



UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

El principio de analogía en la poesía de Aurelio Arturo y de José Manuel Arango

Miguel Ángel Estupiñán Medina

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Literatura
Bogotá, Colombia

2013

El principio de analogía en la poesía de Aurelio Arturo y de José Manuel Arango

Miguel Ángel Estupiñán Medina

Tesis presentada como requisito parcial para optar al título de:

Magister en Estudios Literarios

Directora:

Patricia Trujillo Montón

Línea de Investigación:

Crítica literaria

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Ciencias Humanas, Departamento Literatura

Bogotá, Colombia

2013

Resumen

A la luz de los conceptos de “analogía” y de “correspondencia”, la tesis trata acerca de la relación entre la poesía de Aurelio Arturo y de José Manuel Arango, y de su vínculo con la tradición poética moderna. En la obra de ambos autores existen asociaciones que manifiestan su creencia en la unidad original de todo lo existente. Estas asociaciones expresan el contenido de una actitud ante la realidad: una visión y un sentimiento de la vida. En el caso de Arturo y en el de Arango, la analogía no es sólo un recurso estético de carácter estilístico, sino el testimonio de un principio poético fundamental que alimenta sus obras tanto como ha alimentado la obra de otros autores a través de la historia de la poesía moderna.

Palabras clave: analogía, correspondencia, poesía moderna, poesía colombiana,

Abstract

Taking into account the concepts of “analogy” and “correspondence”, the thesis is about the relationship between the poetry of Aurelio Arturo and Jose Manuel Arango and their link with the modern poetic tradition. In literary work of both authors there are associations that manifest their belief in the original unity of all the existent. These associations express the content of an attitud towards the reality: a vision and a feeling of life. In the cases of Arturo and Arango, the analogy is not only an aesthetic resource of stylistic character, but the testimony of a poetic fundamental principle that feed their literary work as much as has fed other authors’s creation through the history of modern poetry.

Key words: analogy, correspondence, modern poetry, Colombian poetry

Contenido

	Pág.
Resumen.....	V
Introducción	1
1. Contextualización histórica y marco conceptual	3
1.1 Aurelio Arturo y José Manuel Arango en el contexto de la tradición poética colombiana del siglo XX	3
1.2 El principio de analogía en algunos momentos de la historia de la poesía moderna.....	12
2. El principio de analogía a partir de una comprensión de la búsqueda poética en Aurelio Arturo y en José Manuel Arango	19
2.1 La morada del gozoso animismo	19
2.2 “Un anacronismo necesario”	35
2.3 Hacia un diálogo fecundo	41
3. La antigua lengua armoniosa.....	46
4. El principio de analogía a partir de una mirada a la actitud poética en Aurelio Arturo y en José Manuel Arango	61
4.1 Sensualidad y erotismo	61
4.2 Actitud ante la muerte.....	73
Conclusión	80
Bibliografía	84

Introducción

Estas páginas constituyen un diálogo entre la obra de dos poetas colombianos: Aurelio Arturo y José Manuel Arango. A mi parecer, dos obras cuya insularidad y originalidad han sido insistentemente subrayadas, pueden ser vinculadas a partir de un elemento determinante: *el principio de analogía*. Expresado en *correspondencias* dentro de la naturaleza, en el trato con lo sagrado, en la experiencia temporal y a la hora de reflexionar sobre la poesía, este principio poético consiste en la afirmación de la unidad original de todo lo existente.

El primer capítulo de mi trabajo tiene por objetivo situar a Arturo y a Arango en el contexto de la tradición poética colombiana del siglo XX y plantear el marco conceptual a partir del cual me he dispuesto visibilizar las relaciones entre ambos poetas. Los conceptos de *analogía* y de *correspondencia* han sido utilizados por historiadores clásicos de la poesía moderna como Marcel Raymond y Albert Béguin. El contenido al cual remiten también ha sido trabajado por autores como Walter Muschg, M.H. Abrams y Octavio Paz. A partir de una atención a estos dos conceptos me aproximo a la creencia poética acerca de la unidad original en poetas modernos como Baudelaire, Coleridge, Hölderlin y Novalis.

Sobre la base de que el principio de analogía no corresponde a la afirmación de una doctrina estática, sino a un asunto fundamental de la poesía moderna que ha sido profundizado y expresado en el tiempo, mi objetivo es visibilizar de qué manera se expresa en las obras de Aurelio Arturo y de José Manuel Arango. Para tal fin me ocupo de las diversas correspondencias que en dichas obras sugieren la creencia poética en la unidad original de todo lo existente.

Dado que la aproximación al objeto de estudio implica un proceso, el texto está pensado como un diálogo. En el segundo capítulo interrogo cada obra acerca de la *búsqueda poética* que la anima. Al profundizar en este aspecto, propongo un primer acercamiento a la analogía en la poesía de ambos autores. Bajo la forma de un “animismo gozoso”, en el

caso de Arturo, y de “una suerte de pandemonismo”, en el caso de Arango, cada poeta penetra en lo real dando cuenta de diversas comprensiones de la unidad original: el nariñense, recurriendo a la visión mágico-poética, a la ensoñación y a la evocación; el antioqueño, a una meditación morosa en que se ocupa de momentos privilegiados de trato con lo sagrado. Si bien se trata de caminos diferentes, entre ambas obras es posible establecer un diálogo fecundo, debido a que, a través de la poesía, ambos poetas desean captar y expresar la realidad, movidos por una disposición de apertura ante ella.

El tercer capítulo se centra en un tema común a ambos autores: la creencia poética en *una antigua lengua armoniosa*. Esto me permite una nueva aproximación al objeto de estudio. Cuando Aurelio Arturo da cuenta de la vigencia de este arcaico idioma en su mundo de origen, ofrece una comprensión diversa del tejido de correspondencias en que se vinculan los diversos seres que habitan su “Morada al sur”. Si bien el tratamiento que Arango lleva a cabo se diferencia del de Arturo, profundizarlo me lleva a hacer visible una nueva versión de la unión que el antioqueño descubre entre un ámbito oculto y misterioso de la vida y aquel en el cual acaece la experiencia ordinaria de todos los días. Además, en este apartado, la idea del poeta como descifrador me permite indagar el pensamiento de Arturo y de Arango en lo referente a su preocupación por la honestidad del decir humano al momento de cifrar en el lenguaje el trato con lo real.

El cuarto capítulo se detiene en la afinidad que existe entre ambos autores al nivel de su *actitud poética*. Junto a José Manuel Arango, entiendo por “actitud poética” la visión y el sentimiento de la vida que caracterizan el trato que el poeta establece con el mundo. Partiendo de esta definición, interrogo la obra de ambos autores acerca de aspectos como la sensualidad, el erotismo y la comprensión que poseen de la muerte. Profundizar en ellos me permite descubrir nuevas correspondencias en que se expresa el principio de analogía: la armonía por la cual todo, incluido el hombre, participa de una íntima comunión; la unidad existente entre diversos espacios temporales, y el vínculo que une el plano de los vivos y el de los muertos.

1. Contextualización histórica y marco conceptual

1.1 Aurelio Arturo y José Manuel Arango en el contexto de la tradición poética colombiana del siglo XX

La irrupción de Aurelio Arturo (1906-1974) en el panorama literario del país fue posterior al surgimiento del grupo que se creó en 1925 en torno a la revista *Los Nuevos*. Igualmente, fue anterior al nacimiento de la agrupación que emergió en 1939 alrededor de los cuadernos de *Piedra y Cielo*.

Los poemas de Arturo comenzaron a aparecer a partir de 1927 en el “Suplemento Literario Ilustrado” de *El Espectador*, en la revista *Universidad* y en las “Lecturas dominicales” de *El Tiempo*. Ya en 1928 Víctor Amaya González consideraba que el autor nacido en La Unión era dueño de “un lenguaje propio” y que había arrojado a la basura “las polvosas fórmulas que hacen la devoción de los retóricos” (Amaya, 2003: 501). En 1932, Rafael Maya publicó tres poemas del nariñense en “*La Crónica Literaria*”: “Canción del ayer”, “Silencio” y “Vinieron mis hermanos”. Los textos venían acompañados de una introducción titulada “Orientaciones”, en la cual el crítico consideraba que la poesía de Aurelio Arturo era “nueva en sentido legítimo”. A la vez, destacaba la libertad de su ritmo: “un ritmo suave, entrañable, una especie de rumor vegetal” (Maya, 2003: 505). En 1937 se incluyó por primera vez un poema de Aurelio Arturo dentro de una antología titulada *Los poetas de la naturaleza*.

A finales de la década de 1930 los “piedracielistas” iniciaron su controversia frente a la tradición poética representada en Guillermo Valencia. Criticaban la grandilocuencia y la banalidad retórica. Prometían una renovación y la buscaron alimentando su poesía con la obra de Neruda y con la tradición poética española, en especial con la poesía de Juan Ramón Jiménez y de la Generación del 27, conocida a través de la antología de Gerardo Diego. Según Piedad Bonnett, el piedracielismo no constituyó una revolución dentro del ámbito poético colombiano, pero sí contribuyó a proponer una alternativa frente al “anquilosamiento retórico de un modernismo rezagado” (Bonnett, 2007: 81).

Durante aquellos años, y durante los años que siguieron hasta la mitad de la década de 1940, Arturo continuó indagando el carácter de su propia poesía. Mientras tanto, algunos de sus poemas fueron apareciendo en publicaciones como la Revista de Indias y la revista Pan. La publicación de “Rapsodia de Saulo”, “Interludio” y “El Cantor” antecedió a la aparición en 1945 del poema más importante del nariñense: “Morada al sur”. Para ese entonces, sin haber editado todavía ningún libro, Arturo ya había creado los poemas fundamentales de su obra. La publicación y la divulgación de trece de ellos en el séptimo número de los cuadernillos de Cántico, preparados por Jaime Ibáñez, determinaron un reconocimiento más amplio del poeta.

En diversas ocasiones Aurelio Arturo fue incluido dentro de Piedra y Cielo, a pesar de que no perteneció a este grupo ni publicó en sus cuadernos. Eduardo Carranza, por ejemplo, en un artículo de 1941, titulado “Los últimos poetas colombianos”, situó el nombre del nariñense junto al de Antonio Llanos, Camacho Ramírez y Jorge Rojas, para señalar la influencia del “piedracielismo” en poetas de menor edad. Andrés Holguín incluyó al autor de La Unión como poeta piedracielista en una popular antología titulada *Las mejores poesía colombianas* (1959). Sin embargo, quien más contribuyó a esta inclusión fue Carlos Martín, no sólo a través de la prensa, sino también de un libro publicado en Holanda: *Piedra y Cielo en la poesía hispanoamericana*.

Es necesario señalar la distancia que separa la obra de Aurelio Arturo de la de autores como Eduardo Carranza y Jorge Rojas. La fuente que alimentó la poesía del nariñense no es la misma que alimentó la obra de los principales poetas de Piedra y Cielo. En los versos de Arturo se advierte una particular propensión a la vaguedad, a la melodía, a la evocación y a la sugerencia. Según Fernando Charry Lara, lo anterior emparenta la poesía del nariñense con “la más cernida herencia simbolista que había recibido, desde finales de Siglo XIX, la mejor poesía de nuestra lengua” (Charry, 2003a: XV). Arturo representa una ruptura con relación a la poesía de Guillermo Valencia, de una manera muy diferente a la que intentó proponer Piedra y Cielo. Estos últimos quisieron afirmar el valor de “la ligereza” y “la espontaneidad emotiva”, contra “la falta de alma”, “la brillantez preciosista” y “la impávida claridad mental” del payanés (Jiménez, 2002a:119). Su principal herramienta fue la plasticidad de la imagen. El nariñense, por su parte, recuperó la tradición de la poesía moderna representada en José Asunción Silva, dándole un nuevo lugar en el contexto del siglo XX. Según Charry, su actitud ante la metáfora fue de

reserva y su poesía evitó la expresión del sentimiento ocasional. Uno de los aspectos que determina su “sortilegio lírico” deviene de esa “especial melodía del lenguaje” (516).

Según David Jiménez, la mayoría de los poemas de Eduardo Carranza se agotaron en “la búsqueda de la metáfora, el epíteto, la personificación y el símil sorprendentes” (Jiménez, 2005: 46). La poesía de Aurelio Arturo afirma la unidad oculta tras la red de correspondencias y la analogía en su caso no se reduce a un aspecto estilístico, a diferencia de lo que ocurrió con Piedra y Cielo. Según Eduardo Camacho Guizado, la distancia que separa a los poemas del nariñense de muchos poemas piedracielistas reside en la manera como Arturo propone asociaciones en las cuales se revela una “peculiar con-fusión entre el hombre y la naturaleza”. Para el crítico lo que diferencia definitivamente la poesía del nariñense es la abolición de la distancia que separa ambos planos: “la supresión de toda diferenciación de esencia entre el hombre y la naturaleza, y no sólo entre el hombre y la naturaleza, sino entre los tradicionalmente llamados «reinos de la naturaleza»” (Camacho, 2003: 512). No se trata tan sólo de un estilo metafórico. La metáfora vegetal para referirse al cuerpo de la mujer es recurrente en los poemas de Jorge Rojas, donde encontramos expresiones del tipo “muslos poderosos como horqueta de árbol”, o “muslos como dos rosales”. En estos casos, el plano de la naturaleza siempre es diverso con relación al del cuerpo, aunque se propongan asociaciones. Por el contrario, en la poesía del nariñense todo participa de una singular comunión, hasta el punto que su amada y la tierra se funden en un ámbito de misterio allí donde la voz poética se expresa del siguiente modo: “llámame en el collado, llámame en la llanura (...) llámame con tu voz, que es esa flor que sube/ mientras a tierra caen llorándola sus pétalos” (Arturo, 2003: 68).

Aurelio Arturo fue muy cercano a una serie de poetas jóvenes que a mediados de la década de 1940 comenzaron a participar activamente del ambiente literario que tenía lugar en los cafés de Bogotá. Estos últimos fueron conscientes de la innovación que el nariñense aportaba y “marcaron los linderos” entre la poesía de Arturo y la de los piedracielistas (Jiménez, 2002a: 194). En 1945 apareció en la Revista Universidad Nacional un artículo firmado por José Constante Bolaños. Según David Jiménez, todo el artículo está dedicado a demostrar que la poesía de Arturo se halla a una considerable distancia de sus contemporáneos piedracielistas: “Ahí encontramos ya la palabra que hoy parece imprescindible para referirse al autor de *Morada al sur*: «insular»” (194). Bolaños

antepone la “intensidad lírica” de Arturo al malabarismo retórico, al carácter decorativo e impresionista y a la uniformidad del idioma poético en que se expresan los miembros de Piedra y Cielo.

Entre aquel grupo de jóvenes poetas también se encontraban Rogelio Echavarría, Fernando Charry Lara y Álvaro Mutis. Cuando en 1947, la emisora Suramericana comenzó a emitir un programa radial llamado “Voces del mundo”, del cual Aurelio Arturo fue director, Charry colaboró como redactor. Se sabe, además, que Mutis participó en el programa dedicado a discutir acerca de la importancia de José Asunción Silva en la poesía colombiana. En la cronología escrita para la edición de 2003 de la obra poética completa de Aurelio Arturo se publicó un fragmento de un documento encontrado en el archivo de la familia Arturo Lucio. Se trata de una página de un colaborador no identificado, escrita con motivo de un homenaje que se le rindió al nariñense durante la celebración del primer año del programa radial. En ella se afirma lo siguiente:

La admiración de los jóvenes por su poesía es bien notable, si se tienen en cuenta dos circunstancias principales: la primera de ellas es la de haber sido escritor en su mayor parte antes de 1935, año en que se inicia en Colombia un interesante movimiento poético, y la otra, la de que los poemas de Aurelio Arturo aún no han sido recogidos en volumen (...). El hecho que quiere aquí hacerse notar es el de la admiración que en esos mismos años, dominados por la apariencia de la novedad de la poesía de Piedra y Cielo, se despierta por la obra de un poeta que permanecía entonces al margen, no precisamente de la tarea, sino de la publicidad literaria. Y el de que con esa admiración se inicia, sin la menor duda, la reacción juvenil poética contra la dictadura de tales influencias. En contraste con el amaneramiento que trajo consigo ese grupo de poetas, la poesía de Aurelio Arturo se nos ofreció desnuda de retórica y de trucos, y sin el academicismo, la falta de aventura y el prosaísmo a que habíamos venido asistiendo, sin el tedio de las extintas rosas mecánicas que ya definitivamente han ido al olvido. (Torres, 2003: 312)

Las más importantes voces de esta nueva generación de poetas se reunieron posteriormente en torno a la revista Mito, creada en mayo de 1955 por Jorge Gaitán Durán con el apoyo de Hernando Valencia Goelkel. Cuando se publicó el primer número de Mito, Aurelio Arturo llevaba dos años fuera de Bogotá, debido a que había sido nombrado magistrado del tribunal administrativo de Nariño en 1953 y su nuevo lugar de residencia era Pasto. El nariñense regresó a la capital en 1956, pero al año siguiente fue nombrado magistrado del Tribunal Superior de Popayán, razón por la cual se trasladó nuevamente. Su regreso definitivo fue en 1959.

La única relación que existe entre Aurelio Arturo y el grupo que se fue consolidando alrededor de la revista Mito tiene que ver con la admiración que los poetas más

importantes de esta agrupación sentían hacia la poesía del nariñense, cuya insularidad no dejaron de afirmar. Arturo no participó de la iniciativa impulsada por Gaitán Durán. Sin embargo, su amistad con autores como Mutis, Charry Lara y Rogelio Echavarría fue definitiva. Echavarría considera que Arturo era “un especialista en poesía”. Además, con las siguientes palabras nombra cualidades del nariñense que también se pueden ver expresadas en la obra del poeta antioqueño: “Detestaba la demagogia poética, la facilidad a la moda, la gratuidad, la prolificencia. Sabía ya que el que mucho habla mucho yerra. Y cuando se trataba de su propia producción, lo adivinamos en agónicas noches de insomnio luchando contra los fantasmas de las palabras” (Echavarría, 2003: 540). Por su parte, Charry Lara señalaba:

En raras ocasiones llega el conocimiento de una obra poética no sólo a producir el asombro, sino, más aún, a mover el ejercicio de una vocación. De mí quiero afirmar que cuando la pasión inicial por la poesía se dispersaba entre varias direcciones no coincidentes con aquello que, más tarde, ha logrado en parte expresarla, pude reconocer en los poemas de Aurelio Arturo una orientación hacia nuevas posibilidades de concebir lo lírico. (Charry, 2003b: 517)

Por último, Álvaro Mutis recordaba el trato con Arturo como “una de las experiencias más gratificantes, tonificantes y exigentes” de sus años de aprendizaje “en las letras y en la vida”:

solíamos hablar larga y calurosamente de nuestras aficiones ya probadas por el tiempo y la relectura. Sana costumbre ésta que le debo precisamente a Aurelio. Sería tan larga la lista de los autores y libros que tienen para mí todavía, y tendrán siempre, el prestigio de haber sido indicados por Aurelio o haber corroborado con él mi entusiasmo. No solamente Eliot, Pound, Cecil Day Lewis o Hart Crane, sino también Dickens de Barnaby Rudge- aún escucho su risa gozadora cuando recordábamos al cuervo aquel que soltaba impertinencias desde el hombro del personaje principal de tan deliciosa obra- y de *Great Expectations*; Norman Douglas, los Garnett, Lytton Strachey y algunos otros miembros del grupo de Bloomsbury, Leon Paul Fargue y, obviamente, Milosz; las novelas policíacas de Dashiell Hammet, en fin, la lista se haría un tanto larga y demasiado personal por lo nostálgica y entrañable. (Mutis, 2003: 534)

En septiembre de 1963 salió a la luz *Morada al sur*, el libro de Aurelio Arturo. El poemario fue enviado al Premio Nacional de Poesía Guillermo Valencia y dos meses después obtuvo el galardón. Al año siguiente catorce poemas del nariñense fueron incluidos en la antología *Panorama de la nueva poesía colombiana*, cuyo prólogo y selección estuvieron a cargo de Fernando Arbeláez. Durante los próximos diez años aparecieron poemas de Arturo en la *Revista del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario*, en *Eco*, en *Espiral* y en *Golpe de Dados*, algunos de ellos, como “Palabra”, “Lluvias” y “Tambores”, eran desconocidos. El autor de *La Unión* murió en septiembre 1974. Y para tal año no sólo el

Nadaísmo había captado la atención del país, un conjunto de nuevos poetas, incluidos luego dentro de la llamada Generación sin nombre, irrumpieron en el panorama nacional.

El movimiento nadaísta nació en 1958 con la publicación de un manifiesto firmado por Gonzalo Arango. Desde un inicio, esta agrupación se propuso llevar a cabo un esfuerzo de subversión cultural, con el fin de cuestionar a la sociedad colombiana y desacreditar el orden expresado en la religión, la política y las letras. Los nadaístas negaron la tradición poética colombiana, a la cual antepusieron su aprecio por la obra de autores como Lautréamont, Apollinaire y Breton, quienes fueron constantemente mencionados en sus conversaciones y en sus textos, según Óscar Collazos. El crítico también señala que en la búsqueda de afinidades su precedente más próximo se encuentra en la poesía y en la prosa del movimiento Beat, nacido en San Francisco, en la década de los cincuenta. Junto a la lectura de Allen Ginsberg, Gregory Corso y Jack Kerouac, se encuentra su conocimiento de los “angry young men” británicos, también contemporáneos (Collazos, 2001: 468). Por su parte, en el contexto colombiano los nadaístas creyeron encontrar un mentor y guía en la figura de Fernando González. Juan Gustavo Cobo Borda señala que el Nadaísmo se fortaleció con las primeras y más radicales enseñanzas de “El brujo de Otraparte”, como por ejemplo, “lo laico como espacio necesario para una cultura crítica” (Cobo, 1988: 208).

La actitud iconoclasta del grupo, su ingenio publicitario y la gran capacidad divulgadora de su fundador, permitieron que se consolidara la fama del movimiento. De ahí que los periódicos El Tiempo y El Espectador se hicieran evento de las controversias entre los nadaístas y sus detractores. En 1962 la revista Mito les dedicó su último número. Y en 1963 ocurrieron dos hechos de enorme relevancia. El primero es la aparición de una antología titulada *13 poetas nadaístas*. Si bien Mario Rivero aparece en este volumen, la singularidad de su poesía obligará a la historia a situarlo en un lugar aparte. El segundo hecho corresponde a la ruptura entre Gonzalo Arango y el resto de los integrantes del grupo, quienes siguieron desarrollando sus acciones hasta la década de 1970. Con el tiempo, Jaime Jaramillo Escobar, Jotamario Arbeláez, Amílcar Osorio y Eduardo Escobar llegarían a ser reconocidos como los poetas más importantes de este “capítulo insoslayable en la historia de la poesía colombiana del siglo XX”, en palabras de Óscar Collazos (Collazos, 2001: 465).

Casi de manera simultánea a las actividades del Nadaísmo, un nuevo conjunto de jóvenes poetas comenzaron a tomar relieve en el panorama poético del país. Incluso, algunos de ellos eran mayores que Jotamarario Arbeláez y que Eduardo Escobar. Al igual que Henry Luque Muñoz, pretendían alejarse del “estridente exhibicionismo nadaísta”, que durante aquella época intentó llamar la atención. Valoraban “la economía global” propia de la obra de Aurelio Arturo y “el lenguaje esencial” que reconocían en ella, debido a que les parecía una crítica de “los excesos verbales a que nos tiene acostumbrado el país”. En 1970 se publicó en Madrid un volumen que llevaba por título *Antología de una generación sin nombre*. Jaime Ferrán, el autor del prólogo, dedicó el libro al nariñense. Según Luque, quien también considera a Arturo “una voz insular” (Luque, 1997: 47): “tal gesto resumía la unánime admiración de quienes ahí aparecimos, al maestro y al amigo” (2003: 572).

Luz Mary Giraldo aporta la siguiente información:

El grupo de poetas inicialmente identificado como la «Generación sin nombre» incluyó en un principio a Augusto Pinilla, Juan Gustavo Cobo Borda, Henry Luque Muñoz, José Luis Díaz-Granados, Álvaro Miranda, Manuel Hernández, David Bonells y Darío Jaramillo Agudelo. En su proceso de consolidación reconoció a otros autores al incluir a Giovanni Quessep, Jaime García Maffla y Elkin Restrepo, para más adelante ampliar la lista con María Mercedes Carranza y la italo-colombo-uruguaya Martha Canfield, hasta cubrir un amplio panorama que reconoce además a Juan Manuel Roca, José Manuel Arango y Harold Alvarado Tenorio, según las concepciones generacionales de los diversos estudiosos que han intentado definirla según diversas variantes: por la fecha de nacimiento de los poetas, por la época de publicación de sus libros, por su aparición en la revista *Golpe de dados*, por su actitud desencantada o por su coincidencia con el Frente Nacional”. (Giraldo, 1997: 58)

Según Giraldo, cada uno de ellos representaba una voz aislada, pero en su conjunto ponían de manifiesto un afán común: “devolverle a la poesía el lirismo que perdía, al asumir conciencia de la palabra sugestiva, ensimismada y musical; recuperar la tradición intimista, en unos casos, y en otros dar al lenguaje poético la posibilidad de moldearse con todas las formas y direcciones posibles” (58). A diferencia de los nadaístas, no negaron la tradición poética colombiana. La decantaron, y cada quien descubrió en ella a sus propios antecesores. Todos coinciden en reconocer la importancia de Aurelio Arturo en el surgimiento de una vertiente enriquecedora dentro de la poesía colombiana. He aquí que, en un su ensayo acerca del nariñense, Juan Manuel Roca afirma que su generación tiene una deuda con “esta cantera inagotable que es *Morada al sur*” tanto como la tiene con José Asunción Silva (Roca, 2003: 63). También José Manuel Arango

(1937-2002) piensa en Silva al momento de profundizar la “corriente subterránea de música que pasa por Aurelio Arturo, un “poeta que todos queremos” (Bonnett, 2003: 176). Según el antioqueño, dicha corriente se remonta al bogotano, llega al nariñense, continúa con Charry Lara, Rogelio Echavarría y su contemporáneo Giovanni Quessep.

Arango comparte con los miembros de su generación el hecho de que su poesía es al mismo tiempo “testimonio de una tensión” (Figuroa, 1997: 72): “al fin y al cabo nuestra vida de hoy acaece en estas ciudades violentas”, escribía en 1992 (Arango, 2003b: 602). Ante la presencia ineludible de la muerte, que pone de manifiesto la caducidad de la vida humana y la condición efímera de la palabra poética, el antioqueño celebra los breves instantes de armonía y las súbitas revelaciones que tienen lugar en lo cotidiano. No ignora las terribles escenificaciones que la violencia deja tras de sí, ni las acciones de quienes tienen por oficio lavar la sangre de las calles. Pero aunque “cada vez hay menos qué celebrar”, la poesía para él es “esencialmente canto, celebración de la vida” (Spinaletta y Velásquez, 1991, 35).

Para David Jiménez, dentro del contexto de la poesía colombiana que surge a partir de 1970, José Manuel Arango pertenece junto a Quessep y a Roca a una misma vertiente según la cual “cabe aún hacer de la palabra poética una ceremonia, un ritual” (Jiménez, 2007: 246). En 1973 apareció su primer libro, *Este lugar de la noche*. En la página inicial, un epígrafe de Diógenes Laercio señalaba que “todo está lleno de dioses”. El antioqueño quiso hacer de su búsqueda poética una “suerte de pandemonismo” para acceder a “lo sagrado”. De ahí que creyera encontrar en la poesía “una manera más comprensiva de acercarse a las cosas y a los hombres” (Arango, 2003a: 12).

A diferencia de los nadaístas, cuya escritura debía mucho a los Beats, a José Manuel Arango le llamó más la atención un movimiento paralelo en Estados Unidos denominado Black Mountain. La poesía de este movimiento era menos ruidosa y venía del Imaginismo de Pound, Wallace Stevens y William Carlos Williams. El antioqueño, incluso, tradujo poemas de algunos de sus miembros, como es el caso de Denise Levertov y Robert Bly. La influencia de estos autores determina la distancia entre la poesía de Arango y la de los nadaístas. De ella también se desprende, en parte, esa mirada atenta a lo real en su singularidad sensorial, y la actitud despierta que se evidencia en sus poemas. Estos rasgos lo singularizan con relación a otros miembros de la llamada Generación sin

nombre. Por eso Elkin Restrepo afirma que el antioqueño, en sí mismo, constituye “un episodio magnífico” de la poesía colombiana (Casa de Poesía Silva, 1999).

José Manuel Arango siempre consideró la obra de algunos autores colombianos una herencia que enriqueció su propia búsqueda poética. Así como se ha señalado la admiración que sentía hacia Aurelio Arturo, también es importante poner de manifiesto el alto aprecio que sentía hacia la poesía de autores como Rogelio Echavarría y Álvaro Mutis. Al considerar que su poesía pretendía ser “una poesía de lo cotidiano” (Bustamante & al., 1996-97:20), la obra de José Manuel Arango da continuidad a un aspecto fundamental en la poesía del autor de *El Transeúnte*. En su ensayo “Una poesía para nuestros días”, dedicado a la obra de Echavarría, destacó la originalidad de quien, según él, “fue el primero que abrió los ojos a la poesía de lo cotidiano y de la ciudad” (Arango, 2000: 161). La visión del poeta como transeúnte, como alguien que va por la calle entre los otros y con los otros, se puede ver en muchos poemas de Arango.

Asimismo, de Rogelio Echavarría viene en parte un aspecto clave de la actitud poética del antioqueño con relación a la muerte. Arango consideraba que la trivialización de la muerte era “la otra cara de una actitud mortecina ante la vida” (Spinaletta y Velásquez, 1991, 35). Por eso valoraba la visión que el autor de Santa Rosa de Osos tenía del poeta como alguien que “vive y convive con la muerte”. Frecuentar la muerte fue para Arango una manera de abrir los ojos y de dar rienda suelta a “la ebriedad del canto” (Arango, 2000: 158). Este aspecto evidencia una vez más la tensión que acompaña a su poesía, cuando ésta, sin eludir la muerte, pretende constituirse en ocasión para celebrar. En buena medida, la admiración que José Manuel Arango sentía hacia la obra de Álvaro Mutis está vinculada a lo anterior. La principal enseñanza que descubría en la poesía del bogotano tiene que ver con aquella suerte de “aceptación lúcida” que lleva implícita una celebración de la vida “por efímera y terrible que sea” (Bonnett, 2003: 178). Junto a estos autores, hoy el antioqueño forma parte de la tradición poética colombiana. Por eso poetas como William Ospina y Piedad Bonnett dan muestras constantemente de la admiración que sienten hacia la originalidad de su obra, al tiempo que afirman la influencia que José Manuel Arango ha tenido para las nuevas generaciones.

1.2 El principio de analogía en algunos momentos de la historia de la poesía moderna

Según Octavio Paz, “la creencia en la correspondencia entre todos los seres y los mundos es anterior al cristianismo, atraviesa la Edad Media y, a través de los neoplatónicos, los iluministas y los ocultistas, llega hasta el siglo XIX”. Desde entonces no ha cesado de alimentar secreta o abiertamente a los poetas de Occidente (Paz, 1999: 464).

El antecedente más importante del principio de analogía en la poesía moderna lo encontramos en la obra de Baudelaire. Para Marcel Raymond es sumamente notable la actitud que el autor de *Las flores del mal* adopta frente a la naturaleza externa: “Ve en ella, no una realidad existente por ella misma y para ella misma, sino un inmenso depósito de analogías y también una especie de excitante para la imaginación”. Además, considera “la Creación” como un conjunto de figuras por descifrar, “un bosque de símbolos cuyo sentido oculto es preciso descubrir”. Constituye, entonces, un privilegio del poeta introducirse en el más allá espiritual que baña el universo visible. Lo que importa en las percepciones es “que pueden, en ciertos casos, llevarnos hasta lo oculto” (Raymond, 1960: 17).

Según el autor de *De Baudelaire al surrealismo*, con la ayuda de los materiales en desorden que le entregan sus percepciones o su memoria, el poeta crea un “orden” que es “expresión infalible de su alma”. En un artículo sobre Victor Hugo, Baudelaire sostenía que “en los poetas excelentes no hay metáfora, comparación o epíteto que no sea una adaptación matemáticamente exacta en la circunstancia actual”. Para él esas metáforas, comparaciones y epítetos “están sacados del inagotable fondo de la *universal analogía*, y no se pueden extraer de otra parte” (313).

Con miras a analizar qué es lo que hizo Baudelaire para abrirse un camino en el mundo de las analogías asociando y poniendo en orden los materiales que le ofrecía la naturaleza, Raymond ofrece en su texto una relectura del soneto “Correspondencias”:

Naturaleza es templo de vivientes pilares,
de donde el aire arranca misteriosos nombres,
y es un bosque de símbolos que, cuando andan los hombres,
dejan caer sobre ellos miradas familiares.

Como ecos diferentes que en el espacio ahonden
hasta hallarse en el ápice de una rara unidad,
vasta como la Noche y la diafanidad,
colores y sonidos y aromas se responden.

Y así hay perfumes frescos como carnes de infantes
verdes como praderas, dulces como el oboe
y los hay, corruptores, ricos y triunfantes,

de una expansión de cosa infinita embebidos,
como el almizcle, el ámbar, el incienso, el aloe
que cantan los transportes del alma y los sentidos.
(18)¹

Afirma el crítico que según el pensamiento de Baudelaire, “la tarea del poeta, de acuerdo con el sentido adivinatorio que hay en él, consiste en percibir analogías, correspondencias, que adoptan el aspecto literario de la metáfora, del símbolo, de la comparación o de la alegoría”. Raymond sostiene que dichas correspondencias parecen desarrollarse en tres planos. El primero es el plano de las equivalencias entre los datos de los diversos sentidos: los perfumes, los colores, los sonidos, etc. “Baudelaire alude aquí a los fenómenos de la sinestesia”, es decir, a aquellas asociaciones que el poeta acepta cuando, por encima de la lógica, prevalece el valor afectivo de la experiencia que nos permite sentir como satisfactorio lo que aquella sería incapaz de explicar (19).

El segundo plano atañe a las correspondencias despertadas en el mundo de las imágenes por un deseo o un pensamiento. En este caso, “lo que el poeta toma del mundo sensible es algo con que forjar una visión simbólica de sí mismo, o de su sueño; algo que le exige el medio de expresión de su alma”. Al presente nivel, sujeto y objeto se absorben mutuamente de acuerdo a un estado de “comunidad universal” (19).

Por último, el tercer plano corresponde a la comunicación entre el alma y “ese más allá oculto” detrás de las apariencias: “existe un lenguaje común que les permite mostrarse el uno al otro y reconocerse: el idioma de los símbolos, de las metáforas y de las analogías”. La naturaleza ofrece entonces al alma la posibilidad de verse y a lo sobrenatural la ocasión de manifestarse.

¹ Se quiso privilegiar la traducción del poema “Correspondencias” que aparece en el volumen citado de Marcel Raymond, *De Baudelaire al surrealismo*. Sin embargo, se consultó la edición bilingüe de *Las flores del*

Tras la meditación lo que se descubre ante el poeta es la “tenebrosa y profunda unidad”; le invade el presentimiento confuso de la participación de todas las cosas entre sí, de su correspondencia y de su armonía fundamental. Estas analogías, tan extrañas algunas veces, que se imponen en él con el acento de una evidencia indiscutible, las mira como pruebas de esa unidad original. Cree percibir en todos los seres un signo que testimonia su parentesco y como la huella secreta del verbo primitivo. (20)

Según Octavio Paz, Baudelaire hizo de la analogía “el centro de su poética” (Paz, 1999: 480). Dialogando con las tradiciones ocultas de su tiempo, de la afirmación de una visión analógica del mundo pasó al establecimiento de un principio para su poesía. Sin embargo, en la obra del francés esto sucede con cierta ambivalencia, debido a que la analogía es sacudida siempre por la ironía, la conciencia de la muerte y la noción del pecado.

Remontémonos hacia atrás para señalar más antecedentes de este principio. Bien ha dicho el autor de *Los hijos del limo*: la historia de la poesía moderna es una sorprendente confirmación del principio analógico, que no se puede separar de la corriente de ideas y convicciones inspiradas por él (476). Desde los orígenes del romanticismo, diferentes autores han ofrecido de manera implícita o explícita profundizaciones sobre el asunto que nos ocupa. M.H. Abrams sostiene que las categorías básicas de la filosofía y del pensamiento de muchos poetas de este periodo pueden verse como “una serie de elaboradas y refinadas variaciones sobre el paradigma de la unidad y bien primordial” (Abrams, 1992: 166). Este paradigma venía siendo conceptualizado por la tradición esotérica desde el renacimiento, y en el origen del romanticismo muchos pensadores alemanes e ingleses, entre ellos poetas como Samuel Taylor Coleridge, o filósofos como Schelling, reconocieron su relevancia. Contra el mecanicismo y el dualismo, estos autores afirmaron el valor del vitalismo que subyacía a dicha tradición:

El vitalismo renacentista había imaginado un universo íntegro sin divisiones absolutas, en el que todo está interrelacionado por un sistema de correspondencias y lo vivo es continuo con lo inanimado, la naturaleza con el hombre y la materia con el espíritu, un universo activado además de cabo a rabo por un dinamismo de fuerzas opuestas que no sólo sostiene su existencia presente, sino que lo mantiene también en movimiento en su camino de vuelta a la unidad de origen. (Abrams, 1992: 167)

Según Abrams, “la vieja visión del mundo” conservada por el esoterismo ayudó a algunos poetas centrales de la época romántica a definir el malestar de su tiempo. Adoptando incluso la mitología que suele vincularse con esta visión, hubo quienes pretendieron “proyectar y dramatizar el sentimiento de que no pertenecían al medio político de su época opresiva y plagada de crisis” (168). Coleridge, por ejemplo, rechazó

la comprensión del ser humano como alguien separado de la naturaleza. Dicha comprensión establece una antítesis entre objeto y sujeto, pensamiento y cosa, vida y muerte, espíritu y naturaleza. De tal modo, el poeta inglés compartió el principio clave de “la filosofía romántica”, según Abrams: “el de la ‘reconciliación’ o síntesis de todo lo que esté dividido, opuesto y en conflicto” (177). Por otra parte, hizo de la alegría un término fundamental en su vocabulario romántico, capaz de determinar su comprensión de la actividad de un espíritu plenamente vivo e integrador. La alegría significa “el estado de vitalidad abundante –necesario para el trabajo del poder creador del genio- que, rompiendo las fronteras de la conciencia aislada, relaciona a la persona a la vez con otras personas humanas y con una naturaleza exterior” (273). He aquí algunas palabras de Coleridge:

Todo genio existe en una participación de un espíritu común [...] Tener genio es vivir en lo universal, no conocer un uno-mismo sino aquel que se refleja no sólo desde las caras que nos rodean por doquier, nuestros prójimos, sino que se refleja desde las flores, los árboles, los animales, incluso desde la superficie misma de las aguas y las arenas del desierto. (273)

Como en el caso de otros autores del romanticismo, la obra de Coleridge celebra la vida como milagro. Cada cosa viviente es “una misma cosa con el todo” (443). Por eso su obra dialoga con “el canto de vida del mundo”, que caracteriza la poesía de Hölderlin. También el autor de *Hyperion* celebraba toda cosa viviente. De hecho, sentía que todo estaba habitado por una presencia divina, “la única vida en nosotros y afuera”. Según Abrams, “los poemas de Hölderlin expresan repetidamente el gozoso sentimiento de ser que comparte con la prolífica naturaleza y su abundancia”. Como un acto para celebrar la explosión de la vida exterior después de una tormenta, y el correspondiente chorro de poder creado en el espíritu del observador, el poeta canta:

Ya la Naturaleza con ruido de armas se despierta,
y de lo alto del éter hasta el profundo abismo
según la firme ley, que fue antaño otorgada por el sagrado Caos,
se hace sentir la inspiración,
el todo-creador poder de nuevo.
... Reconocidos son
la única vida en nosotros y afuera, las fuerzas de los dioses.
(445)

Otro antecedente del principio de analogía lo encontramos en la obra de Novalis. Para el alemán, “el mundo superior está más cerca de nosotros de lo que solemos pensar. Ya desde este mundo vivimos en él y lo percibimos, inextricablemente mezclado con la

urdimbre de la naturaleza terrestre” (Béguin, 1994:244). Según Albert Béguin, la voluntad de redescubrir la unidad original caracteriza todo el pensamiento del autor de *Himnos a la noche*. De ahí que conciba la poesía como un instrumento mágico de reconciliación, gracias al cual el hombre puede alimentar la esperanza de conocer desde esta tierra la plenitud de la alegría divina. Para Novalis, la división entre un mundo exterior y un mundo interior, entre cuerpo y espíritu, no es sino el resultado de la consciencia a la cual el hombre está habituado. Restituir al mundo su unidad primordial sólo es posible gracias a una evolución de dicha consciencia hacia una consciencia de carácter superior. Ésta última está hecha de una integración de todo lo inconsciente en que sueño y consciencia se confunden a partir de una nueva relación. El sueño transfigurado, iluminado por la consciencia, permite reconocer que es en sí mismo donde el hombre puede redescubrir la suprema realidad. En él se conocen las secretas regiones del ser humano y se identifica que “el universo y el mundo del yo profundo están en una estrecha relación de analogía” (256). Según Béguin, la unidad total del universo tanto espiritual como material no es un simple postulado en el pensamiento de Novalis, sino una exigencia de todo su ser: “pocas veces ha estado más profundamente enraizada en un hombre esa aspiración fundamental, esa necesidad de integrarlo todo, de creer en la coexistencia de todo y en un futuro en que toda separación terminaría en un retorno a la armonía absoluta” (257). La armonía es la síntesis superior que considera todas las cosas en su unidad. Dicha unidad afirma la unidad misma del hombre, y lo completa gracias a la nueva relación que establece entre su inconsciente, su consciencia y el universo.

Según el autor de *El alma romántica y el sueño*, la magia fue el medio del cual se valió Novalis para creer a pesar de todo en el advenimiento de la unidad. En palabras de Béguin, “la magia del espíritu que se esfuerza por transportarlo todo al plano en que él es dueño y señor, magia de la creación poética que a través de las cosas, y desde este mundo, se propone percibir la presencia universal de lo invisible” (258). En la estética del escritor alemán, la consciencia transformada del poeta transforma, de igual modo, el universo. De ahí que las palabras que éste emplea son análogas a los ritos de la hechicería y de la evocación de los espíritus (260). Gracias al poeta, semejante al mago y al hechicero, los hombres pueden establecer comunicación con la realidad plena, y experimentar por instantes su unidad radical.

En *Historia trágica sobre la literatura*, un libro acerca del romanticismo alemán, Walter Muschg considera los arquetipos de la figura del poeta. Junto al cantor y el sacerdote, el mago primitivo representa una de las fuentes históricas de la poesía: “Este modo de sentir pagano es el fondo de muchas –no todas- de las más grandes obras poéticas que se han creado hasta nuestros días” (Muschg, 1965: 38). Según el autor, la poesía tenía en tiempos pasados intenciones mágicas: “las palabras aún eran signos mágicos, retratos de las cosas en los que vivía la esencia de ellas” (23). Muchos mitos y leyendas europeas hablan de magos, hombres que conocían las cualidades ocultas de las cosas y que tenían la capacidad de ejercer dominio sobre ellas: “entendían el lenguaje de los pájaros, las plantas y los astros, sus artes curativas dominaban la vida y la muerte” (27). Movidos por una “prístina comunión” con la naturaleza, sabían penetrar en ella y entablar contacto con sus presencias espirituales. Según Muschg, incluso la antigua tragedia de Orfeo nos enfrenta a esta importante figura:

el canto del hombre que vagaba culpable y desesperado adquiría algo que conmovía universalmente, como hasta entonces nunca se había escuchado. Con el sonido de su lira atraía a los animales, hacía que los bosques y las piedras vinieran a escucharlo. Es así como nace la poesía de la magia o, más exactamente, como nace la poesía mágica. El viaje inútil de Orfeo al mundo de los muertos es su consagración como poeta. (32)

De acuerdo al autor, la poesía órfica que da origen a una serie de tradiciones poéticas estriba en la unidad natural de hombre y cosmos: “para ella aún no estaban separados el interior y el exterior del mundo, obra en la unidad prehistórica de ambos y habla al niño o al salvaje en el hombre, los cuales aún participan de la totalidad de la naturaleza” (38). La creación de la que hace parte el hombre es reflejo del alma, y el alma es la caja resonante de las fuerzas cósmicas. En Alemania, fue Herder quien reconoció nuevamente la “fuerza milenaria” del cantar órfico. Desde entonces, según Muschg, resuena con mayor vigor en la lírica panteísta de la naturaleza, por ejemplo en Hölderlin, a quien líneas arriba relacionábamos con Coleridge en razón de que ambos poetas celebran la vida presente en todo.

He hecho referencia sólo a unos cuantos antecedentes de la creencia poética en la unidad original de todo lo existente. Como se evidencia, el principio de analogía no corresponde a la afirmación de una doctrina estática. Por el contrario, se trata de un asunto vital que la poesía ha profundizado y expresado en el tiempo. Cuando un poeta asume este principio como parte integrante de su obra, transforma el tratamiento que se

le ha dado a lo largo de la historia, ofreciendo nuevas versiones acerca de él. Por eso no es igual la manera como Baudelaire se acercó al asunto de la unidad original al modo como lo hicieron, por su parte, cada uno de los antecesores del francés que he traído a colación.

Bien es cierto que en el caso del autor de *Las flores del mal* la analogía universal se manifiesta de diferentes maneras. Unas veces en las correspondencias que vinculan los datos de los diversos sentidos; otras veces, cuando la imaginación permite al poeta descubrir en el mundo vías de expresión para el alma, superando la oposición entre sujeto y objeto; y por último, cuando en el seno de lo real se abre la posibilidad de que el hombre entable comunicación con un ámbito oculto y sobrenatural. Sin embargo, en la obra de Baudelaire descubrimos radicalizada la tensión entre la analogía universal y la ruptura que el pecado y la muerte imponen en la vida humana.

La experiencia que Novalis, Hölderlin y Coleridge tienen del universo resulta diversa con relación a lo que pone de manifiesto este último aspecto de la obra de Baudelaire. De hecho, en Coleridge la alegría se constituye en el mayor signo de la vitalidad y de la comunión que el hombre puede establecer con los demás personas y con la naturaleza: ella testimonia la participación de “un espíritu común”. El panteísmo de Hölderlin, por su parte, concibe la naturaleza como el modo en que se manifiesta la unidad. El gozoso sentimiento de ser que el poeta comparte con ella, lo expresa a través de un canto que es celebración y alabanza. Esto se debe a que entre el plano de lo divino y el plano de la naturaleza no hay ya un abismo, sino un lazo común, “la única vida en nosotros y afuera” es manifestación de “las fuerzas de los dioses”. Por último, en Novalis la idea de la universal analogía adquiere una nueva significación gracias a la comprensión que el poeta desarrolla del sueño. El espíritu se interroga a sí mismo y se encuentra con que no hay nada que anhele más que la unidad. En el sueño transfigurado e iluminado por la conciencia, el poeta identifica que el reino de lo absoluto que da plenitud a la vida se le ofrece desde el interior del alma. Esta experiencia le lleva a experimentar ya en la tierra algo de la alegría divina. Se trata, como vemos, de versiones diversas de un mismo asunto: la analogía.

2. El principio de analogía a partir de una comprensión de la búsqueda poética en Aurelio Arturo y en José Manuel Arango

José Manuel Arango escribió sobre Aurelio Arturo. El ensayo “Aurelio Arturo y la poesía esencial”, publicado en 1992, es una muestra de su conocimiento y admiración por los versos del nariñense. Además, cuando años más tarde se le preguntó acerca de los poetas colombianos más frecuentes en sus lecturas, respondió al cubano Víctor Rodríguez en una entrevista: “Aurelio Arturo, siempre: la música asordada y la visión mágica” (Rodríguez, 1995: 11). Con miras a sentar las condiciones necesarias para un diálogo fecundo entre sus obras, son dos los objetivos del presente capítulo: el primero consiste en analizar “el gozoso animismo” con que el poeta antioqueño da nombre en su ensayo a la búsqueda poética de Aurelio Arturo; el segundo, en profundizar el significado de aquella “suerte de pandemonismo” que, según el mismo Arango, distingue su propia búsqueda poética de la del autor de *Morada al sur*. Caracterizar la particularidad de la búsqueda poética de cada autor nos permitirá una primera aproximación al tipo de correspondencias a través de las cuales se expresa el principio de analogía en sus obras.

2.1 La morada del gozoso animismo

*Su creación ayudó a hacernos comprender
que lo mágico es sólo la consecuencia
de un profundizar en la realidad, horadándola.
Fernando Charry Lara*

En la raíz del “animismo gozoso” de Aurelio Arturo, José Manuel Arango creía descubrir una especie de panteísmo. Por una parte, “un soplo de encantamiento” da vida a todos los momentos y a todas las cosas en el lugar mágico que el nariñense creó con sus poemas (Arango, 2003b: 599). Por otra parte, este lugar corresponde a “un mundo donde todo se cambia en todo, donde todo se disuelve en sus elementos” (599). Partiendo de esta serie de consideraciones, exploraremos la unidad primordial que caracteriza la

poesía de Aurelio Arturo aproximándonos a algunas imágenes y escenas claves del poema “Morada al sur”.

La primera sección del poema introduce las sensaciones del niño que mira con “ojos verdes, cándidos”, mientras, sobre los largos muslos de su nodriza, el sueño le alarga los cabellos. Mira el paisaje el niño, un áureo hilo de ensueño se enreda en la pulpa de sus encantamientos. Entonces:

El viento viene, viene vestido de follajes,
y se detiene y duda ante las puertas grandes,
abiertas a las salas, a los patios, las trojes.
Y se duerme en el viejo portal donde el silencio
es un maduro gajo de fragantes nostalgias.
(Arturo, 2003: 36)

Las acciones del viento en este poema son semejantes a las de la niebla amarilla de otoño en uno de T.S. Eliot, “La canción de amor de J. Alfred Prufrock”:

La niebla amarilla que se restriega el lomo en los cristales
de las ventanas,
el humo amarillo que se restriega el hocico en los cristales
de las ventanas,
metió la lengua lamiendo los rincones del atardecer,
se demoró en los charcos quietos sobre los sumideros,
dejó que le cayera en el lomo el hollín que cae de las
chimeneas,
resbaló por la azotea, dio un brinco repentino,
y, viendo que era una suave noche de octubre,
se enroscó una vez en torno a la casa y se quedó dormido.
(Eliot, 1978: 28)²

Para William Ospina tanto los versos de Arturo como los de Eliot responden al mismo recurso verbal: “hacernos sentir un fenómeno natural como si fuera un ser animado” (Ospina, 2011: 238). Lo que en el poema de Eliot ocurre con la niebla amarilla del otoño, ocurre en “Morada al sur” con el viento: viene, se mueve alrededor de la casa, se queda dormido. Y aun cuando entre ellos existen enormes diferencias de tono, ambos poemas

² “The Yellow fog that rubs its back upon the window-panes/ The yellow smoke that rubs its muzzle on the window-panes,/ Licked its tongue into the corners of the evening,/ Lingered upon the pools that stand in drains,/ Let fall upon its back the shoot that falls from chimneys./ Slipped by the terrace, made a sudden leap,/ And seeing that it was a soft October night,/ Curled once about the house, and fell asleep” (Eliot, 2000: 31). La traducción citada en el cuerpo del texto fue realizada por José María Valverde y proviene de la versión en español de *Poesías reunidas 1909-1962*, publicada en 1978 por la editorial Alianza. Se privilegió luego de ser cotejada con las versiones de Felipe Benítez Reyes y de Harold Alvarado Tenorio. La información bibliográfica de estas dos últimas versiones se incluye al final de este trabajo.

están hechos de “verdaderas secuencias metafóricas que nos atrapan con su belleza plástica, con su poder de volvernos a una visión mágica del mundo, a una percepción infantil” (239)³.

Entre las semejanzas que vinculan el poema de Eliot y el de Arturo encontramos la disposición para dar cuenta con imágenes del trato intuitivo con una realidad irreductible de modo racional. Como el niño que ve el movimiento de las hojas y de las flores, mientras son arrastradas por la brisa, y piensa: el viento viene vestido de follajes y “se duerme en el viejo portal donde el silencio es un maduro gajo de fragantes nostalgias”, así, el poeta, hablándonos con melancolía de una tarde ida, tendida contra el cielo “como un anestesiado sobre una mesa”, acepta que su visión tenga como satisfactoria toda conexión analógica, toda imagen que une datos determinados: “el humo amarillo que se restriega el hocico en los cristales de las ventanas (...) se enroscó una vez en torno a la casa y se quedó dormido”.

Según Julio Cortázar, la imagen es, por excelencia, uno de los instrumentos incantatorios del poema. De ahí que considere que en la visión del poeta se delata la pervivencia de aquella “necesidad articulante más oscura y confusa” que determinó el trato entre el mago primitivo y lo real: “el poeta ha continuado y defendido un sistema análogo al del mago, compartiendo con éste la sospecha de una omnipotencia del pensamiento intuitivo, la eficacia de la palabra, el «valor sagrado» de los productos metafóricos” (Cortázar, 1994: 271). A dicha “necesidad articulante” el argentino la conoce bajo el nombre de “dirección analógica” (275). Cortázar cita las palabras de Levý-Brühl para afirmar que en ella está la raíz común en que se unen poeta y mago: “¡Qué comunión

³El poema de Eliot emplea metáforas hostiles para referirse a la vida de la ciudad, habla de calles que se prolongan como “una tediosa discusión”. Su voz poética no celebra las percepciones, sino que se halla presa de pensamientos, dudas y tensiones que dominan el tono nostálgico del texto y la actitud de ironía ante el destino del hombre. El humo mismo, es decir, la niebla amarilla de la tarde de otoño, que en efecto adquiere los rasgos de un ser animado, se comporta sin embargo como una criatura callejera, solitaria, sucia y sin dueño. Por el contrario, el tono de la primera sección del poema “Morada al sur” conserva el sosiego de un buen recuerdo; narra el espectáculo de un amanecer según las percepciones extasiadas de un niño mientras es arrullado. Las imágenes empleadas dan cuenta de la vida agradable del campo, de sus secretos, pero a diferencia del poema de Eliot subrayan la limpidez, el deleite y la ternura: “no todo era rudeza” (36). El viento no es un ser desprovisto de cuidados, habitante de cloacas cubierto de hollín; “vestido de follajes viene”, por el contrario, trayendo franjas de aroma a un lugar que progresivamente se nos aparece como “la ancha tierra siempre cubierta con pieles de soles” (35). Los hombres, que en “La canción de amor de J. Alfred Prufrock” aparecen agitados por creencias y apariencias, en el poema de Arturo sencillamente viven.

íntima aseguran las representaciones colectivas de la mentalidad prelógica *entre los seres que participan unos de otros!* La esencia de la participación consiste, precisamente, en borrar toda dualidad; a despecho del principio de contradicción, el sujeto es a la vez él mismo y el ser del cual participa” (272).

Siguiendo los planteamientos del argentino en su ensayo “Para una poética”, consideramos que vincular al viento con la imagen de un ser animado vestido de follajes, o a la niebla con la de un humo amarillo errante, convierte a la metáfora en “la *forma mágica* del principio de identidad”: el poeta, al igual que el mago primitivo, “hace saltar en pedazos” la visión lógica que distingue a los seres entre sí y que se aproxima a ellos separándolos de las emociones que evocan. Ahora bien, cuando José Manuel Arango sostiene que “un soplo de encantamiento” da vida a cada cosa en la morada poética de Arturo y cuando dice que este lugar corresponde a un mundo donde todo se cambia en todo, está haciendo referencia a aspectos a través de los cuales se revela en la obra del nariñense aquello a lo cual Cortázar da el nombre de “dirección analógica”. Para seguir explorando cómo esta última pone de manifiesto cierta unidad primordial en la poesía de Aurelio Arturo, continuemos nuestro recorrido por las imágenes y las escenas más relevantes del poema “Morada al sur”.

La segunda sección del texto transforma nuestra perspectiva visual. El viejo portal, que en la primera sección fue el lugar donde cayó dormido el viento vestido de follajes, es ahora el umbral que marca el ingreso a la casa:

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

En estas cámaras yo vi la faz de la luz pura.
Pero cuando las sombras las poblaban de musgos,
allí, mimosa y cauta, ponía entre mis manos,
sus lunas más hermosas la noche de las fábulas.
(37)

Como es lógico, analizar la noción de “animismo gozoso”, acuñada por José Manuel Arango para referirse a la búsqueda poética de Arturo, supone distinguir aquellos seres animados que habitan el lugar mágico del cual nos habla el poema. Considerando la intensidad emotiva de estas estrofas, más allá de la referencia a los ángeles y a la luz, resulta particularmente importante la alusión a “la noche de las fábulas”.

Como un signo de la condición encantada de la naturaleza, las sombras poblaban de musgos los aposentos y rincones de la casa. Cuando ello ocurría, “allí, mimosa y cauta, ponía entre mis manos/, sus lunas más hermosas la noche de las fábulas”. Esta imagen constituye una metamorfosis de la nodriza, de aquella mujer sobre cuyos largos muslos el sueño “le alarga los cabellos” al niño que en la primera sección mira el paisaje, mientras cae dormido: entre los senos de ésta y las lunas de aquella el poeta descubre una correspondencia. Ahora bien, el hecho de que Arturo haya dedicado todo un texto a desarrollar la intuición poética que acompaña la imagen amorosa de esta noche personificada, animada y metamorfoseada, da testimonio del grado de importancia que ésta tiene dentro de la obra del nariñense. En “Nodriza”, penúltimo poema del libro *Morada al sur*, escribe:

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?
(67)

La sensualidad caracteriza estos versos: penetran dulcemente en el oído, no sólo gracias a su cadencia embellecida por la aliteración en el sonido de la “s”, sino por el largo aliento que le exigen al lector. Y son fantásticos: nos narran los rasgos de una mujer sorprendente, como aquella “Mamá negra” de Jaime Jaramillo Escobar, que tenía “unos senos más hermosos que las olas del mar”, y que tenía “un secreto en el corazón,/ porque se ponía a bailar cuando oía el tambor del mapalé”; “de ella no se puede hablar sin conservar el ritmo” (Jaramillo, 2006: 22).

Más que describir, la expresividad de Arturo sugiere; más que precisar, confunde. En “Nodriza”, al igual que lo hace en la segunda sección del poema “Morada al sur”, Arturo confunde a la criada de su madre con la noche misma: “¿O era ella la noche, con su par de lunas moradas?” (67). Ciertamente el lector exigiría a la voz poética discriminar (“o es la nodriza, o es la noche”). Pero nosotros, que queremos dar pasos detenidos, reparar desde el umbral en los rincones, en las metamorfosis no sólo de los lugares sino también de las presencias animadas en su morada poética, celebramos la vaguedad, la imprecisión y la confusión en que se funden los seres con el ritmo de los versos, y le exigen a éstos dar cuenta del ritmo interior, más que de un razonamiento lógico que discrimina las cosas para nombrarlas. Nuevamente el principio de identidad salta en

pedazos, y estamos ante la visión mágica, ante el sentimiento con relación al cual dice Cortázar: “Al pensar lógico, el pensar (o mejor: el sentir) mágico-poético contesta con la posibilidad $A = B$ ” (Cortázar, 1994:271). Por eso Arturo está en posibilidad de relacionar la imagen de la noche con la imagen de la criada de su madre. Siguiendo los planteamientos del argentino, constatamos que en la obra del nariñense “identidad, contradicción, son posteriores a esta necesidad articulante más oscura y confusa” (275).

Separada por puntos de las estrofas precedentes, la última estrofa de “Nodrizas” es muy importante para nuestra reflexión, porque vuelve la atención al viento de canciones que determina el animismo de Aurelio Arturo:

.....
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?

La voz poética llama ahora “dulce aura” a quien llamara antes “noche de las fábulas”, es decir, a la nodriza sobre cuyo regazo y sobre cuyos largos muslos el niño vio “salir lento al mundo” (Arturo, 2003: 35). En tiempo presente, el yo que rememora pregunta a la presencia femenina: “¿Te acuerdas de ese viento lento?”. También nosotros, mientras nos imaginamos a la nodriza, sentimos interés en reparar más profundamente en ésta última imagen poética y de preguntar al poeta por la importancia que tiene en su “país de aromas” (67).

Toda vez que en la imagen del viento se basa José Manuel Arango para dar nombre a la búsqueda poética del nariñense, continuemos nuestro recorrido por las imágenes y los momentos más importantes de “Morada al sur”. El sonido que produce el movimiento del soplo vivo entre fragancias, hojas y hierbas mágicas hace que, “circuida por un vuelo de palomas”, como “guirnalda cuidadosa” en su paisaje fantástico, la casa parezca estar no sólo a la orilla de un valle entre montañas sino a la orilla de un mar sonoro y vibrante, de un “oleaje poderoso” (37). Cambiando de nuevo nuestra perspectiva visual, la voz que nos ha hablado del viento en el umbral; de la luz pura, de los ángeles y de la noche en la casa, nos habla ahora de sus viajes. ¿Qué nuevos seres animados encontraremos al escuchar su narración? Súbitamente viajamos de la casa a las lejanías; como en un sueño, asistimos a la metamorfosis de los lugares:

Yo subí a las montañas, también hechas de sueños,
yo subí, yo subí a las montañas donde un grito
persiste entre las alas de palomas salvajes.
(38)

La voz poética nos habla de acciones pasadas y de otras que, según ella, todavía ocurren. Como en “Canción del niño que soñaba”, que “oía, afuera, entre los árboles las arpas de la noche” y subía “como un pajarillo” a “la nieve lunar de las montañas”, con cada palabra e imagen también nosotros subimos a aquellos lugares “donde un grito/ persiste entre las alas de palomas salvajes”. Acompañamos al niño en su sueño, nos hacemos testigos de sus percepciones, escuchamos sus sentimientos y sus extraños recuerdos:

Te hablo de días circuidos por los más finos árboles:
te hablo de las vastas noches alumbradas
por una estrella de menta que enciende toda sangre
(38)

Al igual que lo hacía Estanislao Zuleta, William Ospina valora la capacidad que Aurelio Arturo tiene para aproximar en una imagen lo más cercano, que es un sabor, con lo más lejano, que es una estrella, y decir: una estrella de menta (Ospina, 2011: 244). Como veíamos con Arango, el lugar mágico que la poesía de Arturo crea corresponde a “mundo donde todo se cambia en todo, donde todo se disuelve en sus elementos” (Arango, 2003b: 599). Por eso una estrella, que en apariencia poco tiene que ver con una planta, y menos con una tan específicamente conocida por su olor y sabor agradables, confunde sus propiedades con un elemento vegetal. Entonces lo cósmico influencia la vida, está unido físicamente a ella en la imagen y “enciende toda sangre” (Arturo, 2003: 38). Este aspecto de la visión mágica se repite y va más allá en “Canción de la noche callada”: “En la noche balsámica, en la noche/ cuando suben las hojas hasta ser la estrellas” (51). Siguiendo los planteamientos de Cortázar, podemos decir que en ambos casos la imagen “surge del poema como el elemento incantatorio”, haciéndose evento de “una relación que permite sentir como próximos y conexos, elementos que la ciencia considera aislados y heterogéneos” (Cortázar, 1994:267).

te hablo de la sangre que canta como una gota solitaria
que cae eternamente en la sombra, encendida:
te hablo de un bosque extasiado que existe
sólo para el oído, y que en el fondo de las noches pulsa
violas, arpas, laúdes y lluvias sempiternas.
(Arturo, 2003: 38)

Son el bosque y la sangre quienes ahora adquieren las formas de seres animados. Como el poeta canta, así “canta” en la sombra la gota que cae eternamente. Y el bosque “pulsas” “lluvias sempiternas” a la manera de cuerdas con que es generada la música. También los tiempos verbales se nos confunden en este momento del texto: la voz poética habla del pasado (“subí a las montañas”), pero en el presente de su enunciación hay acciones que se repiten, que aún devienen incluso marcadas por el signo de la eternidad: “cae eternamente” la gota, y “existe” (en presente) no cualquier bosque, sino uno que, extasiado, “existe sólo para el oído”, como para el oído es el canto audible de la sangre, o “las voces manchadas del tenaz paisaje” de un alto grupo de hombres que demoraba en el umbral de roble (37).

La calidad audible de los seres animados, presente en el poema de Arturo, resulta muy importante también en “El arpa eólica” de Samuel Taylor Coleridge. Permítasenos poner en diálogo ambos poemas con el fin de precisar los aspectos del animismo gozoso del nariñense. Inicia el poeta inglés celebrando la vida agradable junto a la cabaña cubierta con las flores blancas del jazmín y las hojas verdes del mirto: “emblemas ambos de amor e inocencia”. Nos habla de la vida dulce de quien ve el paisaje y advierte “la estrella de la tarde/ serenamente brillante”. Incluso con relación al silencio, la voz poética se muestra llena de admiración en los siguientes términos: “¡Qué exquisitos aromas/ arrebatados a tu campo de guisantes!/ ¡Y el mundo tan callado!/ El tranquilo murmullo del mar distante/ nos habla del silencio” (Coleridge, 1982: 77). Sin embargo, para la reflexión que nos ocupa, buena parte de lo que más nos interesa se halla presente en la siguiente estrofa:

Y ese laúd tan sencillo,
colocado a lo largo de la ventana que lo sostiene, ¡escucha!
Cómo por la brisa intermitente acariciado,
tal una doncella tímida medio entregada a su amante,
derrama tan dulce reproche, cómo tiene necesidad
¡para inducir a repetir el mal! Y ahora, sus cuerdas
rasgadas más osadamente las largas notas sucesivas
sobre deliciosas olas se hunden y emergen,
como suave hechicería cernida del sonido
tal hacen los elfos del ocaso, cuando por la noche
viajan en suaves brisas desde la Tierra de las Hadas,
donde melodías rondan las dulces flores,
sin pies y salvajes, como pájaros del Paraíso,
ni se paran ni se posan, ¡aleteando indómita ala!
Oh, la vida una dentro de nosotros y fuera,
que enlaza con todo movimiento y su alma se convierte,
luz en el sonido, una fuerza como el sonido en la luz,
ritmo en todo pensamiento, y júbilo por doquier;

me parece que hubiera sido imposible
 no amar todas las cosas en un mundo tan pleno;
 donde la brisa gorjea y el callado aire sereno
 es música dormida sobre su instrumento.
 (79)⁴

En tanto que recuperan panteístamente la idea de un alma universal omnipresente, Albert Béguin calificaría a estos versos de “panvitalistas” (Béguin, 1994: 101). A la manera de una música que impele el movimiento de las cosas, la vida lo anima todo; como un viento suave que ronda, así ella ronda dentro y fuera de todo. Todo podría ser un arpa dispuesta para el soplo de una brisa que es la vida misma.

También hay arpas en la poesía del nariñense. De hecho, como hemos visto, hay “violas, arpas, laúdes y lluvias sempiternas” pulsadas, a la manera de un embrujo sonoro, por aquel bosque encantado de donde viene el viento entre follajes (Arturo, 2003: 38). Subrayando la importancia de la música en la obra de Arturo, José Manuel Arango recuerda en su ensayo que “su bosque de rumores y aromas y alas es «sólo para el oído»”, y también que “la mujer, que es la belleza, la fecundidad, la madre, es para él acaso la misma música” (Arango, 2003b: 602). Para el antioqueño, al cuidar la línea melódica y el paso del verso, “Arturo trabaja la palabra musicalmente –su textura, su ritmo- para modular el hálito, el soplo vivo del viento” (602). Ahora bien, lo que en Coleridge es referido a la vida de forma directa: “la vida una dentro de nosotros y fuera”, en la poesía del colombiano es vinculado inicialmente con la imagen poética del viento: “un soplo ágil en todo” (Arturo, 2003: 47). Por eso Arango sostiene en su ensayo que “aquel soplo animista” fija el lugar mágico del nariñense, dotando de vida a cada uno de sus momentos y de sus creaturas (Arango, 2003b: 597).

⁴ “And that simplest Lute,/ Placed length-ways in the clasping casement, hark!/ How by the desultory breeze caress’d,/ Like some coy maid half yielding to her lover,/ It pours such sweet upbraiding, as must needs/ Tempt to repeat the wrong! And now, its strings/ Boldlier swept, the long sequacious notes/ Over delicioussurge sink and rise,/ Such a soft floating witchery of sound/ As twilight Elfins make, When they at eve/ Voyage on gentle gales from Fairy-Land,/ Where Melodies round honey-dropping flowres,/ Footles and wild, like birds of Paradise,/ Nor pause, nor perch, hovering on untam’d wing!/ o! the one Lifee within us and abroad,/ Wich meets all motion and becomes its soul,/ A light in sound, a sound-like power in light,/ Rhythm in all thought, and joyance every where-/ Methinks, it should have been impossible/ Not to love all things in a world so fill’d;/ Where the breeze warbles, and the mute still air/ Is Music slumbering on her instrument” (Coleridge, 1971: 14). Después de leer la versión en inglés, se contrastó la traducción de Gabriel Insuasti con la de José María Martín Triana. Se privilegió la versión de Martín Triana, publicada en 1982 por la editorial Visor en el volumen bilingüe *Balada del viejo marinero y otros poemas*.

Con su referencia al “rumor de la vida”, “Canción del ayer” acercaría hasta cierto punto el animismo de Arturo a la concepción poética de Coleridge, especialmente allí donde dice: “Un largo oscuro salón tal vez la infancia./ Leíamos los tres y escuchábamos el rumor de la vida,/ en la noche tibia, destrenzada en la noche/ con brisas del bosque. Y el grande, oscuro piano,/ llenaba de ángeles de música toda la casa (45)”. Sin embargo, por su actitud, “Morada al sur” se diferencia del poema del inglés. Lo advertimos debido a lo que Arango dice en su ensayo: “¿No hay en la raíz del animismo de Arturo una suerte de panteísmo gozoso, más sentimiento y visión que concepto como conviene a un poeta?” (599). Precisamente, es lo segundo, “concepto”, lo que encontramos en “El arpa eólica” cuando en la mitad del texto asistimos al conflicto intelectual que cierta intuición poética supone, frente a una doctrina oficial de carácter monoteísta:

¿Y qué si toda la viva naturaleza
no fuera sino arpas orgánicas con cuerpos diversos,
que vibran formando pensamiento, mientras sobre ellas pasa
plástica e inmensa, una brisa intelectual
a la vez el alma de cada uno y el Dios de todos?

Pero tus ojos más serios un suave reproche
me lanzan, ¡oh mujer adorada! Tampoco tales pensamientos
confusos y profanos no rechazas,
y me ruegas que camine humildemente con mi Dios.
¡Mansa hija de la familia de Cristo!
Bien has dicho tú y santamente censuraste
estos fantasmas de la mente no regenerada;
burbujas y que brillan a medida que surgen y se rompen
sobre la fuente siempre murmurante de la vana filosofía.
(Coleridge, 1982: 81)⁵

En el poema de Arturo no entrevemos conflictos de orden doctrinal. No involucra el nariñense conceptos religiosos, ni los emplea como imágenes poéticas. No es la suya una poesía especulativa. El poeta deja fluir su sentimiento de la vida y de las cosas, dando cuenta de la mutua interacción y participación que descubre en los elementos que habitan en su morada poética fijada por el viento. Al vaivén del sueño, repite una expresión reiterativa: “te hablo”. Y continúa su poema:

⁵ “And what if all of animated nature/ Be but organic Harps diversely fram'd,/ That tremble into thought, as o'er them sweeps/ Plastic and vast, one intellectual breeze,/ At once the Soul of each, and God of all?/ But thy more serious eye a mild reproof/ Darts, O beloved Woman! nor such thoughts/ Dim and unhallow'd dost thou not reject,/ And biddest me walk humbly with my God./ Meek Daughter in the family of Christ!/ Well hast thou said and holily disprais'd/ These shaping of the unregenerate mind;/ Bubbles that glitter as they rise and break/ On vain Philosophy's aye-babbling spring” (Coleridge, 1971: 16)

Te hablo también: entre maderas, entre resinas,
entre millares de hojas inquietas, de una sola
hoja:
pequeña mancha verde, de lozanía, de gracia,
hoja sola en que vibran los vientos que corrieron
por los bellos países donde el verde es de todos los colores,
los vientos que cantaron por los países de Colombia.
(Arturo, 2003: 38)

Y como “entre millares de hojas inquietas” repara en una sola, distinguida incluso por la disposición espacial de los versos; entre todos los vientos que cantaron por los países de Colombia, Arturo ha querido “narrar” sólo uno, “un soplo vivo” acerca del cual nos dice el poema:

te hablo de una voz que me es brisa constante,
en mi canción moviendo toda palabra mía,
como ese aliento que toda hoja mueve en el sur, tan dulcemente.
(39)

Se trata del “soplo de encantamiento”, determinante en el panteísmo que, según José Manuel Arango, está a la base del animismo gozoso de Aurelio Arturo (Arango, 2003b: 599). Según hemos visto, este viento anima cada uno de los momentos y de las cosas en el poema “Morada al sur”. Basta con recordar las imágenes de los ángeles, de la luz, de la noche, de la sangre y de aquel bosque que pulsa violas, arpas y laúdes. A tal nivel está compenetrado con la búsqueda poética de Arturo que, siendo brisa constante, es, al mismo tiempo, “una voz” que mueve en su canción cada una de sus palabras, y por ende que fija, como dice el antioqueño, el lugar mágico de su poesía. En consecuencia, la voz del soplo animista es una con la voz poética de “Morada al sur”. He aquí por qué el nariñense dice al finalizar el poema: “he escrito un viento, un soplo vivo del viento (...) he narrado el viento; sólo un poco de viento”.

Ahora bien, para abordar un aspecto más de la unidad primordial que caracteriza el mundo mágico de Arturo, el de la unión entre el ámbito de la muerte y el ámbito encantado que el poeta nos presenta en su texto, señalemos un nuevo momento de “Morada al sur”. La tercera sección del poema inicia situando nuestra atención, nuevamente, en el umbral de roble de la casa. Aquel torso gastado de árbol por el que tantos han trasegado y en el cual persiste fielmente “ese aliento que toda hoja mueve en el sur”, pone en contacto al poeta con el recuerdo de sus muertos. Juan Pablo Pino Posada, refiriéndose a esta imagen, afirma:

El umbral *pulido por tantos pasos muertos* (...) además de ratificar la referencia al pasado, presente antes en *el viejo portal* y en el tic-tac profundo, da entrada al componente específicamente humano del tiempo, esto es, a la muerte. El umbral de roble, donde demoran los vivos y moran los muertos, porque estos pasos no solo pasan sino que pesan, anuncia así qué quiere alojar el poeta en el canto de la casa grande. (Pino, 2008: 44)

Y en su canto aloja Arturo también el recuerdo de tormentos. El poema en que evoca el habitar agradable en la morada mágica de su infancia es, al mismo tiempo, el espacio poético en que nos habla de sus agobios, de sus temores y angustias; de sus luchas y de los momentos en que el viento mismo, aunque vivo, ha demorado en el umbral cansado:

En el umbral de roble demoraba,
hacia ya mucho tiempo, mucho tiempo marchito,
un viento ya sin fuerza, un viento remansado
que repetía una yerba antigua, hasta el cansancio
(Arturo, 2003: 40).

Como lo hemos notado, el poema es una narración. Acompañamos a quien poetiza mientras camina. Su caminar se identifica con su canto. El sueño lo ha llevado de un lugar a otro de su morada poética, unas veces afuera de la casa, otras al interior de sus cámaras. Sólo ahora, con los pies en ambos lados del umbral, uno en “el más allá”, otro de este lado, quien “narra” el viento nos habla de las tristes inquietudes del niño. Algo lo agobia y algo presiente. La naturaleza adquiere entonces las formas de un mal augurio:

Y hacia la mitad de mi canto me detuve temblando,
temblando temeroso, con un pie en una cámara
hechizada, y el otro a la orilla del valle
donde hierve la noche estrellada, la noche
que arde vorazmente en una llama tácita.

Y a la mitad del camino de mi canto temblando
me detuve, y no tiembla entre sus alas rotas,
con tanta angustia un ave que agoniza, cual pudo,
mi corazón luchando entre cielos voraces. (40)

Sorprende que aquel del cual se nos decía que veía sosegado las montañas sobre los largos muslos de su nodriza negra, sea ahora quien enfrenta indefenso la angustia de su corazón. “Volvía por los largos recintos/ que tardara quince años en recorrer, volvía” para reencontrarse con la experiencia de la muerte.

Duerme ahora en la cámara de la lanza rota en las batallas.
Manos de cera vuelan sobre tu frente donde murmuran
las abejas doradas de la fiebre, duerme, duerme.
(41)

Más adelante, ya en la cuarta sección del poema, constatamos que somos testigos de un diálogo, la voz poética habla a una presencia ida, a una antigua compañía perdida:

Duerme quince años fulgentes, la noche ya ha cosido
suavemente tus párpados, como dos hojas más, a su follaje negro
(41)

La imagen de la noche es, aquí, una metamorfosis de la muerte, otra forma de aquellos “cielos voraces” que esperaron su alimento. En un poema inédito, cuyo manuscrito sin fechar encontró Hernando Cabarcas en un archivo conservado por la familia Arturo Lucio, el nariñense escribe que “el viento imagina la noche como un follaje negro”. El vínculo con “Morada al sur” es evidente, más aún cuando gracias a este poema constatamos la relación entre dicho follaje oscuro de la noche y la experiencia de la muerte que acompaña al tono celebrativo:

El viento curva hasta mi oído las más lejanas ramas,
qué frescura de hojas menudas, de dedos finos.

Hasta que la muerte agregue mis párpados
como dos hojas más a su follaje oscuro.
(223)

El mundo poético de Arturo corresponde a un lugar mágico, no sólo por la presencia en él de seres fantásticos, ni por el embrujo musical con que el poeta crea su íntimo espacio poético, sino por el obstinado trato entre vivos y muertos que advertimos en su obra, dado que el follaje negro de la muerte no está separado de la naturaleza encantada que el nariñense fundó con sus poemas. Tal es la unidad primordial que caracteriza su morada poética, que en sus sueños y en sus canciones el poeta descubre la posibilidad de relacionarse con sus muertos aun cuando éstos yazcan en las sombras. Si en “Morada al sur” Arturo habla con su madre, en “Canción del ayer” habla con su hermano: “A ti lejano Esteban, que bebiste mi vino,/ te lo quiero contar [...] Cuando estás en la sombra, cuando tus sueños bajan/ de una estrella a otra hasta tu lecho” (Arturo, 2003: 45).

Si como afirma José Manuel Arango refiriéndose al lugar de la poesía de Arturo “un soplo de encantamiento lo ha fijado y anima cada uno de sus momentos y todos sus enseres” (2003b: 597), es de esperar que haya una íntima relación entre el soplo animista y el importante tema de la muerte en sus canciones. Con imágenes muy parecidas a las empleadas en “Morada al sur”, “En canción del viento” el poeta escribe:

El viento ronda la casa, hablando
sin palabras,
ciego, a tuestas,
y en la memoria, en el desvelo,
rostros suaves que se inclinan
y pies rosados sobre el césped de otros días,
y otro día y otra noche,
en la canción del viento que habla
sin palabras.
(Arturo, 2003: 187)

El viento fiel que “remueve noches y días” (186) y que persiste en el umbral gastado trae al poeta el recuerdo de los ausentes y de la dolorosa experiencia de la muerte: “Noche, sombra hasta el fin, entre las secas ramas, entre follajes, nidos rotos entre años rebrillaban las lunas de cáscara de huevo, las grandes lunas llenas de silencio y de espanto” (43). Aquel que en “Clima” canta “yo soy la voz que al viento dio canciones” (47), y que en “Canción de la distancia” afirma “por mi canción conocerás mi valle, su hondura en mi sollozo has de medirla” (58), es el mismo que en “Rapsodia de Saulo” sentencia: “los muertos viven en nuestras canciones” (65).

Sin embargo, aunque hable de la muerte y de los muertos, la voz que es brisa constante en la canción del poeta, moviendo cada una de sus palabras, no cambia el tono predominantemente gozoso de su poesía. Como afirma Pino Posada “la persistencia del viento fiel es la persistencia de los lazos que unen al canto poético a ese umbral” (Pino, 2008: 67). Y en el umbral seguimos cuando, junto al recuerdo de sus horas de duelo, asistimos, todavía en la cuarta sección del extenso poema, a una última metamorfosis temporal y a un nuevo cambio en la perspectiva visual:

No eran jardines, no eran atmósferas delirantes. Tú te acuerdas
de esa tierra protegida por un ala perpetua de palomas.

Tantas, tantas mujeres bellas, fuertes, no, no eran
brisas visibles, no eran aromas palpables, la luz que venía
con tan cambiantes trajes, entre lino, entre rosas ardientes.
¿Era tu dulce tierra cantando, tu carne milagrosa, tu sangre?

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

En el umbral gastado persiste un viento fiel,
 repitiendo una sílaba que brilla por instantes.
 Una hoja fina aún lleva su delgada frescura
 de un extremo a otro extremo del año.
 «Torna, torna a esta tierra donde es dulce la vida»
 (Arturo, 2003: 42)

En el umbral de roble, gastado por tantos pasos muertos, persiste el viento fiel de la morada al sur, aliento sin pausa que fija con su voz el lugar mágico por el cual caminamos al leer la poesía de Arturo. Su soplo animista es “un soplo ágil en todo”. Como sabemos, Arturo introducirá la última sección del poema “Morada al sur” con la siguiente expresión: “He escrito un viento (...) he narrado el viento”. “Sólo un poco de viento” y, sin embargo, creemos haber penetrado en el misterio mismo de un sueño infantil, haciéndonos testigos no sólo de las percepciones del poeta, sino del diálogo entre él y sus recuerdos. A este nivel, y para profundizar aún más en el carácter gozoso que caracteriza la poesía de Aurelio Arturo, “Morada al sur” puede ser vinculado a un poema de Saint-John Perse⁶. De hecho, el título de este último corresponde, precisamente, a la definición que José Manuel Arango dio de la obra del nariñense: “la obra de Arturo es, en lo esencial, la celebración de una infancia” (Arango, 2003b: 598).

También dividido en varias secciones, “Para celebrar una infancia” de Saint-John Perse reitera al inicio una expresión: “Hablo de una alta condición, antaño”. Como el poema de Arturo, el del francés nos lleva al interior de un sueño infantil: “He tenido este sueño, en la estimación: una segura/ permanencia entre las telas entusiastas” (Saint-John Perse, 1946: 15). Sus versos celebran los días vividos en “la alta casa de madera”, el dulce hogar del terrateniente (“A la derecha/ se almacenaba el café, a la izquierda la mandioca” (20)), junto a hombres de campo (“Entonces, los hombres tenían/ una boca más grave,

⁶ Los fragmentos del poema que a continuación se incluyen provienen de la traducción realizada por Jorge Zalamea. El texto consultado fue publicado en el volumen *Elogios y otros poemas* de 1946, editado en México. Se hizo el ejercicio de contrastarlo con la traducción realizada por José Luis Rivas para la versión bilingüe de *Elogios*, publicada en 2006 por la editorial Era, de México. Se privilegió la traducción del colombiano atendiendo, además, al criterio de un poeta como Fernando Charry Lara, para quien “la poesía de Saint-John Perse halló en Jorge Zalamea a uno de sus más felices traductores” (Charry, 2007: 67).

las mujeres tenían brazos más lentos” (16)). Aunque no evite hablar de las horas de llanto (“Me acuerdo de los llantos de un día demasiado hermoso en demasiado espanto, en demasiado espanto!” (21)), ni excluya el recuerdo de la muerte (“una muy pequeña hermana había/ muerto: yo había tenido su ataúd de caoba, que olía bien,/ entre los espejos de tres estancias” (17)), su tono es predominantemente gozoso, especialmente allí donde reitera: “...Ah, motivos tengo de loa!” (23).

Lo que más nos admira de este texto es la calidad de las percepciones a las cuales refiere la voz poética. Como en el poema de Arturo, encontramos en el de Saint-John Perse a una nodriza descrita con sensualidad: “...Mi niñera era mestiza y olía a ricino: siempre vi/ las perlas de un brillante sudor sobre su frente, en torno de sus ojos –y tan tibia, su boca tenía el sabor de las pomarrosas, en el río, antes del mediodía” (22). También entre sus versos sentimos como próximos y conexos “elementos que la ciencia considera aislados y heterogéneos”: “en la crudeza/ de una noche con perfume de Diluvio/, las lunas rosas y verdes pendían como mangos” (26). E, incluso, desde dentro del mundo del recuerdo del poeta nacido en Las Antillas, asistimos a la afirmación de la condición mágica de la analogía: “El hechicero negro sentenciaba en la despensa: «El mundo es como una piragua, que, volteando y volteando, no sabe ya si el viento quiere reír o llorar»” (18).

Si bien no hay en el poema de Saint-John Perse el animismo de Arturo, este sencillo diálogo con sus versos nos ha permitido hacer énfasis en el tono celebrativo que hermana sus obras. Como en el autor de “Elogios”, en Arturo encontramos la descripción de sensaciones de dolor y de ausencia, horadadas por la experiencia de la muerte. Sin embargo, una afirmación presente en el poema “Clima”, del nariñense, determina el carácter gozoso de su poesía: “La vida es bella, dura mano, dedos/ tímidos al formar el frágil vaso/ de tu canción, lo colmes de tu gozo/ o de escondidas mieles de tu llanto” (Arturo, 2003: 48).

2.2 “Un anacronismo necesario”

*...y mientras lees, muchos dioses
yacen entre lianas: ojos de obsidiana
miran las generaciones de las hojas*
Denise Levertov

Partiendo de una serie de consideraciones de José Manuel Arango acerca de la poesía de Aurelio Arturo, en la anterior sección de este capítulo profundizamos en la búsqueda poética del nariñense. Como pudimos constatar, en la obra del autor de “Morada al sur” el principio de analogía está presente a la manera de un animismo de raíz panteísta, y cumple un papel fundamental: gracias a él el mundo poético de Arturo es un lugar encantado donde todo, incluida la muerte, participa de un tejido de correspondencias. La unidad primordial característica de este territorio mágico se hace evidente debido a aquellos vínculos en que se une lo lejano con lo cercano, el pasado y el presente, el ámbito de los vivos y de los muertos, fundiendo sus propiedades y permitiendo que una cosa sea ella al tiempo que otra. Ahora bien, en esta sección llevaremos a cabo una primera aproximación al principio de analogía en la poesía de José Manuel Arango. En la obra del antioqueño la unidad original de lo existente se expresa, principalmente, a través de la correspondencia que el poeta reconoce de manera súbita entre un plano divino y el mundo nuestro de todos los días. Dicha relación resulta clave si consideramos que Arango entiende su búsqueda poética como “una suerte de pandemonismo” (Arango, 2003b: 602).

En “Nota”, un texto de carácter autobiográfico publicado en 2002, el antioqueño afirma que “el poema, más que de la visión del mundo, surgirá de lo que Unamuno llamó un sentimiento de la vida”. Según él, su creencia en “diosecitos”, “duendes” y “demonios” corresponde a la convicción de que “lo sagrado” no es algo que pueda negarse impunemente, “sólo que no es cosa del otro mundo (...) son esas fuerzas que uno encuentra por todas partes: en un árbol, en un pájaro, en un niño” (Arango, 2003a: 12). El objetivo de las presentes páginas consiste, entonces, en profundizar el significado del pandemonismo de Arango. Para tal fin, nos acercaremos a algunos poemas en que descubrimos explícitamente esta búsqueda poética, así como la presencia de aquella correspondencia a la cual se halla vinculada.

En “Montañas /3”, escuchamos al poeta que mira el paisaje mientras medita: “Estas montañas nuestras/ del interior,/ casi olvidadas de tan familiares,/ casi invisibles de tan vistas,/ no es seguro siquiera que no sean/ enseres en un sueño” (253). Como el niño de “Morada al sur”, mira las montañas. Pero no duerme. Su poema no narra las percepciones de un sueño. Reflexiona, se piensa a sí mismo y piensa al “nosotros” a partir de lo que mira despierto: “Estas montañas hoscas/ que se adelgazan, /que se ensimisman en nosotros./ Ya sólo acaso una manera de la voz,/ del paso,/ del gesto”. Una larga meditación lo ocupa, y en ella se dice a sí mismo: “Me gusta acariciarlas con los ojos,/ como acaricio/ el lomo de mi perro con la mano/ libre” (254). Parece haber escuchado la recomendación de Aurelio Arturo en “Paisaje”: “Mira el duendecillo de luz en toda línea (...) Pon ternura de amor en tus ojos (...) Mira, mira con ojos puros/ pon suavidad en ellos” (Arturo, 2003:174). Sigue con los ojos, “morosamente”, las líneas abruptas de las montañas, “mientras en sus dorsos la luz/ de modo imperceptible/ va del verde al azul/ al violeta”.

Al proponer una analogía entre el modo de mirar las montañas y el trato que establece con su perro, Arango nos lleva a situar la atención en una expresión de un texto precedente. Luego de describir su sentimiento ante las breñas, los riscos, las sierras, en el poema “Montañas / I” escribía:

Dame, dios,
mi dios,
mi dioscecito pequeño,
rústico:
tú,
a quien creo acariciar
cuando le paso por el lomo
la mano a mi perro,

dáme
esta dura apariencia de montañas
ante los ojos siempre.
(Arango, 2003a: 188)

Ahora sabemos cómo acaricia el poeta el lomo de su perro, y cómo contempla las montañas: creyendo acariciar a un pequeño dios rústico, con quien conversa en el silencio mientras medita. He aquí lo que el poeta decía a Hilda Pachón en una entrevista con motivo de su visita a la Universidad de Neiva:

Siempre pienso que nosotros con esta carga de cristianismo que tenemos -porque a pesar de que uno deje ya de creer y se vuelva no digamos ateo (que es una palabra tan fea), uno se

vuelve más bien no cristiano-, empieza a creer más bien en dioscecitos, se vuelve como politeísta, se vuelve como pandemonista, y empieza a ver que por todas partes hay demonios, que por todas partes hay dioscecitos. ¡Qué rico los griegos que tenían un dios para hacer el amor, otro dios para la borrachera, otro dios para cuando se les perdía un objeto, otro dios para esto...! (Pachón & Torres, 2004)

Ya en su primer libro el poeta hablaba de “los rojos querubines del fuego” que visitan a quien se despierta por un olor de incendio y al abrir la ventana sólo descubre “el aroma de las frutas en sazón” (Arango, 2003a: 24); de “duendecillos azules” que bailan en el fuego “ahora que las niñas se desvisten/ con un secreto temor” (36). Aún más, David Jiménez nos recuerda que “en la primera edición de *Este lugar de la noche* aparecía, en la página inicial, un epígrafe de Diógenes Laercio: «Tales dijo que la sustancia de las cosas es el agua y que todo está lleno de dioses»”. Según el crítico, la virtud del poeta en el pensamiento de José Manuel Arango consiste en “presentir”: “detrás de las cosas y los hombres de todos los días, detrás del sinsentido, hay algo más” (Jiménez, 2010).

En *Signos*, la voz poética habla con la mujer amada, al tiempo que medita para sí en silencio:

Pareces
a la vez tan distante
de ti misma y tan próxima

cuando vuelves de tu silencio
como de un retiro en un bosque

y la luz que te ciega te es una máscara
transparente

(los dioses que visitan su alma cuando calla

la blanca estrella que habita
cuando se alegra

los monstruos que se disputan
sus sueños)
(Arango, 2003a: 103)

Y en un poema del mismo libro (“IX”) habla en estos términos de la posibilidad de un encuentro súbito:

con los ojos ariscos del venado

que atisba por entre ramas oscuras
un dios fugaz podría aparecer de pronto

y sería la fiebre de su mano en la mía

y en el peso del corazón el llamado de la tierra
(77)

No sin cierta ironía, esta actitud de presentir un ámbito secreto detrás de las cosas sentidas persistirá en adelante en la obra de José Manuel Arango. En *Cantiga* el hombre que bebe se pregunta por el dios de los borrachos:

Tengo el vino triste
tengo alegre la muerte

El dios de los borrachos
-el dios borracho, el de pezuña hendida-
¿será también en este vino triste?
(163)

Y en otro poema del mismo libro la mirada del poeta es capturada por un ebrio que intenta bailar en la taberna: “Está en ese momento de alcohol/ (un dedo en el botellón, dos arriba de las cejas)/ en que el corazón saltarín y el seso se encabritan” (162). Y aun cuando el tono de los versos es burlesco (“por las cuatro paredes le remeda brincando su sombra de mono”), el título del poema nos lleva a pensar en una prosa de Federico García Lorca: “En el cuerpo del bailarín hay un duende”. En “Teoría y juego del duende”, preguntándose por el espíritu oculto de “la dolorida España”, el poeta de Granada plantea que:

este “poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica” es, en suma, el espíritu de la tierra, el mismo duende que abrazó el corazón de Nietzsche, que lo buscaba en sus formas exteriores sobre el puente Rialto o en la música de Bizet, sin encontrarlo y sin saber que el duende que él perseguía había saltado de los misteriosos griegos a las bailarinas de Cádiz o al dionisiaco grito degollado de la siguiirya de Silverio. (García Lorca, 2004: 9)

García Lorca describe la llegada del duende como una experiencia que “presupone siempre un cambio radical en todas las formas sobre planos viejos, de sensaciones de frescura totalmente inéditas, con una calidad de rosa recién creada, de milagro, que llega a producir un entusiasmo casi religioso” (13). Salvando las diferencias, también encontramos dicho entusiasmo en el pandemonismo de José Manuel Arango. De hecho, nótese lo que contesta al cubano Víctor Rodríguez en una entrevista: “El día en que un poeta pierda el entusiasmo de la juventud, es mejor que no escriba más. El día en que el mundo -el teatro de la vida, digamos- se deserotice del todo para él, es mejor que se pegue un tiro” (Rodríguez, 1995: 10).

En “Lluvia”, un poema de *Montañas*, el poeta advierte en su trato sorprendido con la precipitación: “El olor de la tierra cuando viene la lluvia,/ ese olor íntimo de hembra” (Arango, 2003a: 219). Repentinamente descubre en su ritmo, “ráfagas bruscas: hay timbales en ella, voces” (221). Y como de costumbre, medita:

Qué demonios tiene la lluvia, qué duendes,
que así los ensimisma.
Qué tiene en su meollo,
que así les desafiebra las manos.
(220)

Presiente (veíamos con Jiménez) que detrás de las cosas y de los hombres, que detrás del sinsentido, hay algo más. Es la misma actitud que descubrimos en un texto de la sección “Otros poemas”, donde, de nuevo ante las montañas, señala lo singular de un tiempo del año: “Caminos de azafrán, espigas y espartos./ Abril es todo vuelos, todo gorjeos./ En abril la montaña se aduenda, se aniña, en abril nos sorprende su apariencia ligera” (285). La misma actitud de “Égloga”, un poema póstumo, cuando atisba por la ventana para el cebadero de los pájaros mientras pone una olla en el fogón y piensa: “Ahí está el carpintero de nunca roja/ trataré de mirarlo con los ojos/ del amigo/ que ya no pueden ver”. Advierte sus maneras, el modo de aferrarse al borde del tablón. Atiende a su movimiento con precisión, a su modo poético de ser: “Y su picoteo: precipita/ de un envión amplio y rítmico/ la cabeza/ Es un tic,/ el de hender cortezas, es un/ troqueo/” (342). Luego continúa, acaricia con la mirada a otros pájaros: “Silgas y mieleros/ qué criaturas delicadas” (343). Entonces, se dice a sí mismo:

Necesito limpiar
mis anteojos
en la faldilla de mi saco
de arlequín

La silga sigue ahí colgada
del aro del tazón, bebiendo

Es un duendecito

¿Quién urde “la fantasmagoría de las cosas”, sacando a los seres de “la noche de la nada” (339)? ¿Quién, semejante a un dios, hace posible la luz? José Manuel Arango dedica una canción dionisiaca al sol para alabarlo. A la manera de un San Francisco ebrio, escribe uno de sus poemas más largos: “Himno al sol”, donde, arrebatado por el

entusiasmo, el poeta sale en la madrugada de su casa: “vengo porque sí con mi perro (...) traigo todavía la botella en la mano” (338).

El sol casi despunta por sobre el filo de la montaña y él interpreta la algarabía de los pájaros como si fuera un saludo. Conversa con el sol: “Ya mis amigos se durmieron pero yo esperé que albearás para venir a verte niño sol”. Habla con él sin atender al sentido común:

Los filósofos dicen que no eres un dios
dicen que no eres más que una piedra ardiente un globo de fuego
que no eres tú quien engendra y hace brotar la vida en el pantano
ni crías el oro en la veta del recoveco de la montaña
Pero yo te saludo como a un dios
(339)

Este poema da cuenta de la paradoja que supone a día de hoy la búsqueda poética de José Manuel Arango con respecto a una experiencia religiosa de carácter ortodoxo. De ello el autor era consciente, y así contestaba en una entrevista a Piedad Bonnett: “Heidegger, por ejemplo, ha mostrado cómo el monoteísmo fue el comienzo de la muerte de Dios. O de la muerte de lo sagrado, de la desdivinización. El monoteísmo mató a los dioses. La creencia en un solo Dios me parece una avaricia” (Bonnett, 2003: 159). Por otra parte, el antioqueño era consciente de que su búsqueda pandemonista era un anacronismo; sin embargo, creía que era “un anacronismo necesario, en esta hora, para la poesía” (Arango, 2003a: 12).

Con sus versos el poeta parece reírse de sí mismo: “pongo la botella entre los muslos y extendiendo los brazos/ como el gallinazo del caballete del tejado abre las alas para alabarte/ mi perro se alebresta se levanta de un salto comienza a ladrarme/ y hasta me parece que los pájaros me silban sus burlas” (340). Sin embargo, aunque los pájaros burlonamente le silben, o aunque le ladre alebrestado el perro en cuyo lomo antes ha creído acariciar a un dios pequeño y rústico, el poeta sigue firme en su creencia, o mejor, en la “no-creencia” que consignó en “Nota”: “Hasta me empeño en no creer que no existan los dioses o que hayan muerto” (12).

La obstinación caracteriza la búsqueda poética de José Manuel Arango. “¿Y si fuera posible/ que no fuera imposible?”, escribe en “Nudo”, “Querré pues que sea posible, haré porque sea posible./ Tal vez es imposible, pero es necesario que sea posible” (282). En efecto, es un anacronismo hoy en día hablar con un dios. Sin embargo, como hemos

visto, el antioqueño pensaba que su particular sentido de lo sagrado constituía para él algo indispensable: en esta “suerte de pandemonismo” fundó su convicción de que en la poesía reside “una manera más comprensiva de acercarse a las cosas y a los hombres” (12). He aquí por qué ya desde el inicio de su obra, en su primer libro, el poeta le pedía a uno de esos “olvidados dioses”, tan importantes en su pensamiento, aquello que hará justamente de su poesía una de las más bellas:

bachué, señora del agua, enséñame a tocar
la fina pelusa bermeja del zapote
a ver la sal brillante en el oscuro lomo de la trucha
(40)

2.3 Hacia un diálogo fecundo

*La crítica es el arte de conocer
los caminos ocultos que van del poema al poema*
Harold Bloom

Como opción metodológica, hemos decidido hacer visibles las diferencias que distinguen la obra de Aurelio Arturo y la de José Manuel Arango. Una de las condiciones necesarias para todo diálogo consiste en reparar en la diferencia. Aunque sus obras no se oponen, ambos autores llevaron a cabo búsquedas poéticas diversas. Tanto Arturo como Arango escribieron desde el retraimiento, buscando solos su propio camino.

Arango quiso mucho la obra de Arturo, la leyó con frecuencia e, incluso, escribió un ensayo revelador sobre ella, que forma parte de sus prosas dedicadas a dialogar con la poesía de sus autores admirados. Sin embargo, no evitó incluir una consideración al final de dicho ensayo que, al tiempo que posibilita la pregunta por las semejanzas entre la poesía del nariñense y la del antioqueño, nos hace ser cuidadosos a la hora de precisar el nivel a partir del cual es posible profundizar el diálogo entre sus obras, con el fin de que éste sea crítico, y verdaderamente fecundo:

La poesía puede hoy derivar hacia otros ritos más ásperos y estar inserta en otros rituales. Esto es decir que tal vez el baile sea otro. Al fin y al cabo nuestra vida de hoy acaece en estas ciudades violentas. Y acaso muchos jóvenes sean propensos a buscar, en vez del gozoso animismo de nuestro poeta, una suerte de pandemonismo. Hay otros credos y otras sectas. Pero los poemas de Arturo, creo son de los que vinieron para quedarse, de los que siguen diciendo. Son poesía esencial porque lograron la música. (Arango, 2003b: 602)

Si bien, como dice Arango, en la poesía está “una manera más comprensiva de acercarse a las cosas y a los hombres”, dicho modo de trato con la realidad se enriquece

en la medida que presenta diversos rostros y complejas maneras. “Animismo gozoso” y “pandemonismo” son búsquedas poéticas diversas con un mismo fin. Éste se aclara en la medida en que se especifican los matices del camino de cada poeta. Por eso en las páginas de este capítulo optamos por atender a las palabras con que Arango da nombre a la búsqueda poética de Arturo, y a aquellas con las cuales distingue su propia búsqueda de la del autor de La Unión.

El animismo gozoso de Aurelio Arturo está vinculado principalmente a la imagen poética de un “viento fiel”, que en *Morada al sur* mece su poema, que impele su canción; a una voz que le es brisa constante, moviendo toda palabra suya, “como ese aliento que toda hoja mueve en el sur, tan dulcemente”. Con raíz panteísta, pues ese viento “es un soplo ágil en todo” (47), la imagen poética que analizamos en la primera sección de estas páginas le permite afirmar a José Manuel Arango que el lugar de la poesía del nariñense es un lugar mágico. Y lo es, además, por el embrujo sonoro del ritmo de sus versos, en que el poeta modula el hálito del viento; pero, sobre todo, por la visión y el sentimiento con que dentro del poemario el autor se acerca a las cosas que, participando de una íntima comunión, configuran la naturaleza encantada de su morada poética. Ella es un “mundo donde todo se cambia en todo, donde todo se disuelve en sus elementos” (599).

El aspecto sagrado de esta “suerte de panteísmo”, donde el viento disuelve el principio de identidad entre los seres, no sólo animándolos sino confundiéndolos entre sí, es puesto en evidencia por aquel que ve y siente, que se acerca a la realidad para celebrarla en su poema a través de la visión mágico-poética, la ensoñación y la evocación. Aun cuando en él estén presentes la muerte y la ausencia, lo están como parte de un paisaje fantástico dentro del lugar mágico que funda el soplo vivo del viento, repitiendo una sílaba que brilla por instantes; el mismo viento que habla sin palabras, y el cual el poeta “narra” en su poema.

Alguna vez el nariñense fue interrogado acerca de su definición de poesía. He aquí lo que respondió:

Considero cosa vana tratar de definir la poesía. Creo en ella, simplemente, y la prefiero cuando se confía al valor expresivo de las palabras, mejor que a su elocuencia. Creo en la poesía todopoderosa, que encarna en palabras la vida y que no existe, que no puede existir, sin raíces en el subconsciente. Pero ella no es solamente subconsciencia o consciencia sola, sino a un mismo tiempo, sueño y vigilia. En su lenguaje intenso, impregnado de la humana experiencia se aúnan a la imaginación la sensibilidad y la inteligencia. (Arturo, 1946: 433)

Arturo afirma la condición sagrada de la poesía: ella es todopoderosa al encarnar en palabras *la vida*. Su influjo mágico determina en el lenguaje la aproximación del autor hacia las cosas, hacia los “enferes” de su morada poética. Al tiempo, define la visión y el sentimiento con que el poeta opta, a su manera, por la “dirección analógica”, esa antigua “necesidad articulante más oscura y confusa”, en palabras de Cortázar, familiar a todo hombre pues nadie puede no sufrirla (Cortázar, 1994: 275).

Aunque inserta en otros rituales, la poesía de José Manuel Arango establece a la vez un trato particular con *la vida*. Ya hemos dicho que el antioqueño afirmó descubrir en ella “una manera más comprensiva de acercarse a la cosas y a los hombres”. En una entrevista, además de decir que se inclinaba a creer que la poesía tiene un origen hermético, “que está cercana a la alquimia” (Bustamante & al., 1996-97: 12); además, de recordar que “poesía y filosofía tienen una misma raíz: el asombro, la maravilla” (13); expresa que su poesía trata de fijar “ciertos momentos de la experiencia ordinaria, personal pero compatible con todos. Se podrían llamar «iluminaciones» tal vez. En lo común se muestra a veces lo otro (...) puntos de contacto entre lo cotidiano y lo otro (21)⁷.

Al igual que en la poesía de Arturo, en la de Arango encontramos amor por lo real y lo concreto. Sin embargo, la *búsqueda poética* del antioqueño se diferencia de la del nariñense debido a los ritos a los cuales acude para relacionarse con “lo otro”. Mientras la visión mágico-poética, la ensoñación y la evocación determinan la búsqueda poética de Aurelio Arturo, Arango da a entender que su poesía recurre a “otros ritos” al afirmar que, habiendo cambiado el escenario de las ciudades en que acaece la vida, “acaso muchos jóvenes sean propensos a buscar, en vez del gozoso animismo de nuestro poeta, una suerte de pandemonismo” (Arturo, 2003: 602). Como es de notar, habla

⁷ Esta idea se puede profundizar si consideramos la respuesta que José Manuel Arango dio a Piedad Bonnett cuando en una entrevista la escritora le preguntó “Y mientras escribes, José Manuel, ¿sientes el peso del bagaje filosófico?: “No, de ninguna manera. Ése no es un peso. Te decía que la filosofía y la poesía a mi manera de ver pueden estar muy unidas. Eso sí, trato de no usar conceptos ni palabras abstractas en un poema. Yo creo que un poema debe nacer de una experiencia personal, no de una idea. Una experiencia alegre o dolorosa pero siempre muy concreta. Que la voz pudiera salir de bien adentro, como la de esos cantantes y esas cantantes de jazz. Es difícil, lo común es que se resulte impostando la voz. Pero bueno, uno trata. Trata de partir de una experiencia, de un momento de esos en los que parece que despierta y que comprende algo. Y como todos tenemos momentos así, entonces la experiencia puede ser compartida” (Bonnett, 2003: 170).

veladamente de sí mismo. El ritual en que se haya inserta la poesía del antioqueño no es de orden evocativo, predominantemente; tampoco es la ensoñación una constante en el trato que el autor establece en sus poemas con la realidad. En su caso, se trata de una “larga meditación que lo ocupa” y en la cual “todo casa”. En ella el poeta profundiza aquellos momentos privilegiados de la experiencia personal, en los cuales parece que despierta y que comprende algo. Se entiende por qué los poemas de Arango son, predominantemente, un “lento monólogo”, para usar una expresión de “Pensamientos de un viejo” referidas al filósofo Fernando González, “su gran obsesión”, según Olga Marín (Marín, 1989: 15) (Arango, 2003a: 267).

Lo anterior es constatable, además, en los poemas en que la búsqueda pandemonista del antioqueño se hace explícita. A esas fuerzas que el poeta encuentra por todas partes, a “aquello que Lezama Lima llama”, según él, “sobrenaturaleza”, Arango accede a partir de las pocas puertas que quedan en “nuestro mundo desangelado”, y de las cuales, como dice en su ensayo sobre la poesía de Rogelio Echavarría, “quizá la pasión amorosa sea una” (Arango, 1984: 162). Como señalábamos en la segunda sección de este capítulo, el poeta habla con su amada en tono erótico, mientras medita: “los dioses que visitan su alma cuando calla”. A su vez, erotiza todo el teatro de la vida. Movidado por la pasión amorosa hacia las cosas en la ciudad que ama y aborrece, se pregunta mientras ve llover: “Qué demonios tiene la lluvia, qué duendes”. Cree en lo sagrado porque de cualquier parte “un dios fugaz podría aparecer de pronto”. En su obra, lo divino, un dios, un demonio, un duende, “en realidad no importa mucho cómo se pudiera llamar” (Bonnett, 2003: 159), participa del mundo de todos los días. Como dice de la montaña mientras la mira, “se aduenda, se aniña”, así, mientras mira a una silga, puede decir: “Es un duendecito”. Entonces, movido por la admiración ante lo próximo a su mirada habla con sus dioses: “dame, dios,/ mi dios,/ mi dioscito pequeño,/ rústico/ [...] dáme/ esta dura apariencia de montañas/ ante los ojos/ siempre”; arrebatado por el entusiasmo: “Los filósofos dicen que no eres un dios [...] pero yo te saludo como a un dios/ porque sé que eres tú y nadie más que tú abuelo sol/ quien ahora mismo está engendrando en el aire los bichos”.

Ahora bien, aunque los ritos de José Manuel Arango y de Aurelio Arturo no sean iguales, su apertura ante la realidad es la misma. Como buenos poetas, ambos autores comparten un estadio inicial de la poesía: “virgen como el primer día del hombre, la

capacidad de admirar” (Cortázar, 1994: 280). Y en ambos el principio de analogía se halla presente para alimentar de forma notoria sus obras. Por eso optan por la “dirección analógica” que está en la raíz de la magia o de la alquimia, esa antigua “necesidad articulante” que les hace creer en anacronismos, e intuir que “hallada la analogía se posee la cosa” (275). La misma disposición que ha determinado, a partir de la visión y el sentimiento de la vida, la búsqueda de muchos poetas modernos, y que se funda en “la intención [...] de volver a captar las potencias oscuras tratando de superar el dualismo del yo y del universo” (Raymond, 1960: 9).

En la historia de la poesía, “la realidad es un concepto que”, según Rafael Gutiérrez Girardot, “desde finales del siglo XIX fue perdiendo sus perfiles nítidos y el lenguaje, consiguientemente, su capacidad de captarla y expresarla” (Gutiérrez, 2003: 420). La afinidad de actitudes poéticas ante ella es el nivel a partir del cual un diálogo entre nuestros dos poetas se hace fecundo, no sólo para el lector, sino para la historia de la recepción de sus obras. Si bien en ambos existen búsquedas poéticas diversas, caminos diferentes, hay en ellos un fin común perseguido con igual sinceridad y sabiduría. “Encarnar en palabras la vida”, o pretender “una manera más comprensiva de acercarse a las cosas y a los hombres”, son aspectos de una disposición ante la realidad, que pone de manifiesto un deseo renovado de captarla y de expresarla. La pregunta por este asunto estará presente de ahora en adelante al momento de establecer un diálogo entre sus obras.

3. La antigua lengua armoniosa

Cada rama del árbol habla un lenguaje que no entendemos
Octavio Paz

Para David Jiménez, existe una idea obsesiva en la poesía de José Manuel Arango, “una de esas que siempre regresan y piden nueva expresión”. Se trata de la creencia en una antigua lengua armoniosa que el poeta presiente en todo: “cada cosa es un signo que pertenece a esa lengua y que insinúa un sentido final indescifrable” (Jiménez, 2010). Así como el antioqueño se empeña en no creer que no existan los dioses o que hayan muerto, se resiste a creer que el lenguaje primigenio de la tierra haya desaparecido por completo. Esta suerte de “idea matriz” es un importante punto de contacto entre su obra y la de Aurelio Arturo. También en los versos del nariñense podemos advertir su presencia. Como escribe Jiménez en el texto crítico para su *Antología de la poesía colombiana*, refiriéndose al caso del poeta de La Unión, “no se trata de una convicción religiosa sino de una creencia poética: es poeta quien escucha y descifra una lengua anterior a la humana, la lengua edénica que hablan las lluvias y el viento” (Jiménez, 2005: 44). El propósito de las presentes páginas consiste, por tanto, en desarrollar un diálogo entre la poesía de ambos autores a partir de este tema. La aproximación a esta creencia poética en una antigua lengua armoniosa se constituye en una ocasión para descubrir nuevas expresiones del principio de analogía en cada obra.

Al final del primer poema de *Este lugar de la noche* nos encontramos con los siguientes versos de José Manuel Arango:

Y en la algarabía
de los vendedores de fruta
olvidados dioses hablan
(Arango, 2003a: 17)

Como veíamos en el primer capítulo, para el poeta lo sobrenatural “no es cosa del otro mundo”: forma parte de lo cotidiano (12). En el poema las calles se pueblan de alegría; los cuerpos danzan al son de la flauta, haciendo de las plazas otra vez lugares de fiesta; los hombres y las mujeres celebran la llegada de la noche; los jóvenes dan despliegue a su sensualidad, y en ella concurren sin saberlo a la sobrenaturaleza, esa otra forma de nombrar lo sagrado. Mientras tanto, el poeta observa: “las niñas que cruzan con la

espalda desnuda/ las miradas de los cajeros adolescentes/ repiten los movimientos de un antiguo baile/ sagrado” (17).

Por la entrevista que el grupo Babel hizo a Arango sabemos que “es un poema sobre Junín, el Junín de la época, cuando Crescencio Salcedo vendía flautas en la esquina de Junín con La Playa. Uno pasaba –dice Arango- y ahí estaba el viejo, bizco y parecido a un sátiro, tocando su flauta” (Bustamante & al., 1996-97:20). Aunque, por lo general, el hombre de la sociedad contemporánea ya no hace caso del mito, “en la algarabía/ de los vendedores de fruta/ olvidados dioses hablan”, dice el poema (Arango, 2003a: 17).

David Jiménez cree que el autor de *Este lugar de la noche* da otra versión de la misma idea cuando habla de los "restos de una oscura lengua", presentidos en el rugido de una bestia en el sueño (Jiménez, 2010). Sin embargo, según el crítico, el poema perfecto sobre el tema dice así:

en el mercado, entre sus jaulas
el vendedor de pájaros
vocea el idioma de los vencedores

pero tras su habla sibilante
y las cópulas sorprendidas
de palabras

se delata la antigua lengua armoniosa
más clara, más
cercana de las tortugas y el fuego

que piensa en él
y le da otro orden al mundo

y cuando en la plaza
real por un instante en el mediodía
coge los pájaros en su dedo
y les habla

su acto encubre otros actos
de más viejo sentido
y a su mágico gesto de encantador
los pájaros mueven sus ojos dorados
(38)

“La visión poética como vislumbre de otra lengua, más antigua y armoniosa que la del hombre moderno, en la que sea posible hablar con la naturaleza, es uno de los temas insistentes en la obra de Arango”, ha dicho David Jiménez (Jiménez, 2005: 67). Según el crítico,

desde Pombo hasta Aurelio Arturo, se trata de una larga tradición que porfía en este sueño mítico, a partir del romanticismo. Pombo habla de «volver al aire primitivo», liberados del yugo y del hábito, «para llamar las cosas por sus nombres/ otra vez como Adán». El Adán de la poesía de José Manuel Arango es el indígena que, en la lengua de los vencedores, vende pájaros en el mercado, pero tras su habla se recata la antigua lengua, «más cercana de las tortugas y el fuego». Esa lengua [...] «le da otro orden al mundo». En ella les habla a los pájaros y «tal acto encubre otros actos/ de más viejo sentido/ y a su mágico gesto de encantador/ los pájaros mueven los ojos dorados». (68)

“Volver al aire primitivo para llamar las cosas por sus nombres”, darle “otro orden al mundo” a partir de una lengua más cercana a la tierra, son aspectos presentes en la poesía de Aurelio Arturo. La función adánica que en el poema de José Manuel Arango lleva a cabo el indígena con mágico gesto, la cumplen en la obra del nariñense los hombres y mujeres del sur, prestidigitadores de ritmos.

En un poema publicado en 1963 en la revista *Eco*, la voz poética demanda a una presencia más allá de sí: “Cántame tus canciones,/ tus esbeltas, desnudas canciones/, esas que se visten de menudas hojas verdes,/ y hojas rojas y hojas verdidoradas” (Arturo, 2003: 182). Una secreta armonía existe entre ellas y la naturaleza. El poema se refiere a delgados cielos azules, a nubes y montañas, a “aguas hechizadas que se precipitan gritando por las rocas”, a bandadas de alondras que levantan la mañana. Para cada criatura, una canción:

Y la canción de los hermosos caballos,
en la que se enumeran los caballos por sus colores,
y sus nombres
y sus orígenes y linajes.

Y la canción de los pájaros, las aves
que se nombran según sus plumajes
y sus vuelos y sus melodías.
Y la canción de las lluvias,
de las lluvias inmemoriales. Y de las otras,
las frívolas y danzarinas.

Y la honda canción de las noches
que hablan doradas palabras
que rebrillan por instantes,
las pacientes noches de larga memoria.
(183)

En el sur fantástico hay hombres “con un hondo corazón asilo de estrellas”, que “aman sus nubes y aman sus caballos”. El poder primigenio de sus palabras es tal que el poeta asegura en un poema publicado en 1931: “Oiréis sus canciones que les forman cauce a los ríos, que les forman raudales a las rápidas barcas”.

¿Qué cantan los hombres bajo las nubes,
 qué cantan en cauce doloroso al gran viento?
 Cantan al viento el rastro de sus corazones.
 Cantan al viento,
 y de pronto, ellos son, todos, el viento,
 ¡son el viento del mundo!
 (128)

La presencia de la antigua lengua armoniosa que hace posible hablar con la naturaleza es determinante en el animismo de raíz panteísta de Aurelio Arturo. En el lugar mágico de su poesía “el río sube por los arbustos, por las lianas, se acerca/ y su voz es tan vasta y su voz es tan lleva”. El niño que sueña le pregunta: “¿Eres mi padre? Llenas el mundo/ de tu aliento saludable, llenas la atmósfera”, y el río le contesta: “Yo soy tan sólo el río de los mantos suntuosos” (41). El viento “pregona en sus cántigas” (55) y “hace canciones de lo que ha sido” (128). Los hombres le cantan el rastro de sus corazones. Al hacerlo, son ellos mismos el viento del mundo y cantan “su añoranza de tierras anchas” (127). Cantando “toda cosa bella que hay en tierras de hombres” (175), se suman con su voz a las muchas voces que pueblan la morada poética del nariñense. “Voces, ¿por qué tantas voces en el silencio?” (184): la voz del viento; la voz del río; las voces de las mujeres, con su “habla pulposa, casi palpable” (46); las de las primaveras que cantan (67); las de las noches que “hablan doradas palabras” (183); las de “las murmurantes hojas”, “hablando a un mismo tiempo” y las de “las lejanías llenas de hablas” (172); las de las lluvias inmemoriales de “voz quejumbrosa/ que hablan de edades primitivas” con su “pausado silabeo” y “sus lentas sílabas”, “con sus insidiosas canciones/ su palabra germinal que hechiza y envuelve” (209); las voces, entre árboles, de reinas blancas, blandas, que gimen en la espesura (35); o las voces alegres de hadas, entre ellas la nodriza, cuyas palabras melódicas de súbito se encuentran “en el silencio del silencio” (191); en fin, las voces que repiten un arcaico idioma aún vigente.

En tanto que participan de este lenguaje común, los diversos elementos que componen la poesía de Aurelio Arturo conforman una armonía hecha patente por el poeta. Éste escucha una lengua antigua que no ha dejado de existir, sino que se halla viva en su morada poética. Lejos de ser olvidada, en ella los seres comunican entre sí la unidad que los vincula unos a otros.

No ocurre del mismo modo en la poesía de José Manuel Arango, donde sólo hay “restos” de “la vieja lengua de la tierra” (Arango, 2003a: 155) y la unidad entre las cosas y entre los hombres ha dejado de ser evidente. A pesar del anacronismo que conlleva intuir que algo del arcaico idioma puede ser rescatado del olvido, el poeta se convierte en un descifrador del mundo, y se empeña en buscar una mínima sugerencia de que “la antigua unidad con la naturaleza, con todo lo viviente, aún respira bajo el agobio de la vida contemporánea” (Jiménez, 2002b: 96). Viendo llover, por ejemplo, e imaginando la lluvia como un libro abierto que se cierra una vez termina, el poeta medita: “Repentinos embates, ráfagas/ bruscas: hay timbales en ella, hay voces” (Arango, 2003a: 221). Al igual que “el rugido de una bestia en el sueño”, o “las palabras que sin sentido/ despiertan con todo ese extraño temor” (47), la lluvia surge como un indicio de que, aun de forma fragmentada, algo del lenguaje primigenio de la tierra todavía puede ser percibido.

Hubo un tiempo en que los hombres hablaron libremente “la antigua lengua armoniosa más clara, más cercana de las tortugas y el fuego”. Pero vino la opresión, la imposición de la religión oficial y del idioma de los vencedores, que para nombrar separa e implanta una dualidad en los seres: difícilmente los nombres con que en dicha lengua se habla de las cosas dicen lo que son. Sin embargo, aún a veces el poeta puede encontrarse con extrañas pervivencias de lo antiguo. “El oro en los dientes”, un poema de *Cantiga*, nos habla de cómo los derrotados se emborrachan en las tabernas al final de su faena diaria. “En otros tiempos traían al mercado hermosos utensilios [...] hoy sus mercancías son bastas, pobres trebejos”. Por la noche, beben en silencio, de tanto en tanto recuentan las monedas del día. “Luego, ya bebidos, hablan en su lengua. Como a retazos, como si recordaran a ráfagas hechos antiguos. Es un canturreo gangoso que por momentos llega a parecerse a un canto” (155). Se trata de los mismos indígenas vendedores de pájaros de *Este lugar de la noche*. Obligados de día a vocear la lengua de los vencedores, tras de su habla sibilante “se recata la antigua lengua armoniosa” (38).

Hay un poema póstumo de Arango, “Vieja estación”, donde el autor advierte “el diálogo” de “una incauta pareja de sinsontes”, esos pájaros de canto melodioso, originarios de nuestro continente (316). Pues bien, a la manera de las aves, que se comunican entre sí y cuyo canto es “un diálogo”, el indígena de aspecto anacrónico habla con los pájaros que vende en el mercado, “coge los pájaros en su dedo/ y les habla”. Por un instante, los

pájaros mueven los ojos en respuesta al “mágico gesto” de su dueño (38). Cuando en la noche, borrachos, los vendedores de pájaros y de pobres trebejos hablan en su lengua, que es “la vieja lengua de la tierra” y no el idioma de todos que se habla en la ciudad, el poeta parece descifrar en sus voces una especie canción (155).

La morada poética de Aurelio Arturo está llena de canciones y de voces. Desde la sangre que “canta como gota solitaria” y desde las voces de los hombres, “manchadas del tenaz paisaje” (Arturo, 2003: 38), pasando por “las palabras húmedas” del aliento de las mujeres, de la nodriza amada; así como por la tierra y la carne que cantan, por la madre que es, acaso, la misma música, y por esa voz que es brisa constante moviendo cada una de las palabras del poema, todo en la obra de Aurelio Arturo conforma musicalmente “el rumor de la vida” (45), y se encuentra compenetrado con el lenguaje primigenio de la naturaleza. En el caso del nariñense, el poeta es quien escucha y descifra una lengua, incluso anterior a la humana, la lengua edénica que hablan las lluvias y el viento. Ella todavía está viva en el habla del hombre común y de las cosas, como idioma en que se unen la naturaleza y las personas de su morada poética de modo patente. He aquí que en “Rapsodia de Saulo”, recordando a los trabajadores de su aldea, con quienes “trabajar era bueno en el sur”, Arturo dice: “Trajimos sin pensarlo en el habla los valles/, los ríos, su resbalante rumor abriendo noches” (65).

Por su parte, el poeta en la obra de Arango descifra sólo los vestigios que encuentra de dicha lengua. En la realidad ésta pervive, pero únicamente de manera fragmentaria, según hemos dicho. Fiel a su deseo de permanecer ceñida a la experiencia cotidiana para encontrar allí puntos de contacto entre lo común y lo otro, la poesía del antioqueño da cuenta de súbitas “iluminaciones”, “momentos de esos en los que parece que (el poeta) despierta y que comprende algo” (Bonnett, 2003: 170). Mientras Aurelio Arturo percibe sílabas en las hojas de su morada mágica (“Cada hoja una sílaba”, según encontramos en “Canción del viento” (Arturo, 2003: 186)), en las gotas de las lluvias inmemoriales de canto fúnebre (“Ocurre así la lluvia comienza su pausado silabeo” (209)), o en el umbral gastado, brillando por instantes, repetidas por el viento fiel (42), José Manuel Arango las percibe en el mar (“el mar repite su sílaba redonda” (Arango, 2003a: 61)) o en el picoteo del pájaro carpintero (“Es un tic, /el de hender cortezas, es un/ troqueo” (342)).

Hay restos de la antigua lengua armoniosa a lo largo y ancho de la poesía de José Manuel Arango. Frente a cada uno de los momentos de su obra el poeta asume reiteradamente el papel de un descifrador. Ya en *Este lugar de la noche*, ante una raíz retorcida, el poeta creía reconocer por un instante la cifra del verano (59); en el musgo de las rocas amarillas, “recuerdos del polvo que repite antiguas formas”; y en el cangrejo, “un oscuro signo del mar” (60). En *Signos* el poeta descifra “la escritura del viento, sus trazos en el agua nocturna (95). En la amada ve a “la portadora de un oscuro sentido”, cuando ella canta cerca de “el canto desolado del agua” (96). En la noche del adolescente ebrio por vez primera hay “un signo/ escrito con tiza en el cielo oscuro” (101). La ciudad es un texto extraño como un libro y como el silencio, que “en algún lugar alguien lee” (110). La gota en la piedra tiene un “alfabeto”, con el cual habla “la vieja voz” que un rostro absorto oye (113). En *Cantiga* las palabras con que el niño ciego acepta en su tacto la lluvia o el azulejo no son sino nombres para sus perplejidades, cuando afirma a través de sus sentidos su parentesco con el mundo (143). “Las palabras secretas oídas en el sueño/ son acaso las mismas que alguien al otro día –por ventura el mendigo que pide una moneda- nos dice en una lengua gastada” (171). Y el poeta interpreta el sonido de los pájaros en el amanecer como una imitación por parte de duendes que silban, mientras un viejo “brega por calentar los zapatos helados con su propio vaho” (179). Por su parte, en *Montañas*, los muertos y los vivos comparten “los gestos, los guiños/ de los que hablan una misma lengua” (228). Y en la sección de poemas póstumos, luego de escuchar “el gorjeo/ del pájaro migrante”, el poeta asegura: “me parece que descifro su canto hermético/ Decía: el todo es un desensimismarse” (326).

Como afirma Jiménez, en la poesía de José Manuel Arango cada cosa es un signo que pertenece a esa antigua lengua armoniosa y que insinúa un sentido final (Jiménez, 2010). A este nivel, su obra dialoga con una idea obsesiva en la concepción poética de Baudelaire: la idea de que el universo es un lenguaje. Para el autor de *Las flores del mal*, según señala Octavio Paz, “el mundo no es un conjunto de cosas, sino de signos: lo que llamamos cosas son palabras. Una montaña es una palabra, un río es otra, un paisaje es una frase” (Paz, 1999:481).

Juan Manuel Roca se fija en la misma idea del autor de “Correspondencias” para afirmar que en la poesía de Aurelio Arturo “todo deviene símbolo”: “Si Baudelaire señalaba que el mundo es «un almacén de símbolos», en el amplio espectro simbólico de Arturo creo ver

a un hombre que supo cargarse de provisiones, de vituallas para el breve camino de su arte” (Roca, 2003a: 65). En su ensayo “Aurelio Arturo y las sílabas lentas”, Roca admira en estos términos la precisión de los símbolos presentes en la poesía del nariñense: “todos esos símbolos de pureza de la infancia, de grietas en el sueño, de lluvias eternas, de casas invadidas por la música, están envueltos en un idioma de un sabor que raras veces se percibe en la poesía hispanoamericana” (68).

Junto a la idea del universo como lenguaje, Paz identifica otra “idea vertiginosa” que obsesiona a Baudelaire: “si el universo es una escritura cifrada, un idioma en clave, «qué es el poeta, en el sentido más amplio sino un traductor, un descifrador»” (Paz, 1999: 481). Dicha idea se halla presente, de modo diverso, tanto en Arturo como en Arango, según hemos constatado en las presentes páginas. Ambos establecen en su poesía un trato con la realidad que hace del poeta un descifrador atento, bien sea al lenguaje de las cosas y de los hombres, o a los vestigios que perviven del idioma arcaico en que se recata la armonía universal.

Por otra parte, del análisis que el escritor mexicano lleva a cabo a partir de la concepción poética de Baudelaire, se desprende a su vez el siguiente planteamiento: “Cada poema es una lectura de la realidad; esa lectura es una traducción; esa traducción es una escritura: un volver a cifrar la realidad que se descifra. El poema es el doble del universo: una escritura secreta, un espacio cubierto de jeroglíficos. Escribir un poema es descifrar el universo sólo para cifrarlo de nuevo” (482).

Además del poema del vendedor de pájaros en cuyos actos se recatan otros actos de más viejo sentido, y en cuya habla se delata la antigua lengua armoniosa que “le da otro orden al mundo”, hay varios poemas de José Manuel Arango en que el poeta asume el asunto de la palabra humana y, al hacerlo, pone de manifiesto su preocupación por la posibilidad del hombre para volver a cifrar el trato que establece con la realidad. El descifrador que *En este lugar de la noche* presentía “las palabras secretas oídas en el sueño” en las palabras de una lengua usada con que el mendigo pide una moneda, es el mismo que asevera en dicho poemario: “tal vez en otra lengua pueda decirse/ la palabra/ como una moneda antigua/ hermosa e inútil” (Arango, 2003a: 58). Medita mientras observa el mundo en el que vive: “en la seca llanura/ -textos o mapas-/ como si hubiese un designio en la ola/ y fantasmas de viento” (58). Y establece misteriosas cúpulas entre

las cosas. De ahí que en “Escritura” la noche es *como* un animal que dejó su vaho en la ventana del poeta.

por entre las agujas del frío
miro los árboles

y en el empañado cristal
con el índice, escribo
esta efímera palabra
(65)

En la poesía de Arango, el mundo está unido a un oculto ámbito de misterio que los hombres de la sociedad moderna olvidan cuando dejan de presentir que “detrás de las cosas y los hombres de todos los días, detrás del sinsentido, hay algo más” (Jiménez, 2010); cuando creen que no existen los dioses o que han muerto; o cuando la realidad es para ellos un lugar desprovisto de armonía o de extraños riesgos ocultos en la sombra. “Un oscuro animal en mi sangre” (Arango, 2003a: 37), “un animal terrible” en “un recinto secreto” (25), “una bestia en el sueño” cuyo rugidos surgen como restos de “una oscura lengua que desvela el origen y la amenaza” (47), son imágenes que forman parte de una realidad más amplia, a la cual el poeta se acerca con extrañeza. Aun cuando el sentido último de esta realidad permanezca indescifrable frente al carácter deleble de la palabra humana (“con el índice, escribo/ esta efímera palabra”), al hacerlo, el poeta trata de descifrarla estableciendo correspondencias, optando por la dirección de la analogía: “la noche como un animal/ dejó su vaho en mi ventana” (65).

En *Signos*, los “juegos sagrados” con que en la noche se unen los amantes disponen al poeta para el reconocimiento de cierto aspecto armonioso y primigenio de lo real. La voz poética no se detiene ante el carácter limitado de la escritura, antes bien, aunque dicho acto tenga el signo de lo pasajero, celebra la posibilidad de cifrar sus iluminaciones: “escribir en tu vientre un pensamiento delirante/ dibujar una flor, un pájaro en tus pechos/ por entre las fisuras de la palabra/ saberte/ armonía o agua primera” (79).

José Manuel Arango comparte la opinión de Baudelaire según la cual “la poesía no tiene otra finalidad que ella misma”. Es más, ya *En este lugar de la noche* nos presentaba un presentimiento: “tal vez en otra lengua/ pueda decirse/ la palabra/ como una moneda antigua/ hermosa e *inútil*” (58). En la entrevista con el cubano Víctor Rodríguez contestaba en los siguientes términos: “Un poema no es un útil, como un cuadro no es unos zuecos. Aquí tal vez habría que distinguir utilidad de eficacia. La poesía es eficaz,

nos cambia” (Rodríguez, 1995: 10). Atendiendo a las líneas del antioqueño en “Nota”, la eficacia de la poesía radicaría para Arango en su capacidad para descubrirle al sujeto “una manera más comprensiva de acercarse a las cosas y a los hombres” (Arango, 2003a: 12). Como consecuencia, ella abre la posibilidad de encontrarse con el oculto ámbito de misterio unido al mundo de todos los días, cuyas fuerzas el poeta encuentra por todas partes.

Ahora bien, aun cuando no hay “utilidad” en el poema, la preocupación de Arango por el “decir” de la palabra, por su capacidad para cifrar el trato con la amplia realidad a la cual la poesía lo abre, conlleva que el poeta no sólo debe conocer sus palabras, sino ante todo distinguir “lo verdadero de lo falso [...] lo honesto de lo ficticio” (11). Para que la poesía sea “eficaz”, y entre las fisuras de la palabra sea posible entrever lo otro, el hombre debe “saber su ley”. “Palabra de hombre” es un texto de enorme sugerencia a este respecto:

La palabra
 como una moneda
 sopesada en la palma,

 lanzada contra el muro de piedra
 para oír su timbre,

 mordida
 para saber su ley.
 (297)

Al igual que Arango, Aurelio Arturo sabe que la palabra puede ser acuñada *como* moneda falsa o real, como simple objeto de cambio con valor de artificio o como moneda antigua y hermosa. “Palabra”, uno de los últimos poemas publicados por el nariñense, sugiere también la preocupación del autor por la honestidad del decir humano. Además, expresa nuevos alcances de su creencia respecto al lenguaje original.

Según la voz poética, “nos rodea la palabra/ la oímos/ la tocamos/ su aroma nos circunda”, “palabra que decimos/ y modelamos con la mano/ fina o tosca/ y que/ forjamos/ con el fuego de la sangre/ y la suavidad de la piel de nuestras amadas” (207). Como en sus primeros poemas, el nariñense establece extrañas correspondencias en su poesía: además de su cualidad audible, la palabra tiene aroma y una propiedad material que se moldea con la mano o que se forja, al modo de un objeto de barro o de metal.

Ahora bien, al referirse a una palabra forjada con “el fuego de la sangre y la suavidad de la piel de nuestras amadas”, Aurelio Arturo vincula su origen a una experiencia de profundo contenido erótico, presente también en muchos de sus textos.

Ya en un poema inédito, que lleva por título “Bordoneo”, el autor había afirmado: “bien puede un hombre decir canciones” si tiene “mujeres que hablen la brisa de sus noches” (135). Esta idea persiste en “Canción de la distancia” cuando el poeta evoca un amor del pasado: “venía por arbolados la voz dulce/ como acercando un bosque húmedo y fresco,/ y una estrella caía duramente,/ fija, la antigua cicatriz de un beso” (57). En dicho poema el nariñense recuerda una noche que, según él, nadie le podrá quitar: “esta noche en que fuiste/ larga y desnuda carne vestida de mi aliento” (58): “De arena parecían los cielos, y volvía/ poseso del rumor que cual dos alas/ me ciñó en una ronda inacabable,/ me ciñó al fin la flor de tu palabra (57). El rumor que ciñe, rodeando al poeta, es la misma palabra unida a la carne desnuda de la amada, al fuego de su sangre en la noche ida; la misma palabra que, según otros poemas, a veces aflora fugitiva húmeda de su aliento (67), o que “vuelve, cada siempre, entre el follaje alternativo/ de días y noches” para humedecer de besos perdidos la boca de quien canta (69). Como es de notar, cuando Arturo dice en “Palabra” que forjamos esta última “con el fuego de la sangre/ y la suavidad de la piel de nuestras amadas”, plantea nuevamente el vínculo que une a la palabra con la experiencia de apego respecto al cuerpo femenino de la persona querida.

El poema prosigue, atendiendo a la dignidad de la palabra que rodea al hombre y poniendo de manifiesto la preocupación del nariñense por la honestidad del decir humano:

palabra omnipresente
con nosotros desde el alba
o aun antes
en el agua oscura del sueño
o en la edad de la que apenas salvamos
retazos de recuerdos
de espantos
de terribles ternuras
que va con nosotros
monólogo mudo
diálogo
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
(208)

Para dar cuenta de su valor, Arturo atribuye a la palabra una doble condición. Por un lado, reconoce su carácter sagrado, de ahí que la llame “omnipresente”: la palabra que nos rodea nos acompaña desde el pasado y se halla unida a nosotros aún mientras dormimos o mientras amanece. Por otro lado, reconoce su carácter humano: ella puede devenir obra del hombre, acuñada a la manera de una moneda que traba relaciones de amor y de amistad. Sin embargo, aunque el poeta reconozca su dignidad, y sepa que la palabra puede participar de un linaje antiguo, tan arcaico como el sol, o tan noble como la plata, no deja de advertir que también su valor se puede traicionar. De ahí la atención con que ha de ser acuñada, pues, según se desprende del fragmento antes citado, en cuanto hechura humana, la palabra puede llegar a ser “moneda falsa”.

Al igual que en otros momentos de la obra del nariñense, en “Palabra” la tierra canta⁸. La intuición de Arturo acerca de un lenguaje original de la naturaleza, que hechiza y envuelve al hombre mientras éste participa de él, se halla presente en los dos poemas que se publicaron junto a este texto en 1973, para el número inaugural de la revista *Golpe de dados*: “Lluvias” y “Tambores”. En el primero, “lluvias inmemoriales de voz quejumbrosa” hablan de “edades primitivas”, de “países maravillosos” y “de que los ríos bajan del cielo”. Estas lluvias vienen del fondo de milenios con sus insidiosas canciones, “su palabra germinal que hechiza y envuelve” (210). Ahora bien, el segundo poema hace referencia a extraños y melodiosos sonidos. Nadie sabe quién los produce, ni dónde: “pero todos los oyen/ y comprenden su mensaje”. Son los sonidos casi perdidos de los tambores, que “suenan en siglos y milenios lejanos/ transmitiendo en la tierra hasta muy lejos/ la palabra del hombre y que es el hombre”. Según la voz poética, la palabra que estos tambores transmiten está hecha “de fatiga y sudor y sangre/ y de tierra y de lágrimas/ y melodiosa saliva” (212).

“Palabra” también profundiza el sentido de aquel misterioso lenguaje que ocupa la naturaleza y que determina la vida de todo hombre. Sin embargo, va más allá cuando la

⁸ “Tantas, tantas mujeres bellas, fuertes, no, no eran/ brisas visibles, no eran aromas palpables, la luz que venía/ con tan cambiantes trajes, entre linos, entre rosas ardientes./ ¿Era tu dulce tierra cantando, tu carne milagrosa, tu sangre?”, dice en la primera sección del poema “Morada al sur” (42)

voz poética sugiere que la poesía misma corresponde (o *podría* corresponder) a este lenguaje antiguo. Unida a todos los sonidos y a todo vuelo de palabras, una palabra primigenia nos rodea, va con nosotros desde siempre, a la manera de un “monólogo mudo”, de un “diálogo”; es una ofrenda que acuñamos, un espejo en que nos vemos “para saber quiénes somos”, para afirmar nuestra conexión con los hombres y para sentirnos parte del mundo.

Toda la poesía del nariñense se cifra en este texto. Las imágenes del alba, del agua, del sueño, del follaje, de los vastos cielos, de la tierra que canta, de las mujeres amadas, de la antigua edad perdida, y por su puesto de las palabras, son importantes y recurrentes en la obra de Arturo, se encuentran en el poema y componen lo que para José Manuel Arango era una rica meditación sobre la poesía (Arango, 2003b: 601).

en ella nos miramos
para saber quiénes somos
nuestro oficio
y raza
refleja nuestro yo
nuestra tribu
profundo espejo
y cuando es alegría y angustia
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. (Arturo, 2003: 208)

La reverencia que en las líneas anteriores se advierte por la poesía y por la palabra del hombre es semejante al respeto con que José Manuel Arango se acerca al lenguaje cotidiano y al de la poesía. Tanto el antioqueño como el autor de *Morada al sur* se miden, cuidándose de emitir de forma retórica afirmaciones concluyentes. “Puede ser”, “tal vez”, son expresiones que denotan enorme sobriedad, y el esfuerzo de ambos poetas por decir algo de su experiencia honestamente, cifrando poéticamente el trato sincero que cada uno estableció con la realidad.

El mismo Arango comparó la poesía con la “lucha por las palabras”, propia de los sordos, que en su lengua materna “sólo tienen palabras para las cosas que se ven y se tocan”. En entrevista con el grupo Babel, refiriéndose al lenguaje hecho de gestos propio de los sordos, el poeta señalaba: “Es un lenguaje que debe tener cierta afinidad con el chino, porque es visual. Está hecho de imágenes o ideogramas (...) No sólo me atraía la belleza

del lenguaje, el Gestuno, sino también otras cosas: ellos son como extranjeros, por eso andan siempre juntos, porque 'hablan' otra lengua" (Bustamante & al., 1996-97: 19). Para el antioqueño existe una analogía entre lo que aconteció en tiempos de la conquista con los indígenas de nuestro continente, y lo que ocurre actualmente con algunos sordos, a quienes se les quiere enseñar a leer los labios y a hablar en español, prohibiéndoseles en ocasiones "hablar por gestos", es decir, quitándoles su lenguaje (19). Tanto los sordos como los indígenas tienen otra lengua. Y la imposición de la lengua oficial no es sino un gesto que encubre otros gestos; una acción que oculta, a veces de forma violenta, el modo en que los no vencedores cifran el trato con lo real.

La lucha por las palabras propia de la poesía es el esfuerzo por decir honestamente algo sobre la experiencia humana. El poeta descifra por vía de la analogía su percepción de la realidad, descubriendo, aun de forma fragmentada, la profundidad del lenguaje que le es inherente a todo. Sabiendo que en la poesía existe "una manera más comprensiva de acercarse a las cosas y a los hombres", encarna en palabras la vida, traduciendo en imágenes y en ritmos su parentesco con el mundo. Cuando Arango sugiere que "tal vez en otra lengua/ pueda decirse/ la palabra/ como una moneda antigua/ hermosa e inútil", pensamos en los referentes de esa "otra lengua" que han acompañado hasta el momento este capítulo: la lengua de signos de los sordos, la lengua vencida de los indígenas y, finalmente, "la antigua lengua armoniosa más clara, más cercana de las tortugas y el fuego". Según Jiménez, Arango, "como Benjamin, pudo haber pensado que todos los idiomas del mundo son restos del naufragio de un lenguaje original, anterior a Babel, común a los hombres, los animales y las cosas, presente y oculto en todas las lenguas" (Jiménez, 2010).

El diálogo que en estas páginas hemos desarrollado, al acercar la voz de Aurelio Arturo y la de José Manuel Arango, nos permite constatar que la creencia en la antigua lengua armoniosa une la poesía de ambos autores. Cada una de sus obras ofrece una versión nueva de un asunto antiguo. Y es tal la profundidad de este último que desde hace siglos los hombres han intentado traducirlo. Desde el romanticismo, asumiendo la dirección analógica como principio poético, muchos autores han concebido al poeta como su descifrador. He aquí que el carácter moderno tanto de la obra de Arango como la de Arturo se hace visible cuando cada autor trata en sus poemas de rescatar en nuestra lengua algo de aquel lenguaje original y de la unidad oculta que establece.

En ambos casos, como sugiere David Jiménez, la misión de la poesía ha sido la de crear nuevas relaciones con el mundo, una suerte de intimidad con la inocencia natural que no es privilegio del pasado mítico sino condición presente que pervive en el poema: “Es difícil renunciar a la palabra «magia» cuando se trata del lenguaje en su estado primigenio, «de más viejo sentido», al que la poesía aspira de una manera a la vez utópica e irrenunciable” (Jiménez, 2005: 68). Junto a quienes en la historia de la poesía moderna han intentado superar el dualismo entre el yo y la naturaleza, Aurelio Arturo y José Manuel Arango se hicieron “traductores” de la realidad y de su lengua oculta. Su compromiso con el carácter honesto de las palabras expresa hasta qué punto buscaron develar, en un mundo desencantado, el valor primigenio del lenguaje.

4. El principio de analogía a partir de una mirada a la actitud poética en Aurelio Arturo y en José Manuel Arango

*No es una ilusión.
La más real vinculación del ser humano con el cosmos
se agosta cuando se pierde la lírica*
Walter Muschg

Al inicio de estas páginas señalábamos que Aurelio Arturo y José Manuel Arango comparten una disposición afín de apertura ante la realidad. Ambos desean captarla y expresarla a través de la poesía. Ahora bien, para el antioqueño *la actitud poética* corresponde a aquella “interioridad construida penosa y progresivamente, por rumia y asimilación de experiencias, por reflexiones y lentas lecturas” (Arango, 1993: 33). Ésta se traduce en la visión y el sentimiento que el poeta tiene de la vida, dada la relación que establece entre sí y el mundo (Arango, 1991: 60). En el presente capítulo partiremos de esta definición para explorar aspectos como la sensualidad, el erotismo y la comprensión que cada uno posee de la muerte. Por una parte, estos elementos ponen de manifiesto la cercanía que existe entre la actitud poética de Arango y la de Arturo; por otra, revelan nuevas correspondencias en que se hace visible el principio de analogía en sus obras.

4.1 Sensualidad y erotismo

La sensualidad, como goce de la vida, se halla presente en muchos textos de Aurelio Arturo. “El cantor” es uno de ellos⁹. Tres versiones de este poema fueron recuperadas por Hernando Cabarcas para la edición de la *Obra poética completa* de Arturo, publicada en 2003. Su conjunto nos permite una primera aproximación a la actitud poética del autor de La Unión.

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

⁹Un fragmento de este poema es atribuido erróneamente a León de Greiff, en la edición de su obra poética preparada por la Universidad Nacional. Ver página 222, del Vol. 1.

de ritmos
prestidigitador.
(Arturo, 2003: 175)

Ya el tono de la estrofa nos habla de una visión gozosa de la vida. Como Saint-John Perse, quien escribió “motivos tengo de loa” en “Para celebrar una infancia”, Aurelio Arturo se dedica en estas diversas versiones del poema a dar cuenta de aquello en que se enraíza el afecto que acompaña su poesía. El mundo es para la voz poética una región de maravillas, en que el cantor canta sus perplejidades y el amor que siente hacia la belleza de las cosas. Todas las cosas loables bajo el cielo forman parte de su canto, como elementos de un “bosque de palabras ligeras” (176). El corazón del poeta está atado a ellas por canciones en las que se cumple la armonía entre la poesía y la naturaleza:

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

Según el texto, el cantor no tiene otra fortuna sino “el cielo, el azul del cielo”, y cada una de las cosas que ama, por mínimas que sean. De todas ellas hará una canción: “Cantaré toda cosa loable,/ de toda cosa loable haré una canción,/ de lo más mínimo, de las alas de una abeja,/ del polvillo que se levanta,/ de la huella de un pie en la arena,/ de todo haré una canción” (177).

Como se aprecia a partir del siguiente fragmento, del sentimiento de maravilla ante los distintos elementos que componen su poesía el nariñense pasa a descubrir misteriosas correspondencias: “Si una hoja se mueve en los bosques,/ yo lo sabré./ Sólo yo, el cantador./ Sólo yo he de recogerla./ Haré de ella un ave, o lo que quiera,/ haré de ella un pajarillo/ y lo pondré en mi canción como en un valle” (176). Para Fernando Charry Lara, una de las más grandes enseñanzas que se pueden extraer de la obra de Aurelio Arturo consiste en la comprensión de que “lo mágico es sólo consecuencia de un profundizar en la realidad, horadándola”. En efecto, la visión mágica, que en la poesía de Arturo establece extraños enlaces entre las cosas, brota de su experiencia de amor ante lo real y lo concreto (XIX).

Su canto entre el gran río y el gran cielo.
 En sus canciones crecían hasta llegar a las nubes,
 crecían esos árboles gigantes con su vértigo de voces.
 Y cada voz era un valle y una ternura del verde.
 Cada voz en el viento dijo mil cosas bellas.
 (178)

Según Charry, la naturaleza es una sola con la escritura del nariñense (XVIII). Pero no se trata de una naturaleza convencional, sino de una realidad cuya armonía misteriosa el poeta traduce y comunica a través del lenguaje. Descubriendo el tejido que vincula todo en una íntima comunión, Arturo pone de manifiesto los enlaces ocultos que unen su voz a las cosas: “Su canto estaba escrito, escrito/ en las aguas de un río turbulento,/ en las ondas del agua, en las ondas,/ o en el viento” (179).

La sensualidad que caracteriza la poesía del nariñense encuentra en las mujeres un nuevo motivo de admiración: “Cantaré cada cosa,/ pero cantaré sobre todo las bellas mujeres./ Cantaré su talle, su rostro felino,/ cantaré la gracia de las mujeres” (177). “La boca de las mujeres la cantaré mil veces”, dice en la versión más conocida de este poema. En otra versión va más allá: en medio de una secuencia de correspondencias, particulariza la figura de una mujer y la relaciona con la imagen del viento, tan recurrente y determinante en su obra. Dando cuenta del goce de la vida, Arturo no sólo afirma una vez más la unión que existe entre su poesía y la naturaleza. También descubre una nueva analogía:

Cantó, cantó mujeres, alegría de sus ojos,
 y que eran la luz,
 y alguna hubo en el sur que le es brisa constante
 en su canción moviendo toda palabra suya,
 como ese aliento que toda hoja mueve en el sur, tan dulcemente:
 toda hoja, noche y día, dulcemente en el sur.
 (178)

Celebrando la alegría de los sentidos, el cantor sostiene que entre todas las mujeres que antiguamente fueron para él luz, “relámpagos de esplendor para sus ojos” (178), hay una que “le es brisa constante”; una que aún en el tiempo presente mueve “toda palabra suya”. El canto, unido inicialmente a la naturaleza por un profundo amor ante lo real, es vinculado ahora, de manera explícita, a la figura de una mujer en especial. He aquí la analogía: como aquel aliento, que en el sur mueve dulcemente toda hoja, hay una mujer que “de manera constante” impele cada palabra del poeta. En el presente de su canción, el nariñense la sabe unida a sí, tanto como siente que ella da movimiento a sus poemas.

Si Arturo la ha puesto en relación con algo tan importante en su poesía como el viento, es porque esta imagen femenina y el trato que el autor establece con ella ocupan un lugar central en su obra.

Ante la pregunta por lo que somos, Georges Bataille responde: “¡Esta apertura a todo lo posible, este anhelo que ninguna satisfacción material jamás podrá colmar!” (Bataille, 2007: 278). Según el pensador francés, “para aquel que no puede eludirlo, para aquel cuya vida se abre a la exuberancia, el erotismo es el problema personal por excelencia” (277). Bataille propone una fórmula para considerar este “problema”: “El erotismo es la aprobación de la vida hasta en la muerte” (15).

Dado que en la obra de Arturo nos encontramos con una visión y un sentimiento gozoso de la vida, es de esperar que, al igual que la sensualidad, el erotismo alimente la actitud poética del nariñense. Y en efecto lo hace. De hecho, su morada al sur es un mundo erotizado:

El aire besa, el aire besa y vibra
como un bronce en el límite lontano
y el aliento en que fulgen las palabras
desnuda, puro, todo cuerpo humano
(Arturo, 2003: 55)

Con estos versos el autor recupera una noche de placer junto a la mujer amada. Según él, aún oye su anhelar, su “germinar melódico” y su “rumor de dátiles al viento”. Mientras el viento “pregona en sus cántigas”, el poeta la recuerda. Sintiendo que algo de ella ha quedado unido a todo, el nariñense establece analogías entre el universo y el cuerpo femenino: “Yo soy el que has amado, piel sinuosa,/ yo soy el que tú sueñas, ojos llenos/ de esa sombra tenaz en que boscajes/ abren y cierran párpados serenos (...) Qué noche de hojas suaves y de sombras/ de hojas y de sombras de tus párpados,/ la noche toda turba en ti, tendida, /palpitante de aromas y de astros” (56).

El vínculo entre la noche, los astros y el cuerpo femenino hacen pensar en los siguientes versos de “Canción del viento”: “Las noches entonces son más dulces,/ y mi amiga esconde las estrellas más puras/ en su ternura,/ y las cubre con su aliento/ y con la sombra de sus cabellos” (187). En un universo permeado de erotismo, la amada es el centro en torno al cual todo gravita unido a su red de asociaciones. ¿Cómo se cubren las estrellas con el aliento o con la sombra de los cabellos? Para la conciencia a la cual estamos habituados en un mundo en que rigen las leyes del pensamiento lógico, esto es

imposible. Pero para la imaginación de Arturo, que funda una nueva causalidad determinada por las exigencias de la pasión amorosa, estas asociaciones no sólo son posibles sino, ante todo, necesarias.

En “Canción de la noche callada”, el poeta evoca un sueño en que descubrió la semejanza entre el cuerpo de la mujer amada y los elementos del paisaje: “En medio de una noche con rumor de floresta/ como el ruido levísimo del caer de una estrella,/ yo desperté en un sueño de espigas de oro trémulo/ junto del cuerpo núbil de una mujer morena/ y dulce, como a la orilla de un valle dormido” (51). En el mundo erótico de Aurelio Arturo, la unidad es el principio que caracteriza la relación de todas las cosas entre sí. Todo forma parte de una íntima comunión en el lugar mágico que el nariñense creó con su poesía. Por tal razón, las propiedades de los seres se confunden entre sí y una cosa puede ser algo al tiempo que el nuevo ser del cual participa. Ocurre así entre la imagen de la mujer amada y la imagen de la tierra natal. La abundancia de amor y la alegría de los sentidos que el poeta experimentó en su tierra de origen llevaron a que Arturo estableciera para siempre una correspondencia entre ella y la mujer amada:

Y en la noche de hojas y de estrellas murmurantes,
yo amé un país y es de su limo oscuro
parva porción el corazón acervo;
yo amé un país que me es una doncella,
un rumor hondo, un fluir sin fin, un árbol suave.
(52)

Para declarar el amor que siente por su tierra natal, en “Canción del retorno” el poeta erotiza su trato con ella. Un hombre vuelve deslumbrado y lleno de dicha por un largo camino: “Yo vi una hermosa tierra”. Vuelve con su entusiasmo y con una canción. Celebrando la fertilidad de la tierra, el hombre canta:

Dorado arrullo eras
-yo te besé tierra morena-
tu noche honda y suave
y tu día, a mis ojos, una montaña de oro.

Tierra, tierra dulce y suave,
¿cómo era tu faz tierra morena?

Tierra bella, murmullo lánguido,
caricia, tierra dulce,
¿Cuál tu nombre, tu nombre tierra suave,
cuál tu nombre, tu nombre Herminia, Marta?
(61)

En “Canción de amor y soledad” la voz poética dice a una presencia femenina: “mi corazón es una carne tuya, tu carne/ cantando entre distancias y entre niebla” (169). Dada la visión y el sentimiento ante la vida que caracterizan la poesía de Arturo, el “tú” al cual se dirige la voz poética bien puede ser la tierra natal. Ya hemos visto que el poeta declara su amor por ella, a la manera en que se afirma el amor por una mujer: “Escucha/ mi corazón al filo del viento tu gemido,/ tu gemido gozoso, tu olor de flor abierta” (170). Estableciendo, una vez más, analogías entre el paisaje y el cuerpo femenino, así dice el nariñense para celebrar que hay un lugar donde “todos los horizontes suenan”:

Tuyo es el viento y el rumor, dorados,
tuyo el canto en la noche sin palmeras
tuyo el trémolo al fondo de los huesos,
y el palpitir oscuro de mis venas.

El país que en tus ojos vive entre parpadeos,
canta en mí con su largo sollozar inefable,
rumora en mí, y el ansia de tu boca madura,
y rumoran sin fin los valles de tu carne.
(169)

También José Manuel Arango creía descubrir algo de femenino en el territorio que inspiró gran parte de su poesía. Según veremos más adelante, la sensualidad y el erotismo forman parte de su actitud ante la vida, como en Arturo. En “Lluvia”, un poema de *Montañas*, el antioqueño advierte: “El olor de la tierra cuando viene la lluvia,/ ese olor íntimo de hembra” (Arango, 2003a: 219). Y en “Paisaje”, un texto de la sección “Otros poemas”, medita: “Porque están los ojos,/ la luz está,/ las montañas. Advierte su riqueza de formas: redondeces que se perfilan/ contra un fondo de azul/ y rosa-/ Quizá después de todo haya algo/ de femenino,/ algo de maternal en ellas” (292). Mientras sus ojos están presos de las montañas, el poeta reflexiona: “Y sopésalas: por sobre su gravedad/ son leves”. Atento, describe sus rasgos.

Sin embargo, a diferencia de lo que sucede en la poesía del autor de *Morada al sur*, las formas de la tierra natal no son predominantemente suaves en la poesía de Arango. Si bien la naturaleza a veces presenta una cara cuya suavidad y ternura sugieren su aspecto sensual y maternal, otras veces muestra una cara marcada por la dureza: “La línea sinuosa/ que configura el horizonte,/ la dentada del dorso de la sierra/ y luego un trozo brusco:/ el precipicio”. Este doble rostro de la naturaleza se halla presente también en un poema dedicado al árbol de Guayacán. “Si el guayacán es árbol de recio meollo/

¿de dónde entonces saca su dureza/ esta muelle floración deslumbrante? (Arango, 2003a: 331).

Con todo, la actitud que el antioqueño cultiva en “Paisaje” ante las formas de su tierra se vincula al sentimiento que está a la base de un texto que citábamos en el primer capítulo, “Montañas / 3”: “Me gusta acariciarlas con los ojos/ morosamente/ sus líneas abruptas,/ mientras en sus dorsos la luz/ de modo imperceptible/ va del verde al azul/ al violeta” (254). Como es recurrente en la obra de Arango, los versos dan cuenta de una interioridad que medita; que se ocupa lentamente del mundo mientras lo mira. En sus poemas, la voz poética ahonda una reflexión acerca de aquello que le sugiere el sentimiento de entusiasmo y de placer ante las cosas.

En entrevista con el grupo Babel, el poeta recordaba con admiración el pensamiento de Schopenhauer, para quien el mundo es voluntad y representación. La mirada, que es al mismo tiempo conciencia, debería ocuparse del gran teatro del mundo y de sus formas: “el que tiene ojos debería ver todo eso, toda esa riqueza” (Bustamante & al., 1996-97:22). Como es de notar, existe una gran sintonía entre tales planteamientos y la actitud poética del autor antioqueño. Ante la riqueza de formas propia de las montañas, “Paisaje” finaliza del siguiente modo: “Tal vez aún los ojos estragados/ puedan tocar esa armonía estricta,/ su claridad,/ su gracia” (Arango, 2003a: 293).

Llama la atención, sin embargo, el tono en que la voz poética sugiere la posibilidad de un trato íntimo con las cosas. A diferencia de los poemas de Arturo, en los cuales solemos reconocer afirmada con exaltación la comunión natural, el tono de estos últimos versos del poema nos sitúa ante la habitual moderación de José Manuel Arango. El poeta no afirma tajantemente sus impresiones, insinúa. Parece preocuparse por conservar cierta particular discreción a la hora de dar cuenta de su visión del mundo. Se entiende por qué términos como “quizá” o “tal vez” son recurrentes a lo largo de su obra. Ellos nos hablan no sólo del gusto de Arango por aproximarse de forma morosa a la naturaleza, también dan cuenta de su preocupación por ser agudo y honesto al expresar su íntimo modo de sentirla y de pensarla.

Con el fin de profundizar aún más en su actitud poética, a continuación pondremos en relación algunos de sus versos con aspectos que caracterizan la obra de Fernando González, cuya lectura fue para Arango “una de las experiencias más vitales”

(Bustamante & al., 1996-97: 17). Como veremos, en ambos autores la sensualidad y el erotismo conviven, determinando una visión y un sentimiento gozoso ante la vida.

Cuando nos aproximamos al poema “Pensamientos de un viejo” nos encontramos no sólo con un texto en que se declara una profunda admiración por la figura del filósofo de Envigado. También advertimos que estamos ante un testimonio del grado de compenetración entre la actitud de “El brujo de Otraparte” ante la realidad y la actitud poética del mismo Arango. El primer elemento que llama nuestra atención se desprende del siguiente fragmento:

Y todo lo que ven [sus ojos] es asunto de su lento monólogo,
todo casa en la larga meditación que lo ocupa.
En ella cada cosa tiene un lugar y un sentido.
Es una pregunta, una señal.
(Arango, 2003a: 267)

Fernando González admiraba al hombre realista, que es capaz de “paladear” cada instante y que “tiene conciencia de que cada instante encierra un fruto” (González, 1935: 166). Él mismo se deleitaba con todo, pues todo era, para el autor, “un símbolo”: “la luz, la noche, el agua, el sol, la tierra” (2008, 137). Según González, el filósofo es quien se para al pie de los árboles o en los rincones de la casa, “como a escuchar, bregando por encontrar una sinergia entre él, el universo mundo y lo desconocido que está por detrás y por dentro” (1935: 139).

Esta misma actitud la vemos en José Manuel Arango, quien se acerca a las cosas con extrañeza, pues son para él a un mismo tiempo familiares y extrañas. Según el poeta, la mirada es “lo mejor que tenemos” (Bustamante & al., 1996-97:21). Por eso un simple girasol esconde la posibilidad de hacerlo pensar: “Sabe/ que una noche los ojos con que mira/ el girasol serán el girasol/ que la lengua que canta es también parte/ del todo” (Arango, 2003a: 150). Los guayacanes, las montañas o una muchacha pueden generarle “iluminaciones”, gratuita y súbitamente. De ahí que sus poemas surjan de experiencias muy concretas: momentos de esos “en los que parece que uno despierta y comprende algo” (Bonnett, 2003: 170). Reiterativamente, el antioqueño señaló que en el sentimiento de asombro tienen la filosofía y la poesía una misma raíz (Bustamante & al., 1996-97:13). Arañándole a los días “un fugaz instante de gracia” (Arango, 2003a: 327), José Manuel Arango comprendió además que el amor no es sólo una experiencia entre otras muchas experiencias que uno tiene, sino que “hay un cierto *erotismo* que permea todas

las cosas de uno; no sólo las relaciones de uno con una mujer, sino las relaciones con los hijos, con los nietos, con la naturaleza, con todo". "La vida es, fundamentalmente, impulso amoroso", según él (Casa de Poesía Silva, 1999).

Para Fernando González, por su parte, el amor es "tendencia a la unidad, nombre que damos a la atracción" (1935: 140). Vinculado a la *sensualidad*, que en la obra de este autor consiste "en amor por la vida y por las cosas de la tierra" (2008: 276), el amor aparece, además, unido a todo y posee un carácter divino: "Todo lo existente está sujeto a la ley del amor" (2010, 36). "Ya comienza a sonreírme el amor por las cañas donde las muchachas lavan", escribía en una carta de 1934 refiriéndose al particular dios de su pensamiento religioso: "No me sonrías así, que me estás haciendo cosquillas; no te rebullas así, Señor, en sus caderas, que me estás dando comezón y estoy desfallecido..." (1935, 110). Según él, El filósofo no puede vivir sino ebrio de amor por la vida, es decir, por "lo bello que está regado en el mundo" (2008: 30). Dios es quien sonríe en ella, oculto, con ojos maliciosos: "Veo a Dios ¡cuán bello es el que está escondido, el que susurra bajo las formas de la vida!" (263). A sus cuarenta años, en Sabaneta, la carne del filósofo se deleitaba, y no había ya antinomia alguna entre carne y espíritu: "La carne me sonríe y se me confunde con el espíritu", escribe, "la carne, Estanislao, es el espíritu" (10935: 110). La vida misma era un teatro donde todo representa. Como en Arango, se trata de un teatro erotizado: "Soy un enamorado. Soy místico, porque para mí Dios es la juventud perfecta (...) Por Sabaneta busco a Dios y ya me hace guiños y mi corazón se encabrita y ya me tumba (...) en la tierra todo quiere vestirse, representar; la tierra es el teatro de la juventud guerrera" (108).

De este vitalismo da cuenta el poema que José Manuel Arango escribió sobre Fernando González, una de cuyas diecinueve estrofas dice, sencillamente: "Vida, diosa de ojos maliciosos", recordando una expresión de *Viaje a pie* (Arango, 2003a: 268). El texto compendia pensamientos del escritor de Envigado.

El viejo se apoya en su bordón, se detiene.
Una sombra de triste avidez, de alegre avidez, le nubla la cara.
En tiempos solía sorprenderse siguiendo a una muchacha.
Dios es la muchacha de las muchachas.
(267)

La idea de Dios como "muchacha de las muchachas, árbol de los árboles, mar de los mares" se encuentra en un libro de Fernando González titulado *El remordimiento* (2008:

171). En éste el escritor plantea, una vez más, que el mundo es símbolo para el artista, en el sentido que “el mundo es para nosotros un estimulante” (339). Mientras el grito del cristianismo es “odio a la tierra”, “el gran arte es la inocencia perfecta”, en opinión del autor, “la reconciliación con la vida, eso que la gente *enjolivé*e apellida perversidad” (164). De ahí que, según González, ningún deseo material es vil; los místicos, los hombres morales, son quienes encuentran milagrosa toda la vida y, atentos, dedican toda su energía a “oír, a paladear, a criar un deseo” (333).

“Canción apetente” es un poema en que José Manuel Arango, no sin cierta ironía, celebra la belleza de la vida, de un modo similar al de González. El ansia y la alegría de los sentidos se despiertan debido a la aparición súbita de una hermosa muchacha: “Que también esta tarde salga a su balcón la muchacha,/ que esté hoy, como otras tardes, acodada a la baranda de su balcón”. La voz poética alimenta el deseo de volver a ver a la joven mujer, los rasgos de su cara, sus rodillas, sus muslos dorados “como si hubiera bailado junto a un fuego” (Arango, 2003a: 300). A un hombre que acostumbra mirarla y meditar sobre ella, lo apremia la sensualidad, el placer ante sus formas: “el rostro entre las manos como si quisiera sostener una máscara”. Pero no se trata sólo de ella, sino de todo lo que contempla el hombre cuando la mira, todo lo que percibe:

Que pueda oír las láminas de cobre
colgadas de la viga del alero
y que mueve
el viento del anochecer,
que las oiga tintinear al recio viento del anochecer
y vea cómo rebrillan bajo el sol bajo.
Que la tarde me dé
-todavía hoy,
una vez todavía-
este breve regalo
perverso.

Asistimos a un instante hartamente conocido, a un momento morosamente celebrado una vez tras a otra hasta constituirse en una especie de necesidad cotidiana. Es la vida, finalmente, lo que se celebra, con su capacidad para tocar y herir alegremente a quien es capaz de mirar con “inquietud atenta”, es decir, a la manera de Fernando González (266).

Ya veíamos que el escritor de Envigado era un enamorado de la vida, alguien que por doquier atisbaba la belleza de las cosas para ser alcanzado en ellas por Dios mismo. He aquí otro fragmento de “Pensamientos de un viejo” que nos permite profundizar en la actitud común entre ambos autores:

Es preciso, dijo, acallar la propia algarabía
 -el silencio es una conquista, un fruto difícil-
 y quedarse donde lo coja a uno el amor,
 solo, despacio, paladeando, tocando.
 (269)

Si el amor se aparece en la figura de una bella negra, González lo observa mientras mira a la muchacha caminar. Paladea el instante. Tomándole poco a poco gusto a la vida que se manifiesta, el escritor medita su ritmo, el ritmo de la vida y el del paso de la joven “hecho del ritmo que marca un tambor lejano” (267). En definitiva, la vida fue milagrosa para “El brujo de Otraparte” (González, 2008: 320). La belleza no era para él sino juventud y vitalidad (1932: 160). Quien goza religiosamente de la vida, el que busca la juventud que hay en toda cosa bella es, según su pensamiento, “Dios en potencia” (114).

Con motivo del provocador gesto de una muchacha, la voz poética en un texto de Arango endiosa a una joven mujer: “Todos los días lo ha acompañado el gesto de la muchacha/ El gesto predado en un rincón del parque/ y se ha demorado en él y se ha nutrido de él” (Arango, 2003a: 278). La muchacha, nos dice el poema, “quizá sin saber que alguien la veía, o tal vez sabiendo y gozándose de ser vista por alguien otro”, se ha levantado la falda y, dejando el muslo al descubierto, ha cogido la mano de su amigo y la ha llevado para que palpe. Para quien mira la escena, esa breve circunstancia revela fatalidad y belleza. El súbito momento en que aparece el gesto ante los ojos del poeta se convierte milagrosamente en un instante divino, pero riesgoso: la vida acecha y es en ocasiones terrible, intensifica el deseo haciendo que perdamos el control de nosotros mismos. La belleza es, al tiempo, peligrosa. He aquí la última parte del poema “La diosa negra”:

Todos estos días ha sentido en las yemas la lisa piel
 de un muslo de muchacha
 y ha visto una y otra vez la bella asechanza de aquel gesto
 y el brillo en los ojos del que la vida toca para usarlo
 O para herirlo
 Para perderlo

Como hemos podido constatar, tanto Fernando González como José Manuel Arango atienden a las cosas con ojos inquietos. Como en Schopenhauer, la mirada es para ambos conciencia. Por eso, cualquiera sea el objeto de su contemplación (una muchacha, un árbol, una flor) forma parte de una larga y lenta meditación. Todo puede tener para ellos un lugar y un sentido, ser una pregunta, una señal. Según

“Pensamientos de un viejo”, González tuvo ojos para ver nuestro entorno: “conocía nuestra tierra” (268). Pero no sólo “sabía ver”, también sabía “palpar, olfatear”. Para el escritor, la reflexión fue más que intelecto; al igual que en la poesía de Arango, ella fue asunto del “ser todo de carne y hueso” (11).

Tal y como nos lo propusimos, el diálogo entre el pensamiento del brujo de Otraparte y la poesía de Arango nos ha permitido aproximarnos a la actitud poética que determina la obra de este último. En ella los aspectos de la sensualidad y el erotismo conviven y dan cuenta de su condición gozosa. Si bien para Arango “estamos desterrados del paraíso”, éste puede ser recuperado por “breves instantes de armonía”. Según él no se trata necesariamente de “momentos interiores”: “Se pueden dar en el momento en que miramos las montañas, hablando con amigos, en el baile, en el amor...”. Así como González “bregó” por encontrar una sinergia entre él, el universo y lo desconocido que está por detrás y por dentro, Arango tuvo que ocuparse de una larga jornada para experimentar esos momentos en que, según él, “se produce el acuerdo con uno mismo y con el mundo” (Peláez, 1990).

Precisamente en un poema titulado “Paraíso” el poeta nos pone ante un instante de esos “en los que parece que uno despierta y comprende algo” (Bonnett, 2003: 170). Súbitamente, entre un dato de los sentidos y el mundo del pasado se revela un vínculo oculto: “infancia/ vuelta a encontrar, al morder una fruta/ en su sabor olvidado” (Arango, 2003a: 53). La unidad entre el presente y el pasado había dejado de ser evidente. Sin embargo, prendido del sabor de una fruta, el poeta recupera su infancia y algo de aquel descubrimiento asombrado del mundo que caracteriza al niño.

Esta correspondencia entre ámbitos temporales también se encuentra en la poesía de Aurelio Arturo. “Interludio” nos presenta la figura de un hombre cuya vida permanece unida a una presencia del pasado remoto que aún persiste en su vida de forma extraña. Desde el lecho por la mañana, “soñando despierto”, o a través de las diversas horas del día, errante por la ciudad o ante la mesa de trabajo, el hombre advierte que algo queda en él de los años idos:

Oyéndote desde lejos aun de extremo a extremo,
oyéndote como una lluvia invisible, un rocío.
Viéndote con tus últimas palabras, alta,
siempre al fondo de mis actos, de mis signos cordiales,
de mis gestos, mis silencios, mis palabras y pausas.
(Arturo, 2003: 53)

Como en “Madrigales”, donde algo vuelve “entre el follaje alterno/ de días y de noches”, en “Interludio” la voz poética nos habla en-presente de un “tú” que recoge en su mano “la pradera de mariposas” y en sus hombros “un cielo de palomas”:

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

La separación impuesta por el tiempo y la distancia se disuelve en ciertos momentos del diario vivir, cuando en su presente el yo poético constata que la presencia amada, tan entrañable en el pasado, sigue unida a él. “Prisionero de un presente extraño”, según Hernán Reyes Peñaranda, el poeta experimenta “una luminosa fracción del existir en la cual una voz le trae lejanías amadas y le hace preguntarse por su vida” (Reyes, 1994: 49). Sutil como una “melodía”, “como una lluvia silenciosa, un rocío”, ella vuelve con su “ademán gentil”, con su “gracia amorosa”. Se trata de un encuentro con lo otro en lo cotidiano, de una “iluminación”. Al final del poema, así se expresa la voz poética refiriéndose a aquella presencia amada siempre al fondo de sus actos, de sus gestos y silencios: “Desde el lecho por la mañana, a través de las horas,/ melodía, casi una luz” (54).

4.2 Actitud ante la muerte

Las misteriosas asociaciones en que se unen elementos separados por abismos de tiempo y de espacio encuentran en la poesía de José Manuel Arango una nueva expresión, esta vez cuando nos preguntamos por la presencia de la muerte en su obra y por la actitud que el poeta tiene ante ella. En un poema de *Este lugar de la noche* referido a una sensación que disuelve la distancia entre vivos y muertos, la voz poética nos habla del siguiente modo:

a veces
 veo en mis manos las manos
 de mi padre y mi voz
 es la suya

 un oscuro terror

me toca

quizá en la noche
sueño sus sueños

y la fría furia
y el recuerdo de lugares no vistos

son él, repitiéndose
soy él, que vuelve

cara detenida de mi padre
bajo la piel, sobre los huesos de la cara
(55)

Antonio Machado decía que “la poesía es emoción”. José Manuel Arango recuerda estas palabras en una entrevista en que añade: “uno no puede lograr la intensidad emotiva de un poema si uno no ha vivido eso de lo que está hablando” (Casa de Poesía Silva, 1999). Cabe, entonces, la pregunta: ¿en qué experiencia se funda el presente texto? Al igual que en “Paraíso”, en este poema todo surge a partir de una serie de impresiones. A veces, cuando el poeta se mira a sí mismo advierte aterrado que su padre no está ausente del todo: el muerto vuelve bajo la piel del hijo, sobre los huesos de su cara. El carácter terrible de su asombro lleva a que la voz poética dé el nombre de “oscuro terror” a la conmoción íntima que siente y que lo turba. A esta sensación debe el texto su tono, su “intensidad emotiva”. Como de costumbre, Arango medita, usando una expresión habitual en él: “*quizá en la noche/ sueño sus sueños/ y la fría furia/ y el recuerdo de lugares no vistos/ son él, repitiéndose,/ soy él, que vuelve*” (55). Sentir en el propio rostro el rostro detenido del padre, ver en sus manos otras manos, es tal vez una de aquellas experiencias que llevaron a que José Manuel Arango creyera, como afirma en la entrevista antes citada, que la vida y la muerte no son sino dos caras de una misma moneda (Casa de Poesía Silva, 1999).

La correspondencia entre el ámbito de la vida y el de muerte ya había sido indicada en un poema de *Signos*: “mientras bajo la tierra crecen las raíces del pino/ y los muertos tranquilos pastorean los astros (...) tú/ y yo/ nos amamos” (Arango, 2003: 84). Luego, en un poema de *Montañas* titulado “Obstinación”, hablando de los muertos cuya presencia es simultánea a la de los vivos, Arango sugiere que quizá “compartimos con ellos/ los gestos, los guiños/ de los que hablan una misma lengua” (228). Por su parte, en *Cantiga* la correspondencia es afirmada una vez más cuando un texto que lleva por título “Una

larga conversación” nos presenta la siguiente escena: “Cada noche converso con mi padre/ Después de su muerte/ nos hemos hecho amigos” (172).

A este nivel también existe una cierta unidad entre la poesía de José Manuel Arango y la de Aurelio Arturo, toda vez que ambos autores no sólo incluyen la pregunta por la muerte en sus obras, sino que establecen vínculos que desvanecen la distancia entre el mundo de los vivos y el de los muertos. Recordemos un hermoso verso de “Rapsodia de Saulo”, escrito por el autor de *Morada al sur*. “Los muertos viven en nuestras canciones”; y el poema “Sueño”, otro texto del nariñense, en que la voz poética se expresa de esta manera: “Sueño en la noche, espuma,/ blanca espuma. Y allá lejos,/ más allá de los islotes dorados de la noche,/ bajan los muertos/ en sus canoas sin remos/” (Arturo, 2003: 109). Ahora bien, explorar en sus obras el tratamiento que cada autor lleva a cabo del importante tema de la muerte nos permitirá profundizar la afinidad que al nivel de la actitud poética los vincula. Ya decía el mismo Arango en cierta ocasión: “una actitud ante la vida es también, necesariamente, una actitud ante la muerte” (Spinaletta y Velásquez, 1991, 35).

La muerte ocupa un lugar relevante en la obra de José Manuel Arango. Sin embargo, su tratamiento es diverso. La primera variación corresponde a la visión que ofrecen de manera complementaria los últimos cuatro poemas que hemos citado del antioqueño. El poema al padre, en especial, partiendo de una desconcertante sensación de terror, hace evidente la unidad que existe entre el ámbito de la vida y el de la muerte. Su consecuencia, la unión entre vivos y muertos, es afirmada una vez más, aunque en tono diferente, por la simultaneidad entre los vivos que se aman y los muertos que “pastorean los astros” del poema de *Signos*. La unidad se reafirma en el poema de *Montañas*, esta vez debido a la obstinación de los muertos que acompañan a los vivos y a que ambos comparten una misma lengua. Quizá por ello, en el texto de *Cantiga*, el poeta se ha hecho, finalmente, amigo de su padre: todas las noches conversa con él.

La segunda variación, más allá de evidenciar la unidad entre vida y muerte, da cuenta de una vivencia cotidiana de esta última. “Cien pasos doy para atrás pero la muerte los advierte”, son palabras de Rogelio Echavarría que José Manuel Arango incluye como epígrafe del poema “Presencia”, un texto de *Montañas* en que participa de una antigua tradición presente en la literatura: la de concebir la muerte como “fiel compañera” de la vida.

Si estoy, está conmigo,
Si me atareo en mis asuntos,
me sigue.
Ojea por sobre mi hombro si leo,
atisba por sobre mi hombro si hago.
(Arango, 2003a: 201)

En su ensayo sobre Rogelio Echavarría, Arango recuerda un verso del autor de *El Transeúnte*: “El poeta es un hombre que/ vive y convive con la muerte”. Sumándose a este planteamiento, el autor afirma que tratar con frecuencia la muerte, hacer de ella la única compañera fiel, mantiene los ojos abiertos y, “lejos de excluir, permite la ebriedad del canto: cada hombre debería aceptar el no saber y la indefensión que su cercanía trae” (Arango, 2000: 158).

Y si voy va detrás,
si vengo viene,
si me detengo se detiene.
Siento sus artejos en mi nuca,
su acezo en mi oreja.
(Arango, 2003a: 202)

Según David Jiménez, la manera como es tratado el motivo de la muerte en el poema “Presencia” echa mano de una rica imaginería folclórica, “cuyo venero principal está, para nosotros, en Tomás Carrasquilla, pero que arraiga en la tradición popular europea” (Jiménez, 2002b: 146). Se trata de una exploración poética que recrea figuras provenientes de la danza medieval de la muerte, donde ésta es concebida burlonamente como “la mirona”, la que nos sigue a cualquier parte y remeda cada gesto, cada acto que hacemos. Según el crítico, un nuevo ejemplo de esta posición se encuentra en “Página en blanco”, otro texto de *Montañas*. El poeta escribe mientras la mirona escruta por sobre su hombro. En su espalda siente el tacto de la muerte, e intuye su ironía silenciosa. “Escribo/ y la mirona, por sobre mi hombro, lee/ y al leer borra lo que escribo” (Arango, 2003a: 240).

Menos estoica y burlona es la postura que acompaña una tercera variación del tema de la muerte. Principalmente en los dos primeros libros de José Manuel Arango encontramos insinuaciones de lo terrible, amenazas recatadas de una posible desaparición personal: “Mientras el viajero/ se calza para el camino/ la muerte se esconde en los espantapájaros”, dice un breve poema de *Este lugar de la noche*. “Repentina/ la muerte canta/ en los grifos/ del agua”, dice otro del mismo poemario (45). Por su parte, *Signos* nos presenta la siguiente imagen en uno de sus textos: “las alas

polvorientas/ de una mariposa/ nocturna/ traen el miedo de la muerte” (101). Aun cuando la muerte trabaje de forma silenciosa, el poeta no la ignora: su actitud ante ella no es de rechazo. Frecuenta su trato, la hace una más entre muchas experiencias que alimentan su poesía. No niega que lo terrible se halle presente, lo acepta, y opta más bien por establecer un pacto con la vida que le permita gozar de aquellos breves instantes de armonía en que, según él, “se produce el acuerdo con uno mismo y con el mundo” (Peláez, 1990).

La conciencia de la muerte le permite a José Manuel Arango la ebriedad del canto lejos de excluirla. Precisamente, para el antioqueño en esto consiste su poesía, en ser “esencialmente canto, celebración de la vida” (Spinaletta y Velásquez, 1991, 35). He aquí por qué, según él, no insiste tanto en el pavor o en el caos: “Lo veo, lo acepto, pero siempre retorno a buscar una armonía que no implique una visión sistemática del mundo, sino una armonía en la belleza” (Vargas, 2010: 198). Qué mejor ejemplo que el siguiente poema para ver patente en su obra lo que a nuestro entender constituye lo central de su actitud no sólo ante la muerte, sino también ante la vida:

Habría entonces que alegrarse
sin hallar asidero.

Habría que arañarle al día
un fugaz instante de gracia.

Por qué no fincar
allí donde no somos.

Y decirle, cuando llegue, a la Flaca:
Adelante, señora. Bien sea venida.
(Arango, 2003a: 327)

La afirmación de Arango según la cual “una actitud ante la vida es también, necesariamente, una actitud ante la muerte” encuentra en la obra de Aurelio Arturo nuevos matices. En efecto, “la vida es bella”, según el nariñense (Arturo, 2003: 48). Al igual que Arango, el autor de *La Unión* hizo de la poesía una celebración. Sin embargo, afirmar la armonía en que se vinculan los diversos elementos que componen su morada poética no le implicó evadir la muerte, ni el caos.

Refiriéndose a este asunto, William Ospina sostiene que “si [Arturo] quería reconstruir su paraíso perdido, sabía muy bien que en todo paraíso verdadero también hay silencio y espanto” (Ospina, 2011: 247). Basta con recordar una escena central de *Morada al sur*: “a la mitad del camino de mi canto temblando/ me detuve, y no tiembla entre sus alas rotas, con tanta angustia un ave que agoniza, cual pudo, mi corazón luchando entre cielos voraces” (Arturo, 2003: 40). Momento seguido la voz poética nos habla de la muerte como un acontecimiento estremecedor que es relacionado analógicamente con la oscuridad de un follaje negro al cual se agregan los párpados de la presencia amada y perdida. Ahora bien, dicho follaje no está excluido de la unidad primordial que caracteriza el lugar mágico de la poesía de Aurelio Arturo; como hemos visto, en su morada poética vivos y muertos conviven durante el sueño y en las canciones de los hombres del sur. Por más que la noche haya sido para el niño “sombra hasta el fin”, en que rebrillaban “la lunas de cáscara de huevo”, “llenas de silencio y de espanto”, la voz poética no abandona el tono gozoso que predomina en su poema. Por el contrario, persiste en el recuerdo entrañable de “tantas bellas mujeres” y en la evocación amorosa de esa tierra “donde es dulce la vida” (42).

La primera variación sobre el tema de la muerte en la obra de Aurelio Arturo, consistiría en su descripción como experiencia de profunda ausencia y de profundo dolor. En este caso, la poesía penetra analógicamente en su misterio, para sondear su angustia y su oscuridad. Por su parte, la segunda variación correspondería a la entrañable presencia de los muertos en la vida de los vivos, en sus canciones y en sus sueños. Como en Arango, también en la obra de Arturo, más allá del caos, se afirma la armonía sin sacarle el cuerpo a lo terrible, optando por hacer de la poesía la ocasión de cultivar una actitud gozosa ante la vida.

* * *

En este capítulo hemos querido hacer visible la sabiduría que entraña la obra de ambos poetas. A nuestro parecer ella reside, justamente, en la actitud que determina su aproximación a lo real. La común apertura de ambos autores ante la realidad, así como el deseo afín de captarla y expresarla, se traduce en obras que celebran su compenetración con la vida. En ambas, existe cierto erotismo en todo, vinculado al sentimiento de sensualidad, de goce ante lo concreto y lo próximo: sensualidad y erotismo que hacen que Arturo y Arango crean descubrir algo de femenino en su tierra natal. En el caso de

ambos autores, el poeta es quien está disponible para experimentar la belleza, y hablarle a otros de sus perplejidades. Por la belleza saben que existe un cierto orden, más allá del caos, de la muerte o del pavor. Por ella intuyen que su poema forma parte de una unidad que habría de ser puesta de manifiesto: la armonía entre la vida y la experiencia humana, cuando se contempla el mundo con amor, cuando se está dispuesto a ser alcanzado por todo y a desvanecer la extrema diferencia del individuo dentro de la radical comunión con las cosas. Entonces, la imaginación se convierte en una morada estética de puertas abiertas; y la cotidianidad, en un espacio dispuesto para el encuentro con una realidad más compleja, llena de correspondencias. La vida tiene una cara oculta, y la muerte no es sólo una amenaza sino un aspecto singular en la experiencia, que puede llevar a que el hombre abra sus ojos y a que tenga, no sólo conciencia de sí, sino a la vez conciencia más amplia de su entorno.

Conclusión

El principio de analogía alimenta la poesía de Aurelio Arturo y la de José Manuel Arango. Por eso, el conjunto de correspondencias que cada autor establece dentro de su obra confirma su creencia en la unidad original de lo existente. El diálogo que en estas páginas hemos desarrollado nos ha permitido descubrir de qué manera ambos poetas ofrecen nuevas variaciones de este asunto antiguo, uniéndose así a quienes en la historia de la poesía moderna lo han convertido en un principio poético fundamental.

En la poesía de Aurelio Arturo el principio de analogía está presente a la manera de un animismo de raíz panteísta. Gracias a él el mundo poético del nariñense es un lugar encantado donde todo, incluida la muerte, participa de un tejido de correspondencias. La unidad primordial característica de este territorio mágico se hace evidente debido a aquellos vínculos en que se une lo lejano con lo cercano, el pasado y el presente, el ámbito de los vivos y el de los muertos, fundiendo sus propiedades y permitiendo que una cosa sea ella al tiempo que otra. La noche es unas veces la muerte, y a su follaje oscuro se unen los párpados de los seres queridos que se pierden en la sombra; otras veces, con su par de lunas moradas, corresponde a la figura de la nodriza amada. Esta noche animada, que el poeta personifica, se halla en estrecha relación con la imagen poética central del poema “Morada al sur”, la del viento. Por una parte, tal imagen corresponde a un aliento en todo, que da vida a cada cosa en la naturaleza y que hace de ella una presencia íntegra, encantada y musical. Por eso en el mundo mágico de Arturo nos encontramos con diversidad de seres animados, entre los que se encuentran, además de la noche, la luz, la sangre que canta y aquel bosque que pulsa violas, arpas y laúdes. Por otra parte, el viento corresponde a una voz que mueve en la canción del poeta cada una de sus palabras, y por ende que fija el lugar mágico del nariñense. En consecuencia, la voz del soplo animista es una con la voz poética de “Morada al sur”. He aquí por qué Arturo dice al finalizar su texto: “he escrito un viento, un soplo vivo del viento (...) he narrado el viento; sólo un poco de viento”.

En la poesía de José Manuel Arango el principio de analogía se halla presente, de manera principal, a través de la correspondencia que el poeta reconoce de manera súbita entre un plano divino y el mundo de todos los días. Dicha relación resulta clave si

consideramos que Arango entiende su búsqueda poética como “una suerte de pandemonismo”. Para él, lo sagrado corresponde a esas fuerzas que encuentra por todas partes. En una montaña, en la lluvia, en un pájaro, hasta en un borracho o en el sol, el poeta descubre la presencia de dioscecitos, de duendes o de demonios. Por eso dedica su obra a profundizar aquellos momentos privilegiados de la experiencia personal, en los cuales parece que despierta y que comprende algo. A raíz de ellos evidencia que lo divino participa del mundo ordinario y sospecha que quizá “en nuestro mundo desangelado” la pasión amorosa constituye una de las pocas puertas que quedan para acceder a aquello que Lezama Lima llama “sobrenaturaleza”.

Entre la poesía de Aurelio Arturo y la de José Manuel Arango existe un importante punto de contacto, que nos lleva a descubrir nuevas correspondencias a través de las cuales se expresa el principio de analogía en sus obras. Se trata de la creencia poética en una antigua lengua armoniosa. Ella resulta determinante en el animismo de raíz panteísta de Aurelio Arturo. En tanto participan de este lenguaje común, los diversos elementos que componen la poesía del nariñense conforman una armonía hecha patente por el poeta. Éste escucha una lengua antigua en que los seres comunican entre sí la unidad que los vincula unos a otros. Como cantan los vientos por los países de Colombia, así cantan los hombres y sus canciones les forman cauce a los ríos. Cantan mientras trabajan, y entre sus cantos y la naturaleza existe una íntima comunión. Por eso Arturo escribe en “Rapsodia de Saulo”: “Trajimos sin pensarlo en el habla los valles/, los ríos, su resbalante rumor abriendo noches”.

El rumor de los ríos, de las hojas, del viento y de todo ser animado con cualidades audibles, constituye un único rumor: el rumor de la vida. En él se hace presente el lenguaje del cual participa toda creatura y que determina, igualmente, la unidad del lugar mágico que Aurelio Arturo creó con sus versos. A veces aflora una palabra fugitiva en el silencio y cantan las primaveras. El poeta es quien escucha y entiende lo que dice una voz unida a la naturaleza: “Torna, torna a esta tierra donde es dulce la vida”. En el poema “Palabra” dicha voz es vinculada a “la tierra que canta”, a un vuelo de palabras que sería, que *podría* ser, la poesía misma. Esta última correspondencia, si bien no se afirma tajantemente sino que se sugiere, es quizá una de las asociaciones más audaces del nariñense.

Hablemos ahora de la presencia de una antigua lengua armoniosa en la poesía de José Manuel Arango. En la obra del antioqueño, sólo hay “restos” de “la vieja lengua de la tierra”. Hubo un tiempo en que los hombres hablaron libremente la antigua lengua armoniosa más clara, más cercana de las tortugas y del fuego. Después vino la opresión, la instauración del idioma oficial de los vencedores que para nombrar afirma una ruptura entre las palabras y las cosas. Sin embargo, bajo el desasosiego de la vida contemporánea, Arango cree que algo de la unidad con la naturaleza aún puede ser recuperado. En su caso, el poeta es quien penetra en la realidad y como un descifrador se encuentra con que cada cosa es un signo que pertenece, aun de forma fragmentada, a la lengua arcaica. La importancia de estos vestigios radica en que a través de ellos el antioqueño afirma una vez tras otra la correspondencia entre aquellas imágenes provenientes de la experiencia ordinaria y un aspecto escondido de la realidad, cuyo lenguaje, aunque recatado, puede ser percibido por instantes. El poeta intenta descifrar por vía de la analogía su trato con esta dimensión oculta, y aun cuando el carácter limitado de la escritura no le permita asirla por completo, celebra la posibilidad de fijar poéticamente sus revelaciones.

Si bien la búsqueda de Arango se diferencia de la Arturo, y cada autor lleva a cabo un tratamiento diverso de un tema tan relevante para ambos como es el la creencia en la antigua lengua armoniosa, la afinidad que existe al nivel de sus actitudes poéticas merece particular atención. Por eso nos propusimos abordar aspectos como el erotismo, la sensualidad y la comprensión que cada poeta tiene de la muerte. Gracias a ellos se nos revela no sólo que una visión y un sentimiento gozoso de la vida les son comunes, sino que el principio de analogía se halla presente en sus obras a través de nuevas correspondencias.

El amor y el goce de los sentidos en su mundo de origen, llevaron a que Aurelio Arturo identificara a su tierra natal con la imagen de la mujer amada. Erotizado el paisaje, la pasión amorosa rige las relaciones entre los diversos elementos de su naturaleza encantada. Por eso el corazón del poeta está unido a cada una de las cosas que encuentra loables y celebra de manera especial el hecho de que una presencia femenina se halle vinculada de modo particularmente estrecho a su poesía. Como aquel aliento que en el sur mueve dulcemente toda hoja, esta presencia femenina “de manera constante” impele cada palabra del nariñense. En “Interludio”, Arturo llega a establecer

asociaciones en que se disuelve el abismo que separa su presente del pasado remoto al cual se halla vinculada esta presencia amorosa.

Aun cuando la naturaleza posea un doble rostro en la obra de Arango, marcado por la suavidad y la dureza, también el antioqueño descubre algo de femenino en su tierra de origen. Según él, existe un cierto erotismo que permea su relación con todas las cosas. Ello le lleva a hacer de su poesía una celebración de la vida y una permanente afirmación de la sensualidad. El poeta profundiza aquellos breves momentos en que a través de los sentidos se produce el acuerdo consigo mismo y con el mundo. Gracias a ellos descubre no sólo que entre el pasado y el presente todavía es posible descubrir una correspondencia, sino que la vida y la muerte son dos caras de una misma moneda, y que entre ellas también existen vínculos ocultos puestos de manifiesto en momentos privilegiados.

Como hemos visto, tanto Arturo como Arango incluyen la pregunta acerca de la muerte dentro sus obras. Sin embargo, la actitud que tienen ante ella, lejos de negar el carácter gozoso de su visión y de su sentimiento de la vida, lo reafirma. Al inicio del presente trabajo nos propusimos una aproximación progresiva al principio de analogía. Cada uno de los momentos que componen estas páginas nos ayudó a visibilizar las correspondencias en que se expresa. En efecto, la creencia en la unidad original de lo existente alimenta la poesía de Aurelio Arturo y de José Manuel Arango a la manera de un principio poético fundamental. Al igual que ha ocurrido en otros momentos de la historia de la poesía moderna, en el caso del nariñense y en del antioqueño no se trata de la afirmación de una doctrina estática, sino de un asunto vital que los poetas profundizan y expresan creativamente. En lo profundo de sus obras evidenciamos que estamos ante una necesidad antigua y legítima: la necesidad de integrarlo todo y de superar la radicalización de ciertas oposiciones, que nos impiden sentirnos parte de la naturaleza y captar sus potencias oscuras. El diálogo entre Arturo y Arango, además de permitirnos una comprensión enriquecedora de sus obras, nos ha hecho evidente el vínculo que las une a una herencia de profundidad notable: aquella que conforman las voces de quienes han asumido la exigencia de abrirse a la realidad a través de la poesía, influidos por un deseo renovado de captarla y de expresarla.

Bibliografía

Abrams, M.H. (1992). *El romanticismo: tradición y revolución*. Madrid: Visor.

Amaya, Víctor. (2003). "Un pequeño escorzo de Aurelio Arturo". En Arturo, Aurelio. *Obra poética completa*. París: ALLCA. 501-504.

Arango, José Manuel. (1978, dic.). "La lógica nueva, una crítica de la razón". En: *Ideas y Valores*, N. 53-54. 81-86.

_____. (1988). *Poemas escogidos*. Medellín: Universidad de Antioquia.

_____. (1991). *Whitman, Dickinson, Williams. Tres poetas norteamericanos*. Bogotá, Norma.

_____. (1993). Álvaro Mutis: Del tiempo y del río. En *Tras las rutas de Maqroll El Gaviero (1988-1993)*. Ed. Santiago Mutis. Bogotá: SMD.

_____. (1994). *El solitario de la montaña fría: Poemas de Han shan*. Medellín: Intergraf.

_____. (2000). "Una poesía para nuestro tiempo". En *El transeúnte paso a paso*. Ed: Juan Gustavo Cobo Borda. Medellín: Universidad de Antioquia.

_____. (2002). *La tierra de nadie del sueño. Poemas póstumos*. Ed: Guillermo Baena. Medellín: DesHora Intergraf.

_____. (2003a). *Poesía completa*. Medellín: Universidad de Antioquia.

_____. (2003b). "Aurelio Arturo y la poesía esencial". En Arturo, Aurelio. *Obra poética completa*. París: ALLCA.

Arbeláez, Fernando. (2003). "Aurelio Arturo: Morada al sur". En Arturo, Aurelio. *Obra poética completa*. París: ALLCA.

Aristizabal, Alonso. (1978, nov. 12). "José Manuel Arango y una invitación a vivir". En: *Magazín Dominical de El Espectador*. Bogotá. 6

Arturo, Aurelio, (1946). "Aurelio Arturo". En *Colombia en cifras (1845-1946)*. Mendoza, Plinio (Dir.). Bogotá: PRAG. 433

_____. (2003). *Obra poética completa*. París: ALLCA.

Varios, (1989). *Cuatro ensayos sobre la poesía de Aurelio Arturo*. Bogotá: Fondo Cultural Cafetero.

Ayala, Fernando. (1983). *José Manuel Arango: La mirada breve*. Bogotá: Centro Colombo-americano.

Bachelard, Gaston. (2000). *La intuición del instante*. México: Fondo de Cultura Económica.

Balakian, Anna. (1969). *El movimiento simbolista*. Madrid: Guadarrama.

Bataille, Georges. (2007). *El erotismo*. Barcelona: Tusquets.

Baudelaire, Charles. (1965). *Las flores del mal*. Traducción y prólogo de Nydia Lamarque. Buenos Aires: Losada.

_____ (1982). *Las flores del mal*. Traducción de Antonio Martínez Sarrión. Bogotá: Oveja Negra.

Bedoya, Carlos. (1991). "Aurelio Arturo: resonancias de los primigenio". En: *Revista Interregno*. Medellín. Año 1. N. 3. 31-36.

_____. (1975, ene.-feb.). "Morada al sur". En: *Acuarimántima*. N. 7. Año 2. Medellín.

Béguin, Albert. (1994). *El alma romántica y el sueño*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.

Bloom, Harold. *La ansiedad de la influencia*. Madrid: Trotta, 2009

Bonnett, Piedad. (2003). *Imaginación y oficio*. Medellín: Universidad de Antioquia.

_____. (2007). "El piedracielismo". En *Gran enciclopedia de Colombia*. Tomo V, Literatura 2. Bogotá: Círculo de Lectores, 68-82.

Bustamante, Víctor & al. (dic. 1996 – mar. 1997). "Conversatorio con José Manuel Arango". En: *Revista Babel*. N. 4. Medellín, 9-25.

Camacho, Eduardo. (2003). "Morada al sur". En Arturo, Aurelio. *Obra poética completa*. París: ALLCA. 507-513

Canfield, Martha. (2003). "La aldea celeste o formas de una vanguardia americanizada". En Arturo, Aurelio. *Obra poética completa*. París: ALLCA.

Casa de Poesía Silva. (1999). "La humildad del jardinero". (Documental en línea). Berta Lucía Gutiérrez (directora general). Disponible en: http://www.youtube.com/watch?v=mxj_Zkb8oMo

Castro, Gabriel (1994, ago. 28). "Morada al sur de Aurelio Arturo: Imagen, magia y mito". En: *Magazin Dominical de El Espectador*. N. 591. Bogotá. 10-11

Charry, Fernando. (2003a). "Liminar". En Arturo, Aurelio. *Obra poética completa*. París: ALLCA. XV-XIX.

_____. (2003b). "Aurelio Arturo". En Arturo, Aurelio. *Obra poética completa*. París: ALLCA. 514-516.

_____. (2007). "La poesía de Los Nuevos". En *Gran enciclopedia de Colombia*. Tomo V, Literatura 2. Bogotá: Círculo de Lectores. 30-67

Chaves, Marco Fidel. (2003). "El narrador poético del Sur". En Arturo, Aurelio. *Obra poética completa*. París: ALLCA.

Cobo, Juan. (2003). "Aurelio Arturo: La palabra original". Arturo, Aurelio. *Obra poética completa*. París: ALLCA.

_____. (2008). "Aurelio Arturo: El hacedor". En *El olvidado arte de leer*. Bogotá: Taurus.

Coleridge, Camuel. (1971). *Poetry and Prose*. Ed. Elisabeth Schneider. San Francisco: Rinehart.

_____. (1982) *Balada del viejo viajero y otros poemas*. Selección y traducción de José María Martín Triana. Madrid: Visor.

Cortázar. Julio. (1994). *Obra crítica 2*. Ed. Jaime Alazraki. Madrid: Alfaguara.

Cote, Ramón. (1989). "Todas las cosas están llenas de dioses decía Heráclito". En: *Boletín cultural y bibliográfico*, Vol. 26, N. 21, Banco de la República, Bogotá, 103-104

Cruz, Danilo. (2003). "Aurelio Arturo en su paraíso". En Arturo, Aurelio. *Obra poética completa*. París: ALLCA.

De Greiff, León. (2004). *Obra poética*. Vol. 1. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Echavarría, Rogelio. (2003). "El Aurelio Arturo que yo conocí". En Arturo, Aurelio. *Obra poética completa*. París: ALLCA. 540-541.

Eliot, T.S. (1988). *Antología poética*. Traducción de Harold Alvarado. Bogotá: Tiempo Presente.

Figuerola, Cristo. (1997, jul.-dic.). "Tradiciones y renovaciones en la nueva poesía colombiana". En *Cuadernos de Literatura*. Vol. 3. N. 6. (72-81).

Friedrich, Hugo. *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona: Seix Barral, 1974

García Lorca, Federico. (2004). "Teoría y juego del duende". En. *Señal que cabalgamos*. N. 46. Año 3. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Gaviria, Víctor. (1978, may.-jun.). "Los signos de José Manuel Arango". En: *Acuarimántima*. Vol. 15. Medellín. 31-34

Giraldo, Luz. (1997, jul.-dic.). "Poesía y poéticas en la Generación sin nombre". En *Cuadernos de Literatura*. Vol. 3. N. 6. 57-71

Goenaga, Francia. (2010, en.-jun.). "Epifanía y alegoría en la poesía de José Manuel Arango". En: *Cuadernos de literatura*. Vol. 14, N. 27. Universidad Javeriana. Bogotá. 88-97

Gómez, Miguel. (2001). "La epopeya ausente de Aurelio Arturo: historia literaria e historia de la conciencia". En: *Revista de estudios colombianos*. N. 22. Bogotá. 33-40

González, Fernando. (1932). *Don Mirócleles*. París: Le Livre Libre.

_____. (1935) *Cartas a Estanislao*. Manizales: Arturo Zapata.

_____. (2008) *Salomé; El remordimiento*. Medellín: EAFIT.

_____. (2010). *Viaje a pie*. Medellín: EAFIT.

Goyes, Julio. (1997). *El rumor de la otra orilla: Variaciones en torno a la poesía de Aurelio Arturo*. Bogotá: SMD.

_____. (2003). "La eco-poética de Aurelio Arturo". En Arturo, Aurelio. *Obra poética completa*. París: ALLCA.

Granda, Osvaldo. (2009). *Aridjis y Arturo: Estética y ruptura*. Barranquilla: Travesías.

Gutiérrez, Rafael. (2003). "Historia y naturaleza en la poesía de Aurelio Arturo". En Arturo, Aurelio. *Obra poética completa*. París: ALLCA.

Jaramillo, Jaime. (2006). *Tres libros*. México: Alforja Arte y Literatura.

Jiménez, David. (1992 abr. 26). "La bailarina sonámbula". En: *Magazín Dominical de El Espectador*. N. 470. Bogotá. 28

_____. (2002a). *Poesía y canon*. Bogotá: Norma.

_____. (2002b). La poesía de José Manuel Arango. En *La tierra de nadie del sueño. Poemas póstumos*. Ed: Guillermo Baena. Medellín: DesHora Intergraf.

_____. (2002c). "La poesía desde 1970". En *Gran enciclopedia de Colombia*. Tomo V, Literatura 2. Bogotá: Círculo de Lectores, 243-257.

_____. (2010). "Poesía completa". [Artículo en línea]. Consultado en febrero de 2013 en <http://www.razonpublica.com/index.php/cultura/artes-y-cultura/1589-poesia-completa->.

_____. (Ed.) (2005). *Antología de la poesía colombiana*. Bogotá: Norma.

López, Esperanza. (2003). "La lengua de los Ángeles". En Arturo, Aurelio. *Obra poética completa*. París: ALLCA.

_____. (1997, jul.-dic.). "Tinta Hechizada: Poesía colombiana del siglo XX". En *Cuadernos de Literatura*. Vol. 3. N. 6. 57-71

_____. (2003). "Aurelio Arturo: La tinta hechizada". En Arturo, Aurelio. *Obra poética completa*. París: ALLCA. 657-572

Marín, Olga. (1989, ago. 3). "Un hablador de silencios". En: *Suplemento Literario, La Prensa*. Bogotá. 15

Maya, Rafael. (2003). "Orientaciones. Aurelio Arturo". En Arturo, Aurelio. *Obra poética completa*. París: ALLCA. 505-506

Muschg, Walter. (1965) *Historia trágica de la literatura*. México: Fondo de Cultura Económica.

Mutis, Álvaro. (2003). "Mi verdadero encuentro con Aurelio Arturo". En Arturo, Aurelio. *Obra poética completa*. París: ALLCA. 533-534

O'hara, Edgar. (1987). "Tres piedras para un cielo". En: *Boletín cultural y bibliográfico*, Vol. XXIV. N. 11. Banco de la República, Bogotá.

_____. (1988). "La ciudad del trovador". En: *Boletín cultural y bibliográfico*, Vol. XXV. N. 15. Banco de la República, Bogotá, 152-155

_____. (1991). "El impulso, el recogimiento, el antídoto". En: *Boletín cultural y bibliográfico*, Vol. XXVIII. N. 28. Banco de la República, Bogotá, 108-110

_____. (1992). "Lecciones para el barro". En: *Boletín cultural y bibliográfico*, Vol. XXIX, N. 30. Banco de la República, Bogotá, 107-109

_____. (2004). "Sonámbulo por lo real". En: *Boletín cultural y bibliográfico*, Vol. VXXI, N. 66, Banco de la República, Bogotá, 95-101

Ospina, William. (1984). "Aurora pagana llena de sorpresas". En: *Boletín cultural y bibliográfico*, Vol. XXI, N. 2, Banco de la República, Bogotá, 80-81

_____. (1989, ago. 3). "El parpadeo del jaguar". En: *Suplemento Literario, La Prensa*. Bogotá. 14

_____. (2003). "Palabra del hombre". En Arturo, Aurelio. *Obra poética completa*. París: ALLCA.

_____. (2011). *Por los países de Colombia*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.

Paz, Octavio. (1999). *Obras completas I*, Barcelona: Círculo de lectores.

Peláez, Cristóbal. (1990). "Si hay algo que decir, está ahí en el poema". Entrevista. En: *Revista Vía Pública*. N. 5. (Jul.). Disponible virtualmente en: <http://www.matacandelas.com/EntrevistaJoseManuelArango.html>

Peláez, Eduardo. (1991). "Las cópulas del viento, sobre Aurelio Arturo". En: *Prometeo*. N. 22. Medellín. 53-62

Pino, Juan Pablo. (2008). *Oscuras canciones del viento: la poética de Aurelio Arturo*, Medellín: Universidad de Antioquia.

Quintero, Elvira. (2006, jul.). "La noche en Aurelio Arturo". En: *Escarabeo*. N. 1. 21-28

Raymond, Marcel. (1960) *De Baudelaire al surrealismo*. México: Fondo de Cultura Económica.

Restrepo, Beatriz. (1993). "La noche de Aurelio Arturo". En: *Rosa cúbica*. 9-11. Bogotá. 155-158

Reyes, Hernán. (1994). "La poesía en un poema". En: *Gaceta Colcultura*. N. 25, dic. 44-50.

Rivero, Mario. (2005). "Retrato de Arturo". En: *Revista Casa Silva*. N. 18. Bogotá. 19-20

Robledo, Juan Felipe. (2005). "La mansa caricia del agua". En: *Revista Casa Silva*. N. 18. Bogotá. 310-311

Roca, Juan Manuel. (2003a). *Cartógrafa memoria: ensayos entorno a la poesía*. Medellín: EAFIT

_____. (2003b). "Aurelio Arturo, revisitado". En Arturo, Aurelio. *Obra poética completa*. París: ALLCA.

Rodríguez, Víctor. (1995, Jun. 25). "La poesía es eficaz, nos cambia". En: *Magazín Dominical de El Espectador*. N. 632. Bogotá. 8-11

Romero, Armando. (1985). *Las palabras están en situación*. Bogotá: Procultura.

_____. (2003). "Aurelio Arturo: Una voz manchada de paisaje". En Arturo, Aurelio. *Obra poética completa*. París: ALLCA.

Saint-John Perse, (1946). *Elogios y otros poemas*. Traducción de Jorge Zalamea. México: B. Costa- Amic.

_____. (1972). *OEuvres Complètes*. Paris: Gallimard.

_____. (2006). *Elogios*. Edición bilingüe. Traducción de José Luis Rivas. México: ERA.

Schopenhauer, Arthur. (1991). *El ocultismo*. Buenos Aires: CS

Spinaletta, Reinaldo y Velásquez, Mario. (1991). *Reportajes a la literatura colombiana*. Medellín: Universidad de Antioquia.

Sheurman, Paul. (2003). "El mito y la palabra en la poesía de Aurelio Arturo". En Arturo, Aurelio. *Obra poética completa*. París: ALLCA.

Torres, Óscar. (2003). "Cronología". En Arturo, Aurelio. *Obra poética completa*. París: ALLCA. 289-326.

Torres, William Fernando e Hilda Soledad Pachón. (2004) "Una conversación con José Manuel Arango". En: *Revista Periferia* 4. Universidad Surcolombiana, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas, Neiva.

Valencia, Tarsicio. (1988, abr.-jun.). "Curvaturas en la poesía de José Manuel Arango". En: *Revista Universidad de Antioquia*. vol. LVI. N. 212. Medellín. 102-105

Varios Autores. (1989). *Cuatro ensayos sobre la poesía de Aurelio Arturo*. Bogotá: Fondo cultural cafetero.

Vargas, Luis. (2006a). "Las reflexiones de José Manuel Arango sobre la poesía". En: *Boletín cultural y bibliográfico*, Vol. 43, N. 73, Banco de la República, Bogotá, 17-52

Vargas, Luis. (2006b, ago.-oct.). "¿Una búsqueda de lo sagrado? Aproximación a la poética de José Manuel Arango". En: *Escarabeo*. N. 2. 71-75

Vargas, Luis. (2010). *Problemas de una lectura filosófica de la poesía colombiana del siglo XX. Una aproximación a través de José Manuel Arango (1937-2002)*. (Tesis Doctoral). Universidad de Salamanca. [Documento en línea].

Consultado en febrero de 2013 en

http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/83364/1/DFLFC_VargasTorresLH_Problemasdeunalectura.pdf