Arturo retomó las imágenes de la Naturaleza que se formaron en la literatura del período de formación nacional (Gutiérrez 419), en la que ésta es una selva agresiva, inmanejable, que devora al hombre o lo consume. Sin embargo en “Madrigales I”, la voz de Arturo muestra cómo ella responde al llamado del poeta, se hace presente y lo rodea. Él recuerda en el presente las acciones por las que esa isla a la que canta modelaba su cuerpo con suavidad. Como niebla, el recuerdo limita la vista del poeta como ocurre con el son de “Tambores” y la sombra de “Canción de la noche callada”; pero le deja sentir, por medio de la descripción de una textura, que esta niebla no apresa su cuerpo: lo rodea ingrávida y lo cubre de manera maternal y erótica, antes del primer quiebre, o silencio, en la oración que precede al tercer verso. En este puede ser otra voz poética que vuelve, de nuevo, a pedir algo.

Como se mencionó antes, Vivian Londoño (2005) analiza la derivación del silencio a partir del sonido en la poesía de Arturo y la relación que éste guarda con la multiplicidad de voces que cantan en ella. En este caso, después del salto entre versos, lo que parece ser otra voz poética pide que la “tierra tibia de tu carne” (I, v. 3) la añore, imagen que conserva la correspondencia entre la memoria y el tacto y que muestra la forma de esta naturaleza, ya no como forma del viento, sino de una tierra que añora, desea y se percibe a partir del tacto, se personifica y este recurso aparece asociado, como en “Yerba” a la acción de contacto. En el verso 4 la tierra aparece como una imagen, que se logra a partir de la personificación anterior: “isla de alas rosadas” (I, v. 4) a la que se canta porque es lugar, cuerpo y símbolo al que el poeta dirige sus

palabras, mientras espera que escuche y reviva el tiempo de su memoria. Este tiempo habita en el poeta mismo: al integrar por medio de la sensación que despierta en su cuerpo la memoria a la que el poeta canta desde su presente, ésta se convierte en un símbolo compuesto de los signos femeninos que residen en él.

La elección de un elemento por encima de otro para interpretar las narraciones que se tejen en la obra de Arturo depende de aquello sobre lo que se busque una apropiación como la que menciona Benjamin. Según este autor, el poeta maneja conceptual y estructuralmente aquellos elementos que están encerrados en el mundo que se le aparece y que desea representar para poder transmitir el mensaje que reconoce en ellos. Esa apropiación de los elementos en la poesía también implica un “dejarse cubrir” por esa forma de experiencia que para Benjamin encierra, atrapa, pero que para Arturo “toca y ciñe” (I, v. 2) y vuelve como memoria que ocurre en un tiempo pasado o en un futuro que no se distinguen, pero que extraen al poeta del presente al que esos elementos no pertenecen. La apropiación de la experiencia poética sería entonces similar a una actividad en la que por medio del artificio se conserva un tiempo y un espacio en el que no se vive pero al que se puede acceder a través de la disposición que tengan los sentidos¹².

En la estrofa siguiente, versos 5 a 8, la voz poética habla del lenguaje con el que dirige ese deseo. Duda de la identidad que tiene este, lo que ahora es un verso en el presente del poeta tal vez fue un beso en el pasado, con lo que evoca de nuevo un contacto durante un estado anterior en el que había unidad entre él y los signos que componen el símbolo al que canta. Sin embargo esos signos, que se mencionan en los versos, que al pronunciar o recordar se desvanecen fugaces, son, tal vez, comparables al “polen de florestas en futuros sin tiempo” (I, v. 6). Comparación que muestra en lo que se desvanece y se hace ausente, una diferencia con el pasado que no produce

¹² Esta forma de aproximarse a la poesía, y al arte en general, guarda relación con la visión de la poesía mística. Relación que Benjamin sugiere en diferentes puntos de su texto.

una contradicción sino un cambio que se da como resultado del paso del tiempo. Las palabras que componen los versos de esa voz, indefinidas como los “reflejos de la lunas” (I, v. 7) que no son luz, muestran al igual que el olvido, que revela aquello que se hace ausente, la pérdida de un estado por medio de la antítesis que se da cuando dice “sin decir” (I, v. 8) al oído del receptor.

En la primera parte del segundo madrigal (II, v. 1-4), que puede ser leído como un fragmento individual que conserva la unidad con el primero y forma un primer conjunto dual; la voz del poeta desea ser llamada por el lugar, la isla, que también es recuerdo y memoria. También es la mujer que inspira y por lo tanto es una evocación del personaje de la musa, que para él se convierte en una función que cumple el paisaje que recuerda y habla. Sin embargo para la voz poética de Arturo, la musa no es una intermediaria entre la inspiración y su oído, sino aquella a la que dirige sus peticiones porque es la inspiración en sí misma del canto. La región más honda de esta isla sumerge a la voz poética en el campo de los sueños, profundidad que se contrapone con la connotación acentuada en el ritmo que se eleva tónico al nombrar su sabor, son los “sueños más dulces” (II, v. 1). En el siguiente verso, el llamado que pide el poeta no es escuchado sino contemplado. Pide que lo llamen con los cielos y los “nocturnos firmamentos” (II, v. 2) a los que mira y que se configuran por medio de la adjetivación del cielo a través de la connotación de oscuridad que tiene el sustantivo “nocturnos”. El “ala inmensa de imposible blancura” (II, v. 4) que desgarrar la noche aparece como un objeto que también se contempla. Anuncia el amanecer y se construye como un símbolo a partir de la imagen de la isla de las alas en el verso 4 del primer madrigal. Al hacer del ala un objeto singular funcionaría como signo del quiebre y la pérdida de la unidad que además remite a un estado anterior configurado en el poema mismo, cuando las alas eran dos plegadas dulcemente en la imagen de la isla. La voz poética también alegoriza, con la acción de la irrupción, del quiebre, la separación entre el

tiempo del recuerdo evocado y el presente en el que canta. De ésta manera refuerza la imagen del proceso de pérdida y cambio.

En la segunda estrofa de este madrigal, el llamado que pide la voz poética está en esa tierra que cambia de alturas y formas en el verso 5. En este se marca el acento acompañado de la hendidura que aparecía en la estrofa anterior, lo que refuerza la disociación a través de la contraposición del “collado” y la “llanura” (II, v. 5).

La misma separación aparece, luego, como una correspondencia entre el clima del lugar y el momento del día como signos del tiempo que se lee en el verso 6, en el que la voz poética muestra una adición articulada y dinámica entre los elementos que lo designan: “y en el viento y la nieve, la aurora y el poniente” (II, v. 6). Así el hipérbaton que disocia el tiempo en clima y momento significaría que el llamado de la voz poética remite a una época de diferenciación cuya experiencia sensorial, en la que los sentidos perciben el mundo de manera simultánea, se representa con el encadenamiento de estos sustantivos. Este quiebre no se desenvuelve en un final trágico sino que produce un movimiento, que se representa como un ritmo reiterativo de relaciones en el que el viento y la nieve, la aurora y el poniente, cómo partes fragmentarias del quiasmo del collado y la llanura, se corresponden en el nivel semántico y por medio de la anáfora “Lámame” (II, v. 7), que refuerza la idea de la permanencia latente de esta unidad en el poeta. En el verso 7 hace un llamado por la voz, la cual no escucha porque florece al tiempo que sus pétalos “caen llorándola” (II, v. 8), metáfora de la separación del signo de lo femenino en el tono de la voz que se vuelve masculina durante la adolescencia. Esta pérdida marca un tono melancólico, no trágico, que se desarrolla en los siguientes versos.

En los versos 1 a 4 del tercer y último madrigal, el quiebre y la separación da paso a la negación del sujeto que se apostrofa en el principio del poema. La unidad inicial que pasó a una dualidad, integra sus partes, ahora, en una triada que se constituye como signo de la identidad

perdida, cuyo sentido permanece en las partes disociadas. No es ya esa mujer a la que escribe (III, v. 1), ya que es ella a quien la voz poética busca en su memoria. Por medio de la negación de la figura femenina se sugiere entonces la creación del símbolo masculino, representado en el poeta que ya no canta, sino que escribe, como acto de inserción en la memoria y elaboración del recuerdo. Esta antítesis refuerza de nuevo la imagen poética en la que el cuerpo ha perdido esa unidad; ya no pertenece a ese lugar donde las cosas eran una, como sí lo es el soporte de su lenguaje, que aparece integrado con la metáfora entre la página y el cielo, que se evoca con el color azul y se adjetiva como nostálgico (III, v. 2). Enseguida las líneas de la voz poética se escriben como el lamento del viento que se oye en el postigo (III, v. 3) y que pertenece a la época de la primavera, representada en el día más floral de los días idos, en el verso 4, que reitera en la oposición de dos tiempos, pasado y presente, que se muestran simultáneos.

La palabra que vuelve en el verso 5 puede ser la respuesta que se ha pedido anteriormente, pero no pertenece ya a quien se dirigía (III, v. 5). De nuevo se niega y se contrapone una antítesis por medio de la conjunción concesiva “aunque” (III, v. 6), que subordina el pretérito imperfecto del ser, “fuera tu aliento” (III, v. 6), al presente tácito que lo niega en los siguientes versos. Los elementos naturales del viento y la tierra dan paso al agua, que surge en la humedad que reemplaza el aliento (III, v. 7). La palabra pasa a ser una variación del aire que repite el nombre del poeta y la estrofa termina con la anáfora, “sino”, que articula las imágenes que diferencian el presente de la voz poética de su pasado perdido. Quien llama, la voz poética, y su receptor, son ahora sujetos individuales que se corresponden porque conservan la semejanza de un origen compartido: el de su voz que sonaba como si fuera una. Ahora es percibida, por la voz del poeta, como “besos perdidos” (III, v. 7) y como “labios vivos” que se conservan en los suyos, escondidos, latentes o “furtivos” (III, v. 8). Así sugiere la presencia del pasado en su presente, una vez más, a pesar de su separación; además muestra la relación entre la naturaleza de las

palabras y de los besos que se disipan, furtivos, como el polen de florestas en el futuro y el viento (I, v. 6).

Después, en los versos 9 a 12, se remite a la memoria como aquello que vuelve en medio de una superficie que se mantiene presente, pero que cuando se contempla está entre los días y la noche; la primera de “soles” y la segunda de “sombrias estrellas repetidas” (III, v. 10-11). Por lo tanto la experiencia de la memoria sería percibida como el tiempo que habita entre dos momentos opuestos. “Vuelve” ese tiempo, “como el celaje” a la voz poética, como la bruma o niebla que adquiere la forma de bandada quieta que se disipa veloz, acción de movimiento que por su calificativo se contradice cuando la voz del poeta aclara que lo hace “sin fatiga” (III, v. 12). Éstas son las denominaciones aparentemente opuestas que muestran la interacción que resulta de los elementos que se diferenciaron entre sí a través del quiebre recordado en las primeras partes del poema y que habitan juntos en el recuerdo. William Ospina (1990) resalta el valor que tiene este mundo enrarecido, lleno de contradicciones aparentes, en su análisis de los primeros versos de “Morada al sur”:

Pero “las noches mestizas” de Arturo son ya, en la primera línea de su poema, un enigma, que se agrava cuando nos enteramos de que éstas se alzan de la hierba, y que en ellas se mueven potros que, a su vez, siendo sombras son brillantes. Nos sentimos asistiendo al nacimiento de una realidad que no es confusa ni desquiciada pero que es distinta y alerta nuestra curiosidad (Ospina 17).

Después afirma que la curiosidad y el asombro del lector ante esta cohesión de lo que la lógica y la unidad cotidianas no logran integrar es algo “poderoso e inusual”, pero, como se dijo en los análisis de los poemas anteriores en este trabajo, la unidad aparece sugerida a partir de la integración de las partes que conservan ciertas semejanzas después de su fragmentación. La sinestesia que se usa como una figura que corresponde sustantivos, verbos, adjetivos, adverbios y

sensaciones que de manera natural no se corresponderían, es un recurso moderno que se puede encontrar en la poesía de Baudelaire, como lo señala Martha Canfield y como lo anotó Cobo Borda, pero que en el caso de Arturo no revelan un sufrimiento como lo menciona Arango, sino que motivan el reencuentro y, como se ve en “Madrigales”, revelan la permanencia, constante y omitida, del pasado en el presente.

Finalmente, en los últimos versos de este poema (III, v. 13-16), la antítesis se refuerza de nuevo y el lamento es un canto que surge de las lágrimas de la voz poética. Sin embargo esas lágrimas son suyas, del receptor que niega, no ocurren en el presente desde el cual se canta sino que se recuerdan (III, v. 13). No es a ella-la isla, el receptor inicial, a quien le canta, sino al recuerdo de haber separado sus cuerpos y tiempos donde se originan los símbolos de cada arquetipo y que conservan una parte del uno en el otro. Las melodías son nocturnas pero de sabor dulce, por lo que la pérdida trágica del orden arquetípico se representa por medio de un canto que es tradicionalmente “erótico” como el madrigal, pero que revela la permanencia de esa identidad femenina en los atributos de la voz poética como un pasado que se conserva. A diferencia de lo que dice Pino sobre los últimos versos de “Madrigales”, “[...] sino que entre mis manos tu temblor aún persiste / y en él el fuego eterno de nuestras horas mudas” (v. 15-16) que para él:

Implica dolor, ciertamente, porque la mujer, a diferencia de su grito, no viene en la carne, no sobrevive. Pero la herida en el costado no corrobora, como en el cuerpo de Cristo, la muerte, sino que por el contrario testimonia la continuidad de una vida que se experimenta tal en la huella honda de una de sus efervescencias (Pino 78).

La mujer sí sobrevive, como lo indican sus labios “furtivos”, oculta en el recuerdo del poeta. La herida, el collado, que si bien connotan una separación y un dolor, no corrobora una muerte, como lo indica Pino; al testimoniar la continuidad de la vida, revela también que a pesar de la separación, se conservan elementos de un arquetipo en el otro. El hombre mantiene, en él,

lo femenino ya que él no es su negación, su voz poética aunque ya no cante, puede escribir y recurre a ello para dar a su voz la musicalidad que la poesía permite.

El temblor persiste como signo de esa memoria que es una nube permanente, constante que revela el vacío que queda después de la separación de las partes del cuerpo unitario, arquetípico que integra lo femenino y lo masculino. Esos recuerdos son el fuego que se comparte en silencio, que permanece en las horas mudas, simultáneo, a pesar del cambio. No es un fuego que destroza, sino la memoria latente que produce un abrigo mudo que vincula un estado anterior del ser con el presente en el que canta la voz poética; es un abrigo que inspira el llamado del poeta por su identidad inicial, unitaria con lo femenino, que sabe que su memoria conserva oculto como un rasgo de su pasado. Por lo tanto no resultaría ser un poema erótico en la medida en la que representa un encuentro entre amantes, sino en el sentido creador que tiene la voz y su disociación, que requiere de integrar las partes a través de las palabras que escribe para producir el recuerdo, que estaría vivo, latente, en la poesía misma.

“Nodriza”

El motivo de la nodriza aparece en “*La servant au grand coeurs dont vous étiez jaloux*”; también el de la noche en “*L’irreparable*”, poemas que hacen parte del libro *Les fleurs du mal* de Charles Baudelaire. Estos motivos sirven como contrapuntos que ayudan a indicar de manera más clara el uso que le da Aurelio Arturo a los recursos con los que representa esta figura y este tiempo. “Nodriza” (1961) es el otro poema de la selección hecha para este trabajo que como “Madrigales” (1961) está más próximo en tiempo a las obras de la etapa temprana de Arturo. Además tiene similitudes en la forma y el contenido con las obras mencionadas del poeta francés recopiladas y publicadas en 1857.

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. La voz de Baudelaire se pregunta: “*Peut-on illuminer un ciel bourbeux et noir?*” (“*L’irreparable*” v. 21) A lo que Arturo diría sí: ya puso brillo a la sombra y sigue con su propuesta en los versos 3 y 4, en los que no utiliza un adjetivo de connotaciones húmedas (*bourbeux*) sino que constata esa cualidad del elemento del agua en el sustantivo y le da un atributo diferente, la saliva que posee la nodriza-noche era melódica, a lo que agrega la comparación de sus manos, por el movimiento, con palomas mágicas. No se trata, por lo tanto, de una imagen del agua como elemento turbio, como ocurre en el ejemplo de Baudelaire, sino de un cuerpo de agua musical que resuena en el movimiento de las alas en el viento. Lo que

refuerza, como indica Torres Duque (2003), el sentido musical o auditivo de la sinestesia con la que el poeta representa su realidad (Torres 389). A continuación, la voz poética termina la estrofa y duda si esta figura es la noche, identidad que la voz poética le ha atribuido en la primera parte del poema. Si en el cielo irreparable de Baudelaire ya no hay luna, el canto de Arturo muestra dos cuyo atributo es el color morado que se asocia a la percepción visual, como el plateado de los ojos, y que se asemeja a la descripción del paisaje de “Tambores”. Sin embargo la voz cuestiona y duda de la imagen que ha construido por asociación tanto como del uso mismo del recurso que neutraliza la identidad de la noche (v. 4) y su pregunta por ella, la nodriza, no recibe una respuesta; silencio que revela la ausencia de una voz receptora que sugiere la participación del lector.

Esta duda se conserva y reitera pero varía como apostrofe en los versos 5 y 6. En ellos la pregunta deja de ser un cuestionamiento y pasa a ser una súplica con la que llama a la voz poética. Estos dos versos refuerzan la imagen construida en la estrofa anterior y articula la unidad noche-nodriza y adiciona dos elementos que pertenecen al campo de la percepción, pero el sonido que aparece en la melodía de la saliva como un adjetivo, pasa a ser el verbo del arrullo. La sensación que prevalece no se encuentra en el campo semántico de la humedad, sino en el terreno de la temperatura que se percibe a través del tacto en las yerbas tibias de su regazo. Por lo que hay una transición, posterior al silencio que responde a la duda, de los atributos visuales, de los colores hacia las atribuciones propias de una experiencia táctil que se evidencia en el uso de adjetivos como “tibio” (v. 6). Esta imagen de la tierra y el cuerpo de la amada reafirma la unidad que la voz de Arturo busca construir, continúa la relación entre la naturaleza y la figura femenina. Baudelaire también interpela en “*L’irréparable*”, pero no revela la identidad de la *sorcière* a la que dirige sus preguntas. Ella, como la nodriza de Arturo, no habla porque está

ausente, son las destinatarias del canto que surge como un anhelo de las voces poéticas por volver a ellas.

En el verso 7, en el silencio, la voz poética metaforiza la experiencia de la memoria con la acción de florecer. La palabra calificada, de nuevo, por la humedad que pertenecía al aliento de la nodriza, sería como el recuerdo latente que surge fugitivo, rápido o fugaz, y que trae consigo en un tiempo muy breve, en un “solo pétalo”, una carga emocional que hace cantar pero también “quema” (v. 10). El recuerdo alegra y duele, lo que haría de este una experiencia que se percibe porque conserva el fuego como elemento que transmite, por medio del calor, la sensación de la pérdida. Como en el último verso de “Madrigales”: “[...] y en el fuego eterno de nuestras horas mudas” (III, v. 16); también ocurre en los versos de “Nodriza” que connotan la sensación de calor: “[...] y cantan las primaveras y su fiebre dormida / quema mi corazón en ese solo pétalo” (v. 9-10). Pero tanto el fuego, como la sensación que produce, se encuentran en un tiempo anterior que al ser recordado vuelve y se conjuga en el presente de la voz poética.

En el poema “*La servant au grand coeurs [...]*”, la voz de Baudelaire reconoce que a la criada de la que estábamos celosos, nosotros, los lectores y la voz poética, “*devrions pourtant lui porter quelques fleurs*” (v. 3), porque aunque se encuentre bajo el pasto, los “pobres muertos” sienten y el viento melancólico de octubre les debe hacer pensar en la ingratitud de los vivos que duermen cálidos entre las sábanas. Mientras que la voz de Arturo dice que “cantan las primaveras” (v. 9), expresión que aparece como un hito de la sinestesia que se produce por la percepción integral que plantea de la palabra como flor, objeto, y memoria o experiencia. La voz poética sugiere la unidad de sentido, por medio de la cual remite a una época específica del año, pero que connota una emoción de dicha que se contrapone al ardor que simboliza el dolor de la ausencia. Este dolor diferencia el tiempo presente de la voz, en el que la nodriza está ausente, con el pasado en el que ella hacía parte de su mundo.

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). En cambio en el canto a la criada de Baudelaire se recuerda su compañía en las noches azules y frías de diciembre cuando dice “*Si, par une nuit bleue et froide de décembre*” (v. 17). La voz de Arturo recuerda a la nodriza entre el calor de la fiebre y de la noche, “entre sedas ardientes” (v. 15) y ella, hermosa y esbelta, lo besa en la frente. Mientras que la voz de Baudelaire describe este motivo en la época del invierno, luego la recuerda en un rincón de la habitación, como una figura grave que sale de la oscuridad de su lecho; bajo su mirada él ve las lágrimas que caen de su pupila vacía, describe un movimiento lineal, vertical, en cambio la voz de Arturo la recuerda como parte de “viajes bordados de fábulas” (v. 19), imagen que alude a un desplazamiento sobre la superficie de la tierra y que no está vacío, sino rodeado de objetos.

En la última parte, la voz del poeta separa la estrofa final del resto del canto para apelar otra vez a la nodriza. Se dirige directamente a ella en los versos 16 a 19 y le pregunta si comparten la memoria de las mismas sensaciones. Vivian Londoño (2005) describe esta separación como una línea divisoria la cual

[...] designa un silencio ligeramente más fuerte [...], pues se trata de una delimitación de espacio entre una parte y otra, que se complementa con los blancos a su alrededor, y marca la presencia de un cambio en el ritmo, la temática o la estructura del poema (Londoño 63).

Esto se evidencia en el hecho de que la voz poética en estos versos le pregunta a ella por la percepción del viento como un aura de sabor dulce (v. 17), sinestesia que aparece como representación de la unidad inicial perdida y que dirige su canto a una ausencia que no corresponde ya con el lector. La noche se diferencia de ella por ser un tiempo pasado, mientras

que el sujeto de la nodriza permanece como fábula que bordea un trecho de la vía que ha recorrido la voz poética. La última pregunta que hace y que no puede ser respondida porque interpela directamente a la nodriza, le daría el sentido de despedida a la parte final del canto. Baudelaire también se despide, pero no interpela a su criada, sino a sí mismo y al lector: “*Que pourrais-je répondre à cette âme pieuse, / voyant tomber des pleurs de sa paupière creuse?*” (“*La servant au grand coeurs...*” v. 21-22). Aun así, en las voces de los dos poetas aparecen estos motivos como una forma de representación que se da en el límite entre la vida y la muerte. Para la voz de Arturo y Baudelaire no hay una pérdida en la muerte, sino un cambio, pero los sujetos que se recuerdan permanecen. En “Nodriza” la memoria es el espacio en el que la figura vuelve a la vida, es percibida por la voz del poeta en el ardor, como una palabra polisémica, que alegra y destruye en un instante; mientras que Baudelaire debe ir a dejar flores a su criada para que ella pueda volver su mirada a él, desde el lecho en el que se encuentra, y reconozca que el tiempo ha pasado y se evidencia en las ausencias y cambios. Por lo tanto se puede decir que así como Arturo recurre a elementos de estilo y temática que se encuentran, también, en la poesía del siglo XIX, introduce variaciones en sus formas. No llega al motivo de su recuerdo a través de una única experiencia sensorial, como en el caso de Baudelaire en donde priman las características visuales que tienden a los colores “fríos”, sino que reconstruye dicha experiencia a partir de varias sensaciones y sentidos que afectan la estructura y dirección del poema, que lo llenan de atributos y connotaciones “cálidas”.

Conclusiones

A partir del análisis de “Palabra” se puede hablar de la participación de la comunidad en la constitución del valor simbólico del lenguaje. En “Tambores” el valor simbólico asociado a la música y al arte, cumple la función de transmitir el mensaje de ese colectivo y de expandirlo. “Yerba” muestra la libertad que tiene el lenguaje simbólico, de prolongar el tiempo y conservar lo humano a pesar de su origen mortal. En “Madrigales” aparece la muerte como un quiebre o ruptura con la comunidad arquetípica inicial pero no implica una pérdida total, sino una marca de identidad que conserva la experiencia del pasado; en “Nodrizas”, esa unidad y la figura que la representa adquiere por medio de la despedida, el valor de lo distante, perdido y sagrado.

Entonces se puede ver cómo la creencia, como lo propone Estupiñán, en una unidad original, a la que todo en el universo vuelve, permite las correspondencias que se observan entre las cosas que rodean a la voz poética. La unidad se evidencia a través del contacto que el lenguaje tiene con sus sentidos, su piel, sus oídos, párpados, pero también revela la pérdida en el uso de símbolos y sinestesias. Así sería, a través de la escritura, cómo el poeta recupera la pérdida a través de lo que escribe. Las palabras no serían un ídolo, sino lo recuperado, la experiencia en sí misma.

Así el cuerpo representado en la poesía de Arturo dominaría el panorama. Es un cuerpo fragmentado en sensaciones, que se lee por medio de la multiplicación de sus signos. Cada pieza guarda relación con otra y guía la lectura a través de la cual ese cuerpo vuelve a tener forma. Pero es solo en el tiempo que el concepto de cuerpo vuelve a aparecer. Las lecturas geográficas y biográficas que cita Torres Duque y que denuncia Tanit Barragán Montilla (2010), no contemplan estas relaciones que son indispensables en la comprensión del proceso de memoria al que invita la voz poética de Arturo. Por lo que contemplar esa fragmentación puede ampliar los horizontes dentro de los que se comprende la poesía del nariñense, evitando con ello, quizá, la

apreciación de sus rasgos clásicos o modernos como una dicotomía irreconciliable. Estas apreciaciones mantenían la obra de Arturo en la insularidad. Pero como se ha visto, la presencia simultánea de estos movimientos y las épocas que representan no implica una contradicción, sino una indagación por los límites del tiempo dentro en los que se actúa y responde al mundo. Propuesta que se ha hecho en los últimos años por la crítica arturiana reciente.

La posición que se tomó frente a estas propuestas fue la de considerar un sentido transicional, a veces incierto, que se encuentra en las texturas, sonidos y aromas que hacen aparecer los retazos del cuerpo unitario en los poemas seleccionados. De este sentido resulta la polifonía que enuncia el discurso de los elementos naturales, esenciales, que lo componen y que representan también una comunidad. Así el origen de estos poemas es la expresión de las experiencias sensibles vividas a través de los estímulos del viento, la luz, el agua o el fuego que las evocan. El pasado y el presente, el cuerpo y la tierra de la que surge, se buscan y encuentran a través de la piel que los inspira y que aparece a veces “como diez mil diminutas serpientes” que cubre las imágenes que cada palabra escrita por Arturo despierta en el lector. Por lo tanto no se considera la presencia de un centro de enunciación en esta obra, sino una yuxtaposición de las líneas integradoras (que son sensaciones) y sus variaciones que articulan y disocian la realidad que el lector percibe. Ahora, como se observó a través del estudio de las sensaciones representadas como contacto entre el tiempo presente de la voz poética y su pasado, se puede decir que dada la fragmentación de la unidad inicial, la forma de volver a vivir esta experiencia se da a través de la multiplicación de sus signos y no solo por la lamentación de su pérdida, punto que defiende José Manuel Arango (1992).

Las sinestesias aparecen también como una función en la que están correspondidas las líneas que se desintegran. Esto hace que recursos como el símbolo, la antítesis, la anáfora, y otros, se asocien y disocien sin perder la unidad inicial que el poeta muestra en las imágenes que

construye con ellos. Las sinestesias se pueden ver como el resultado de un proceso cíclico, como en “Palabra”; y también como un recurso que representa la unidad que no es la inicial, sino una nueva configuración de la experiencia, como en “Nodriza”.

De esta manera, lo que hace de la poesía de Arturo una propuesta del siglo XX sería el diálogo que establece con las tradiciones de su pasado a través de la reiteración de sus temáticas y por las variaciones que introduce en ellas sin dejar a un lado el uso de recursos propios del lenguaje poético. La tradición bíblica, barroca y clásica le da un matiz místico a los cantos analizados y se evidencia en el uso de recursos como el oxímoron y la antítesis, así como en las referencias a Sor Juana y a imágenes de la lírica griega. La presencia de elementos simbolistas sugiere una relación con la búsqueda estética del siglo XIX que responde, según Benjamin (2012), a una alteración en el tiempo y en el ritmo de vida, pero que Arturo utiliza tanto para demostrar la pérdida del pasado como su reencuentro y permanencia. La articulación de estas tradiciones con los motivos que hablan a través de los elementos naturales en sus poemas, demuestran que su trabajo se configura como una nueva experiencia, diferente a las demás pero que recurre a las anteriores a través de la aplicación de un orden obtenido por medio del ejercicio de la disciplina.

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.

(Aurelio Arturo, "Entre la multitud", v. 39-42)

Obras citadas

Bibliografía primaria:

- Arturo, Aurelio. “El texto. Obra poética completa.” *Aurelio Arturo. Obra poética completa*. Ed. Rafael Humberto Moreno-Durán. 1a ed. Nanterre Cedex: ALLCA XX. 2003. 417-37. Colección Archivos. Impreso.
- - - *Morada al sur*. (1963). Ed. Facsimilar. Ediciones del ministerio de cultura: Bogotá, Colombia. 2006. Impreso.
- - - “Nodriza” (1963), “Madrigales” (1961), “Yerba” (1975). *Obra e imagen*. Ed. J. G. Cobo Borda y S. Mutis. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1977. 40-41, 42-44, 77-79. Impreso.

Bibliografía secundaria:

- Barragán Montilla, Tanit. *De hojas y lejanías. (Pensamientos / en el invierno de una ciudad cualquiera / dedicados a palabras, árboles y brisas*. Bogotá: Universidad de los Andes. 2010. Impreso.
- Baudelaire, Charles. *Les fleurs du mal*. Josef Nygrin, ed. Miktex Latex. 2008. Tomado de <http://www.paskvil.com/>. Versión digital.
- Benjamin, Walter. “Sobre algunos temas en Baudelaire”. *El Paris de Baudelaire*. Buenos Aires: Eterna Cadencia. (2012). 183-242. Impreso.
- Bergson, Henri. *Materia y memoria*. (1896). Trad. Pablo Ires. Buenos Aires: Editorial Cactus. 2003. Web.
- - - *Bergson: memoria y vida. Textos escogidos por Gilles Deleuze*. Mauro Armiño, trad. Madrid: Alianza Editorial, 1997. Impreso.

Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. 7a ed. México: Editorial Porrúa, S.A., 1995.

Impreso.

Canfield, Martha L. “La aldea celeste o formas de una vanguardia americanizada” *Aurelio*

Arturo. Obra poética completa. Ed. Rafael Humberto Moreno-Durán Rafael. 1a ed.

Nanterre Cedex: ALLCA XX, 2003. 533-35. Colección Archivos. Impreso.

Charry Lara, Fernando. “Aurelio Arturo” *Evocación de Aurelio Arturo*. Comp. Ed. Guerrero

Quijano, Eleonora. Cali: CEP-Banco de la República-Biblioteca Luis Ángel Arango. 2006.

33-40. Edición conmemorativa. Impreso.

Estupiñán Medina, Miguel Ángel. *El principio de Analogía en la poesía de Aurelio Arturo y José*

Manuel Arango. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. 2013. Tomado de:

<http://www.bdigital.unal.edu.co/11359/1/04848135.2013.pdf>. Web.

Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. (1966)

Elsa Cecilia Frost, trad. 15a ed. México: Siglo XXI editores, S.A., 1984. Impreso.

Goyes Narváez, Julio César. "El apalabramiento del silencio en la poesía de Aurelio Arturo."

Desde El Jardín De Freud. No. 8, Bogotá. (Junio de 2008). pp. 291-308. Universidad

Nacional de Colombia. Web.

- - - “La eco-poética de Aurelio Arturo” *Aurelio Arturo. Obra poética completa*. Ed. Rafael

Humberto Moreno-Durán Rafael. 1a ed. Nanterre Cedex: ALLCA XX, 2003. 623-26.

Colección Archivos. Impreso.

Gutiérrez Girardot, Rafael. “Historia y naturaleza en la poesía de Aurelio Arturo.” *Aurelio*

Arturo. Obra poética completa. Ed. Rafael Humberto Moreno-Durán. 1a ed. Nanterre

Cedex: ALLCA XX. 2003. 417-37. Colección Archivos. Impreso.

- Hagopian, John V. "Symbol and Metaphore in the Transformation of Reality into Art" *Comparative Literature*, Vol. 20, No. 1 (Invierno, 1968), pp. 45-54. Tomado de: <http://www.jstor.org/stable/1769805>. Web.
- Hubbert, Judd, D. "Symbolism, Correspondence and Memory" *Yale French Studies*, No. 9, Symbol and Symbolism (1952), pp. 46-55. Tomado de: <http://www.jstor.org/stable/2929058>. Web.
- Londoño Castro, Vivian. *Matices del silencio en la obra poética de Aurelio Arturo*. Bogotá: Universidad de los Andes. 2005. Impreso.
- Lotman, Yuri. *Estructura del texto artístico*. Victoriano Imbert, trad. Madrid: Ediciones Akal. 2011. Impreso.
- Maglia, Graciela "De la nostalgia demorada de la tierra, al destierro amoroso de la nostalgia." *Aurelio Arturo. Obra Poética Completa*. Ed. Rafael Humberto Moreno-Durán Rafael. 1a ed. Nanterre Cedex: ALLCA XX, 2003. 488-97. Colección Archivos. Impreso.
- Mallén, Enrique. "El 'neobarroco' latinoamericano y la 'poesía del lenguaje' estadounidense" *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Año 38. No. 76, 2012. 51-80. Centro de Estudio Literarios Antonio Cornejo Polar CELACP. Impreso.
- Marchese, Angelo. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Joaquín Forradellas, trad. Barcelona: Editorial Ariel, 2006. Impreso.
- Moreno-Durán, Rafael Humberto "Arturo, lejos de Camelot" *Aurelio Arturo. Obra Poética Completa*. Ed. Rafael Humberto Moreno-Durán Rafael. 1a ed. Nanterre Cedex: ALLCA XX, 2003. 438-73. Colección Archivos. Impreso.
- Mutis, Álvaro. "Mi verdadero encuentro con Aurelio Arturo" *Aurelio Arturo. Obra poética completa*. Ed. Rafael Humberto Moreno-Durán Rafael. 1a ed. Nanterre Cedex: ALLCA XX, 2003. 533-35. Colección Archivos. Impreso.

- Ospina, William. “La palabra del hombre” *Aurelio Arturo. Obra poética completa*. Ed. Rafael Humberto Moreno-Durán Rafael. 1a ed. Nanterre Cedex: ALLCA XX, 2003. 559-67. Colección Archivos. Impreso.
- *Aurelio Arturo*. Ed. William Ospina. 1a ed. Bogotá: Procultura. 1990. Colección Clásicos colombianos. Impreso.
- Oliveros Rangel, Fabián Alexis. *El viento en el puente de Álvaro Rodríguez. Tiempo, poesía y memoria*. Bogotá: Universidad de los Andes. 2011. Impreso.
- Pino Posada, Juan Pablo. *Oscuras canciones del viento: la poética de Aurelio Arturo*. 1a Ed. Medellín: Universidad de Antioquia, Instituto de Filosofía. 2008. Impreso.
- Restrepo Restrepo, Beatriz. “Memoria y olvidos en “Morada al sur””. *Aurelio Arturo. Obra poética completa*. Ed. Rafael Humberto Moreno-Durán Rafael. 1a ed. Nanterre Cedex: ALLCA XX, 2003. 474-487. Colección Archivos. Impreso.
- Romero Guzmán, Nelson. “Espacios imaginarios en la poesía colombiana: Álvaro Mutis, Eduardo Cote Lamus, Aurelio Arturo y Carlos obregón” *La palabra*, no. 22, Tunja. (Enero-junio de 2013). pp. 41-52. Impreso.
- Santos Molano, Enrique. “Aurelio Arturo: un aroma de grandeza que brota incesante de un frasco muy pequeño”. *Aurelio Arturo. Obra poética completa*. Ed. Rafael Humberto Moreno-Durán Rafael. 1a ed. Nanterre Cedex: ALLCA XX, 2003. 409-413. Colección Archivos. Impreso.
- Scheuermann Gómez, P. *Mito y lenguaje en la poesía de Aurelio Arturo*. Bogotá: Universidad de los Andes. 1997. Impreso.
- Imagen de la contraportada tomada de: <https://literariedad.files.wordpress.com/2016/04/aurelio-arturo.png?w=1620>.

Anexos (poemas comentados en este trabajo)

“Palabra”

nos rodea la palabra
la oímos
la tocamos
su aroma nos circunda
5 palabra que decimos
y modelamos con la mano
fina o tosca
y que
forjamos
10 con el fuego de la sangre
y la suavidad de la piel de nuestras amadas
palabra omnipresente
con nosotros desde el alba
o aun antes
15 en el agua oscura del sueño
o en la edad de la que apenas salvamos
retazos de recuerdos
de espantos
de terribles ternuras
20 que va con nosotros
monólogo mudo
diálogo
la que ofrecemos
a nuestros amigos
25 la que acuñamos
para el amor la queja
la lisonja
moneda de sol

o de plata
30 o moneda falsa
en ella nos miramos
para saber quiénes somos
nuestro oficio
y raza
35 refleja
nuestro yo
nuestra tribu
profundo espejo
y cuando es alegría y angustia
40 y los vastos cielos y el verde follaje
y la tierra que canta
entonces ese vuelo de palabras
es la poesía
puede ser la poesía

"Tambores"

Suenan los tambores
 a lo lejos
 con un profundo encanto que nos despierta
 nos alerta

5 o nos embriaga con su son melodioso
 suenan profundamente
 los tambores
 en el día de bronce
 en la noche de lentos párpados morados

10 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

15 el arrendajo
 melodioso o rechinante como una
 cerradura oxidada

suenan casi perdidos los tambores
 atravesando valles y valles de silencio

20 y nadie sabe quién los toca
 ni dónde
 pero todos los oyen
 y comprenden su mensaje
 y se llenan de júbilo o se espantan

25 dónde suenan
 quién los toca
 manos que se han deshecho
 o que están cayendo en polvo
 o que serán la ceniza más triste

30 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

35 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

“Yerba”

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

10 La yerba
 se desliza
 serpea
 como diez mil diminutas serpientes
 hechicera

15 hechizada
 susurra
 se adormece
 y nos sume en sueño traspasado
 mientras que en amplias líneas altas

20 huye el cielo
 como un gran viento azul
 distante.

Pero la yerba
 celosa

25 desconfiada
 pide la mano acariciante
 el calor humano
 que la apacigüe
 la quiebre

30 tenaz
cotidiana
incansable
suavidad insidiosa de la paciencia invencible
no perdona

35 el desdén
el abandono
que no se escuche su tenue voz que reclama
el cuidado amoroso
el pulso

40 el movimiento
la humana presencia.

Si abandonada
no oída
su astucia

45 levanta
sus mil cabezas diminutas
y persigue la planta humana que la deja
borra su huella
tapa los senderos

50 y ocupa las ciudades
traspasa la montaña
y silba su aguja de crótalo
en las casas sin puerta
en las grandes salas sin ecos

55 donde resplandecieron
las hermosas mujeres
entre altos espejos
donde sonaron músicas y canciones
y bellos trajes y joyas que fueron

60 a las fiestas

y llenaron los días de luces
 y las noches
 de caricias y rosas.

No cae la yerba
 65 no
 como las gotas de fuego
 que llovieron sobre las ciudades de la planicie:
 se arrastra
 se desliza

70 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 de cabecera
 75 dócil serpiente melódica
 bajo la mano

 bajo la caricia
 que la aplaca
 pero que no perdona el descuido

80 que ama ser hechizada
 como una serpiente
 que quisiera danzar y ser aire
 femenina

 sutil
 85 grata a la mano
 muerde el talón que se aleja
 y silba su imperio desolado
 hasta el límite del horizonte
 y cubre huellas

90 ciudades
 años

“Madrigales”

I

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 añore,
 oh isla de alas rosadas, plegadas dulcemente.

- 5 Y estos versos fugaces que tal vez fueron besos,
 y polen de florestas en futuros sin tiempo,
 ya son como reflejos de lunas y de olvidos,
 estos versos que digo, sin decir, a tu oído.

II

Llámame en la hondonada de tus sueños más dulces,
 llámame con tus cielos, con tus nocturnos firmamentos,
 llámame con tus noches desgarradas al fondo
 por esa ala inmensa de imposible blancura.

- 5 Llámame 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.

III

No es para ti que, al fin, estas líneas escribo
 en la página azul de este cielo nostálgico
 como el viejo lamento del viento en el postigo
 del día más floral entre los días idos.

- 5 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
10 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 verse de melodías oscuras,
15 sino que entre mis manos tu temblor aún persiste
y en él el fuego eterno de nuestras horas mudas.

“Nodriza”

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?

5 ¿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
 10 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
 15 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?

Tabla de contenido

Introducción.....	6
Análisis de los poemas	12
“Palabra”	14
“Tambores”	20
“Yerba”	34
“Madrigales”	42
“Nodriza”	52
Conclusiones	58
Obras citadas.....	64
Anexos (poemas comentados en este trabajo)	68