

La epopeya ausente de Aurelio Arturo: Historia literaria e historia de la conciencia

Miguel Gomes

The University of Connecticut-Storrs

I) Supervivencias modernistas

El caso del colombiano Aurelio Arturo (1906-1974) es hasta cierto punto emblemático del destino de muchos creadores latinoamericanos: en vida escasamente conocido en su patria, la fama póstuma de su obra ha venido creciendo, al extremo de convertir al autor en una leyenda. La suya, "identidad velada" (Lastra 6), está rodeada por el misterio de los artistas que se mantienen alejados del estruendo de las modas y los movimientos al día con las novedades. En ese sentido, su labor es equiparable con la de los no menos enigmáticos Omar Cáceres (Chile) o José Antonio Ramos Sucre (Venezuela) que han pasado, no sólo en sus países de origen, del casi anonimato al sitio de paradigmas.

Son relativamente pocos los poemas de Arturo, quien castigó con rigor sus versos publicados en revistas para compendiarlos en un solo volumen, *Morada al sur* (1963), al que después se han agregado varias piezas. En 1994 aparecen sus *Primeros poemas*, prologados por Santiago Mutis Durán; éste, con prudencia, advierte que el añadido no sólo contraría la voluntad del poeta, sino que no cambia en nada el hecho de que haya sido autor de un único libro, que representa a la perfección la "casa encantada" que arduamente se propuso edificar (9).

Una revisión somera de la crítica arroja, además de un sostenido énfasis en la soledad o excentricidad poética de *Morada al sur*, el persistente silencio en torno a la supervivencia de rasgos modernistas en su escritura. Ello acaso se explica por la usual reducción del modernismo a sus tendencias más estentóreas, mezclas de lo decadente y lo parnasiano, es decir, aquello que suele

conocerse como "rubendarismo", soslayándose los demás registros que ofrecen los últimos poemarios de Darío, casi todo Martí, así como el tono recatado de obras intimistas, según lo aseveran Federico de Onís y otros estudiosos, pertenecientes al "posmodernismo" hispanoamericano (Jiménez 19).

En ese modernismo más discreto, a mi modo de ver, hallaremos claves estéticas que contribuyen a determinar con bastante precisión el perfil lírico de Arturo. Recordemos las damas vaporosas que los modernistas heredaron del romanticismo filtrado por la experiencia prerrafaelista; asimismo, los caballeros, los reyes, las reinas y las hadas revestidos de ideal; delicados niños y niñas; rubies y topacios: todos ellos en algún momento hacen acto de presencia en las composiciones de *Morada al sur*. Por si tal imaginaria no bastara, piénsese en el frecuente recurso a alejandrinos o dodecasílabos, apenas interrumpido por el verso libre, y, lo que creo más importante, la cosmovisión que se perpetúa en la mayoría de los poemas del libro; con razón, Hernando Téllez ha hablado de "una visión del mundo" que surge "envuelta en una frágil niebla de grises disminuidos que esfuma y subraya al mismo tiempo los perfiles de las cosas" (Arturo 1997, 62). Ese universo evanescente de *Morada al sur* y de *Primeros poemas* proviene de la tendencia simbolista del modernismo hispánico, que siguió los consejos condensados por Verlaine en su "Art Poétique": *...préfère l'Impair / Plus vague et plus soluble dans l'air [...] / ...Rien de plus cher que la chanson grise / Où l'Indécis au Précis se joint. // [...] Car nous voulons la Nuance encor, / Pas la Couleur, rien que la nuance!* Lo vago, lo soluble y lo impreciso: en otras oportunidades

he intentado definir la descripción de espacio y tiempo hechas en esos términos como un verdadero tópico modernista, sello de identidad común no sólo a la poesía de dicho movimiento, sino a la narrativa y al ensayo (Gomes 79ss). Un orbe donde la niebla, lo oscilante o lo híbrido se oponen a la claridad o a las clasificaciones rígidas del positivismo y donde el ensueño es el ámbito para esa entrevisión del "alma" que se erige contra la "materia". Un breve recorrido por los versos de Arturo resulta suficiente para cerciorarnos de su obstinada adhesión al *topos*:

*La ciudad de Almaguer en oro y en leyendas
alzada, ardiera siempre con audaz fogata
la remembranza. (Brisas erraban. Noche.
Brumosa voz urdía la feliz cantinela).*

[...]

*Las montañas de oro ya en la bruma se hundían.
Más las bellas mujeres ardientes de pureza,
hendiendo con sus senos la bruma y la opalina
sombra vienen, venían... (1997, 21)*

*Desde el lecho por la mañana, soñando despierto,
a través de las horas del día, oro o niebla,
errante por la ciudad o ante la mesa de trabajo,
¿adónde mis pensamientos en reverente curva?...
(1997, 27)*

*De palma en que acongojase con vago son el viento,
dátil fiel donde todos los horizontes suenan,
mi corazón es una carne tuya, tu carne,
cantando entre distancias y entre nieblas...
(1997, 55)*

Las sinestias, las plenamente darianas o lugonianas "montañas de oro" de las citas precedentes se unen a la sinuosa o comba iconografía que el *art nouveau* prestó al modernismo.

Lo que estas páginas intentarán explorar, más que la fidelidad de Aurelio Arturo a preferencias que ya hacia 1920, con la entronización de las vanguardias, habían entrado en decadencia, es la posibilidad de que tal conservadurismo obedezca a una lógica interna que se traduce en una poética coherente y personal. Dicha concordancia explicaría, al menos en parte, la fascinación que sus poemas despiertan hoy día. Mi hipótesis inicial consiste en que el anacronismo exterior que caracteriza su obra se vincula a una trama imaginal más profunda,

mítica, igualmente estática y negadora de innovaciones. La inmovilidad a la que me refiero se entiende en el marco de la historia de la conciencia transpersonal, tempranamente estudiada por Erich Neumann y retomada decenios después, con correcciones o matices, por psicólogos como Edward Whitmont.

II) Nostalgia del héroe

En *Los orígenes y la historia de la conciencia* (1949), partiendo del supuesto de que existe una Psique objetiva compartida por la humanidad, Neumann constata y describe los estadios del desarrollo de la conciencia. Esa evolución colectiva ha dejado sedimentos en la evolución de todo individuo, que en su trayectoria puede rastrear huellas de los períodos vividos por sus antepasados (xvi). De un primer momento dominado por el arquetipo de la madre conocido a veces como la Gran Madre, símbolo derivado de él (Jung 1990, 75), en que el universo se presenta ante los seres humanos como espacio donde lo real y lo mágico, lo perceptible y lo intuible son casi indisociables, se pasó a otro momento en que rigen inflexiblemente valores masculinos que, además de privilegiar la razón y la conciencia, oprimen muchos de los elementos imperantes en la etapa anterior, ahora sentida como "primitiva", "obscura" y, no menos, signada por lo maléfico. Lo femenino se recategoriza en imágenes positivas (inofensivas para el patriarcado: la mujer pura o la buena madre) o negativas (todas las variantes de la *femme fatale* o la madre devoradora, la bruja). La ruptura moralizante entre matriarcado y patriarcado ha quedado plasmada en mitos de héroes que en distintas versiones luchan con monstruos. La contraparte de ese héroe triunfador (Apolo, Perseo, San Jorge) está ejemplificada en Atis o, más ilustrativamente, en Edipo, que tras sus hazañas sufre una regresión y acaba víctima de la Esfinge que creía haber vencido: el monstruo lo derrota, esta vez adoptando sin tapujos la forma de su madre (Neumann 92-3, 162-3). El héroe frustrado, y el individuo que sigue sus patrones de conducta, suele ser presa de añoranzas que siente como metafísicas, pero que podrían interpretarse como resignación a un incesto simbólico, vuelta al origen con una disolución de su ser en el ouroboros primordial (17).

A ese amplio panorama, Whitmont ha agregado aco- taciones importantes: el patriarcado de ninguna manera ha de considerarse un destino, sino un puerto entre mu-

chos más. De hecho, lo que él denomina *El regreso de la Diosa*, título de un libro de 1983, se verifica en diversos fenómenos históricos recientes (el amor cortés, el feminismo, las reivindicaciones de las minorías étnicas o sexuales, por ejemplo) que permiten suponer que la siguiente fase en el desarrollo de la Psique objetiva consistirá en un intento de lograr una convivencia más armónica entre componentes del matriarcado y el patriarcado. Un nuevo mito heroico se impone entonces y viene gestándose lentamente; una de sus cifras podría adivinarse en leyendas como la de Perceval: el héroe masculino que ha sido criado por su madre, aislado del universo guerrero, pero que se atreve a salir del lar seguro y sobreprotector, no para contentarse con destruir dragones, sino para perseguir un ideal más sutil e integrador, un nuevo símbolo femenino: la copa mágica que ha de curar a un rey doliente, cuya herida se localiza nada más y nada menos que en su sexo (Whitmont 149-78).

El recuento previo tiene como objetivo aclarar el punto de arranque de una posible lectura de Aurelio Arturo. En efecto, juzgo pertinente distinguir en su poesía dos grandes bloques a la vez temáticos y elocutivos: el primero, caracterizado por la declarada admiración por un mundo masculino ausente o apenas adivinado; el segundo, más palpable y concreto, gobernado por imágenes femeninas maternas, unas veces amables y amnióticas, otras, amenazantes o abrumadoras. Una obra en la que la historia de la conciencia parece haberse detenido en una coyuntura antigua, incapaz de asimilar los mitos del heroísmo, sea el patriarcal examinado por Neumann, sea el más integrador sugerido por Whitmont. Vayamos por partes.

Un ensayo de William Ospina, significativamente titulado "Aurelio Arturo, la palabra del hombre", se abre con un testimonio que convendría recoger aquí:

Alguna vez le confesó a un amigo que se proponía escribir un largo poema sobre el Descubrimiento de América. Muchos versos, sin duda, ya habían tomado forma en su mente [...]. Nunca llegó a terminarlo, y descendió con él a la muerte, pero es el poema que nos prometen los primeros, enigmáticos versos de Morada al sur. Esas noches donde se cruzan las razas, esa épica descripción de los potros que avanzan castigando y modificando la tierra. Ese tono épico, al comienzo de un poema autobiográfico, puede sorprendernos, sobre todo si pensamos en lo sosegado y sedentario de la vida de su autor. Lo poco que sabemos de ella nos muestra a un muchacho de provincia llegado a la ciudad y

convertido en un funcionario, sobrio y silencioso, tímido... (Arturo 1997, 21)

El desconcierto de Ospina se debe a la transformación de la epopeya en lírica registrada por el poema de Arturo que da título a su obra completa:

*En las noches mestizas que subían la hierba,
jóvenes caballos, sombras curvas, brillantes,
estremecían la tierra con su casco de bronce.*

[...]

*(Reyes habían ardido, reinas blancas, blandas,
sepultadas dentro de árboles gemían aún en la espesura).*

[...]

*No todo era rudeza, un áureo hilo de ensueño
se enredaba en la pulpa de mis encantamientos.*

[...]

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

(1997, 9-10)

Aquí, sintetizada a modo de obertura, se encuentra, de hecho, la totalidad del proyecto poético de Morada al sur. Narración, discurso épico, los hay; pero se sitúan soterradamente en el conjunto de las composiciones que añadirán detalles y variantes al mitologema que se expone en el poema introductorio: la posibilidad de una vida varonil, adulta y guerrera es reemplazada por un nostálgico e "incestuoso" retorno a las fuentes, a una infancia plácida resguardada por la figura todopoderosa de la madre (o una de sus múltiples substitutas).

He empleado el término "mitologema": debería agregar que se trata de una historia diametralmente opuesta a la que los relatos heroicos nos tienen acostumbrados. Si el héroe, para Neumann, Whitmont y otros historiadores de la Psique y las religiones es el individuo que busca, que sale en la demanda del tesoro (la confirmación de una identidad propia), y para ello ha de enfrentarse a peligros y obstáculos, en el poema citado así como en la mayoría de los contenidos en el mismo libro el movimiento contrario detiene o elimina las búsquedas, se entrega a la anulación de todo cambio o marcha hacia adelante en el curso de la existencia.

En unas ocasiones, la anécdota de la pérdida del poder patriarcal cristaliza en la duda. Nótese que la insistente pregunta del hablante que veremos a continuación, en otra sección de "Morada al sur", nos sale al paso después de una insinuación ambigua de

decadencia o subyugación:

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.

[...]

Y le dices, repites: ¿Eres mi padre?

[...]

Duerme quince años fulgentes, la noche ya ha cosido suavemente tus párpados, como dos hojas más, a su follaje negro. (15)

En otras ocasiones, la derrota se verifica también oblicuamente, pero como separación o distancia insalvable. Pieza ejemplar en ese sentido es la "Rapsodia de Saulo", que empieza con la descripción paradisiaca de un ayer masculino, pródigo en esfuerzo físico y tesonera imposición a la naturaleza de las leyes del hombre:

Trabajar era bueno en el sur, cortar los árboles, hacer canoas de los troncos.

Ir por los ríos en el sur, decir canciones, era bueno. Trabajar entre ricas maderas.

(Un hombre de la riba, unas manos hábiles, un hombre de ágiles remos por el río opulento, me habló de las maderas balsámicas, de sus efluvios...

Un hombre viejo en el sur, contando historias).

[...]

Juan Gálvez, José Narváez, Pioquinto Sierra, como robles entre robles... Era grato, con vosotros cantar o maldecir, en los bosques abatiravecillas como hojas del cielo. (37)

Sólo que pronto la "Rapsodia" se convertirá en elegía, seguida de una inútil resistencia a la pena de los paraísos perdidos:

Mas los que no volvieron viven más hondamente, los muertos viven en nuestras canciones.

[...]

Aldea, paloma de mi hombro, yo que silbé por los caminos, yo que canté, un hombre rudo, buscaré tus helechos, acariciaré tu trenza oscura (un hombre bronco), tus perros lamerán otra vez mis manos toscas. (38)

En "Vinieron mis hermanos", el círculo viril se cierra sin solución de continuidad en la pasiva región de los que se han negado a la vigilia e, incluso, se confinan a una niñez eterna. En ella la experiencia parece colocada en el pasado, y sus arrullos, a veces concretamente, se representan mediante formas femeninas devoradoras:

Cuéntame tú, Vicente, tú que amaste las velas y el viento gemidor, cántame las canciones de la espuma marina, cuéntame las leyendas de las islas de Or.

Tú, Saúl, que tomaste la ancha ruta terrestre y de lo ignoto amaste la bruma y el temblor [...].

Tú, Javier, que encendiste en la ciudad tu corazón, ¿aún oyes el grito de las bellas sirenas en la noche dorada? Cántame el bello horror que embriagaba tu sangre, cántame... Pobre niño, el corazón te suena como un viejo acordeón... (41)

Esporádicamente un llamamiento guerrero se deja escuchar, como en "Tambores", uno de los últimos poemas publicados en vida de Arturo:

Suenan los tambores a lo lejos con un profundo encanto que nos despierta nos alerta o nos embriaga con su son melodioso [...] suenan en siglos y milenios lejanos transmitiendo en la tierra hasta muy lejos la palabra humana la palabra del hombre y que es el hombre la palabra hecha de fatiga y sudor y sangre... (80)

Pero el poema no permite saber si esos mensajes ocultos serán finalmente atendidos. Por el contrario, la abundancia de piezas imbuidas de infancia y canciones de cuna ("Arrullo", "Canción del niño que soñaba", "Canción de hadas") insinúan que el despertar lejos está de hacerse real. Fuerzas antagónicas: por una parte, ritmos de "sudor y sangre"; por otra, melodías maternas.

En las últimas composiciones de *Morada al sur* predomina un tono sombrío. "Sequía" se concentra en el instante más desolador de las hazañas heroicas, sin lucha ni hallazgo. La *waste land* descrita, en la que el "hombre", el caballero, se desplaza, apenas depara el

ensueño fantasmal de las proezas, indescifrables como los ecos de la música guerrera:

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

*Y moría la aldea en el silencio de bronce.
Los flacos perros alargaban sus lenguas hasta las
galaxias.*

[...]

*Y dijo el hombre: aquí junto a mi lecho
perros de sed y fuego saltan a mi garganta...*

[...]

*¿Dónde el agua desnuda,
el agua que brilla y canta?*

[...]

*Y esa palabra húmeda sonando lejos en el monte.
Ese fresco tambor no se sabe en dónde. (73-4)*

En "Lluvias", que a primera vista podría ofrecer una respuesta o un final feliz a la agonía, el agua que cae sobre la tierra no sólo se metamorfosea en "insidiosas canciones", sino que acaba petrificada en "fluidas rejas innumerables / que pueden ser prisiones" (77). Peor aún, en "Yerba" se sepulta al "hombre" para dejar el mundo a merced de símbolos malsanos:

...No cae la yerba [...]:

*se arrastra
se desliza
y se quiebran las columnatas
porque ha llegado el reino oscuro y áspero
y el hombre está lejos
o yace bajo la yerba*

*Yerba: dulce lecho y cabecera
dócil serpiente melódica
bajo la mano
bajo la caricia
que la aplaca
pero que no perdona el descuido
que ama ser hechizada
como una serpiente
que quisiera danzar y ser aire
femenina*

*sutil
grata a la mano
muerde el talón que se aleja
y silba su imperio desolado... (83-4)*

Hasta que llegamos al poema final de Morada al sur, "Paisaje", con tinieblas y triunfo de lo nocturno femenino:

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

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

III) Niñas borrosas, madres terribles.

Guerras, febril actividad de "hombres broncos", sí se encuentran en *Primeros poemas*. De hecho, muchas de esas piezas excluidas de *Morada al sur* podrían haber sido pasajes de un libro de aliento épico. Pienso, al afirmar lo anterior, en el comienzo de la "Balada de Juan de la Cruz":

*Yo soy Juan de la Cruz, llamado el héroe,
que partió con cien mozos y una bandera
a cubrirse de gloria bajo el sol... (1994, 14)*

O el de "Balada del combate":

*Alguna vez fuimos al combate.
[...]
Y en los valles llenos del humo rebelde
y del "hurra" de los cañones y de los gritos,
sentí reverdecer el espíritu como
bajo el tajo que poda los árboles jóvenes. (15)*

No obstante, esa historia heroica parece, una y otra vez, malograrse con tristezas y postraciones. El destino de Juan de la Cruz resulta, por ejemplo, apocado, más bien agrisado en la estrofa final:

*Yo soy Juan de la Cruz, llamado el héroe,
que perdió su alegría que era también
un fruto de su tierra que bendijo el Señor.
Yo soy Juan de la Cruz, en cuyo honor el pueblo
en medio de la plaza sólo un roble plantó. (14-5)*

Con mayores indicios de amargura, la "Balada del combate" ve cómo se desvanecen los premios al heroísmo, la obtención del tesoro que en verdad ansía el caballero o guerrero; la melancolía, no pasemos por alto

el detalle, estaba prefigurada en el pretérito en que nos sitúa el estribillo:

*Alguna vez fuimos al combate.
Se borró en la distancia la niña cuyos senos
fueran los frutos más deleitosos de mi comarca.
Se borrarón tras las nubes que levantaban
nuestros caballos, bellos casi como mujeres,
el pueblo... y las doncellas, altas, en los umbrales. (15)*

“Niña”, no mujer. “Cancioncilla”, otra de las composiciones desechadas de *Morada al sur*, ensalza también a una criatura semejante, en la mejor tradición modernista (recordemos al Martí de “La niña de Guatemala”). La configuración de lo femenino como grácil, indefenso, angelical, téngase en cuenta, es uno de los dos extremos exigidos por los estereotipos de la moral patriarcal; el otro, la hembra diabólica, vampiresa, sirena, serpiente, ya lo hemos hallado en los versos de Arturo. Podríamos argumentar, así pues, que si bien el horizonte psíquico de su poesía está en deuda con valores del patriarcado, éstos se manifiestan en sus modalidades más arcaicas, incluso regresivas, edípicas. Su obra lírica, en ese sentido, podría entenderse en términos genológicos como fragmentos de un canto épico que no llegó a ser: eopeya fracasada.

No se interprete lo anterior como juicio estético. Todo lo contrario: de esas ruinas surge un atractivo aciago al que sólo la eficacia del poeta ha podido dar una expresión exacta. ¿Hay claves históricas para comprender por qué decidió Aurelio Arturo comprometerse con un discurso trágico? ¿Alguna explicación social para que lo heroico se haya paralizado en su labor y haya cedido al fragmento, al anhelo de un gran texto narrativo ausente? Quizá exista: resulta casi imposible dejar de asociar la “Balada de la guerra civil”, que figura en *Primeros poemas*, a la convulsionada historia colombiana de la que el poeta fue conocedor o testigo. En la pieza mencionada, la admiración de la hombría desemboca en un cuadro que roza lo dantesco:

*Y marchan con tanto alborozo
los mozos que hasta ayer labraban la tierra [...].
Pensad también en las aldeas abandonadas a la noche
mientras los hombres se odian.
Pensad en las aldeas llenas de clamores [...].
Y llega la tormenta artificial de relámpagos
sanguinolentos.*

*Entonces la bandera no es la roja guacamaya que ondula
delante de los escuadrones.*

Es un palpitante invisible.

*La están tejiendo los gritos y los alaridos de los hombres
y de los clarines vocingleros.*

*Y sobrecoge la grandiosidad
de los pelotones de nubes grises que chocan a ras de
tierra.*

Tras ellos viene la lluvia roja, la lluvia de sangre.

La lluvia de sangre.

A la ígnea, la guerra, cubrió la comarca. (18-9)

Horror ante la historia hecha por los hombres y los excesos del mundo patriarcal: sea ésa o no la explicación adecuada, lo cierto es que la imagen del héroe no es la que prevalece en la obra de Arturo. El hombre desterrado, adormecido, taciturno o añorante; el hombre sepultado ya, o a la espera de esa otra muerte, la noche; el niño o el adolescente; el enfermo o el pordiosero: tales visiones se multiplican en sus versos, acompañadas de un retorno a dominios matriarcales desde una axiología que los dota de rasgos tenebrosos. “Los mendigos”, para no ir muy lejos, se refiere a una Gran Madre protectora, pero simultáneamente sombría, en la que se reúnen los despojos de los hombres:

*Los mendigos marchaban por las calles sonámbulas
con los trajes roídos, los cuerpos remendados
y las almas enfermas también deshilachadas.*

*Un halo de silencio de los negros sepulcros
(que tal vez trajo el viento desde los cementerios)
circundaba las capas de los mendigos mudos.*

*Después se agazaparon, herméticos y en coros,
bajo las alas negras de la Giganta Nubia,
que los dolores clavan con sus puñales de oro...
(1994, 20)*

Igualmente “negra” es la presencia materna de la “Nodriz” (39) de la cual, como hemos visto, no se separan anímicamente los hablantes de *Morada al sur*. En una faceta menos inmadura, el protagonista de la “Vieja balada del nocturno caballero” se debate entre las damas angelicales y la dama de las sombras, que inevitablemente parece devorar al héroe o privarlo de su fuerza:

*Ah, caballero, buen caballero
que te apresuras por la arboleda.*

[...]

*¿Qué fue de Otilia, flor de "La hacienda",
de Aura, la dulce, "la molinera"?*

[...]

*La dama en negro (faz que embelesa)
vaga en la noche, da sus melenas
al aire aroma de adormidera...*

*Ah, de extraviarte qué riesgo llevas
en fosca selva de cabelleras. (1994, 44)*

Más explícitamente demoníaca y hasta licantrópica será la mujer marina que arrebató y engulle a uno de los "Compañeros" de viaje de la voz poética:

*Una ola ventrada y aullante, Jacobo,
dulce Jacobo, espejo de mi alma y la del día,
te abrazó cual si fuera una mala mujer...*

*Yo (mástil, vela o canto), sollozante resaca,
aún tengo los ojos que os vieron perecer.
(1994, 26-7)*

Madre terrible, asimismo, será la amada de "Canción de amor y soledad" que, no lo olvidemos, tiene vínculos familiares con el hombre que deja oír su voz quejumbrosa: "mi corazón es una carne tuya, tu carne" (1997, 55). Negrura y entrevisión de la tierra: lo femenino, indiferenciada confusión de mujer apetecible y nodriza, engendra símbolos escatológicos:

*El país que en tus ojos vive entre parpadeos
canta en mí con su largo sollozar innegable [...].*

*Dátil maduro, dátil amargo, escucha
mi corazón al filo del viento, tu gemido,
tu gemido gozoso, tu olor de flor abierta.
Mecido en ti, lleno de ti se escucha,*

y da al viento ceniza de sus gritos. (56)

Por último, detengámonos en el grotesco destino de las mujeres imaginadas en la infancia desde el ahora instaurado por el personaje lírico de "Canción de hadas", suscitador de signos de congoja, tribulación y quietamiento:

*¡Hadas, divinas hadas!
Creer en las hadas
en las rosadas, felices noches estivales [...].
¿No creer ya en las hadas?*

*Pero entonces... Yo creo, ciertamente,
que mi antigua haya era una reina de hadas [...].*

Ahora el silencio

*un silencio duro, sin manantiales,
sin retamas, sin frescura,*

*un silencio que persiste y se ahonda
aun detrás del estrépito*

de las ciudades que se derrumban.

*Y las hadas se pudren en los estanques muertos
entre algas y hojas secas*

y malezas... (1997, 67-8)

IV) Dos historias convergen

Sorprende que hasta ahora la crítica haya prestado escasa atención al anacronismo de la obra de Aurelio Arturo. Como caso llamativo, de hecho, se presenta ante quienes quieran estudiar las tensiones y francas luchas de movimientos poéticos en el siglo XX. La vigencia en él de un lenguaje modernista, en su variante tardía, cuando la mayoría de sus coetáneos se había inclinado por las osadías nihilistas y el experimentalismo, o incluso, los había superado para dedicarse a técnicas coloquiales o antilíricas, no deja de ser asombrosa. Cambiando lo que hay que cambiar, podría considerarse el apego de sus lectores actuales como un fenómeno remotamente parecido al impacto causado por el "clasicismo". Jorge Luis Borges constituye un buen exponente (Gomes 1999, 142-3) al que desde el decenio de 1930 se acogieron varios detractores de las vanguardias.

Una relectura como la que aquí se ha hecho aporta suficientes pruebas de que el posmodernismo residual de Arturo va acompañado de otro tipo de persistencia de lo antiguo. No empleo el término "involución" por ser consciente de que, al menos tratándose de historia literaria, la noción de progreso es engañosa: el tiempo estético ha de entenderse no sólo como repertorio de fenómenos cronologizables, sino también como una operación mental. Muchas preferencias y gustos de data reciente o milenaria pueden convivir, dialogar en un mismo período; de igual manera, en un momento pueden coexistir pueblos situables en etapas distintas de la historia de la conciencia (Neumann xxi) o, desde una perspectiva más materialista y sociológica, la cultura, incluso seccionada sincrónicamente, delata siempre la presencia de componentes dinámicos, concebibles como "residuales" o "emergentes" con respecto a estructuras "dominantes" (Williams 121-7).

Los escritos de Aurelio Arturo nos hablan de una regresión o un estancamiento según criterios estrictos del patriarcado. Lejos están, por lo tanto, de los mitos de integración que se insinúan como alternativas para poner fin a la hegemonía exclusiva de lo masculino. Con todo, el poeta ha sabido echar mano de los medios de expresión que ha tenido a su alcance. El orbe "encantado", es decir, hechizado, eternamente infantil, que creó, sigue siendo, por ello, un testimonio válido de la melancólica aceptación de la derrota, importante aspecto de la condición humana, no siempre poseída por el triunfalismo.

OBRAS CITADAS

- Arturo, Aurelio. *Morada al sur y otros poemas / A propósito de Aurelio Arturo y su obra*. [Incluye ensayos de Álvaro Mutis, Fernando Charry Lara, William Ospina, José Manuel Arango y selecciones de otros críticos]. Bogotá: Norma, 1997.
- . *Primeros poemas*. Santiago Mutis, pról. Bogotá: Arango Editores, 1994.
- Gomes, Miguel. *Los géneros literarios en Hispanoamérica: teoría e historia*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 1999.
- . *Poéticas del ensayo venezolano del siglo XX: la forma de lo diverso*. Cranston, R. I.: Inti, 1996.
- Jiménez, José Olivio. *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*. Madrid: Hiperión, 1989.
- Jung, C. G. *The Archetypes and the Collective Unconscious*. R.F.C. Hull, tr. *The Collected Works of C. G. Jung*. Vol. 9, Part I. New York: Bollingen Series / Princeton University Press, 1990.
- Lastra, Pedro. "Sobre poetas marginales". *Cuadernos de Literatura* 6 (1997): 5-25.
- Neumann, Erich. *The Origins and History of Consciousness*. C. G. Jung, prol. R. F. C. Hull, tr. Bollingen Series / Princeton University Press, 1995.
- Verlaine, Paul. *Obra poética completa*. Ed. bilingüe. R. Ervás, tr. 2 vols. Barcelona: Río Nuevo, 1980.
- Whitmont, Edward. *Return of the Goddess*. London: Arkana, 1987.
- Williams, Raymond. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977.