

ESPACIOS IMAGINARIOS EN LA POESÍA COLOMBIANA: ÁLVARO MUTIS, EDUARDO COTE LAMUS, AURELIO ARTURO Y CARLOS OBREGÓN*

Fecha de recepción: 10 de abril de 2013
Fecha de aprobación: 24 de abril de 2013

Resumen:

El presente ensayo, apoyado en el enfoque metodológico de la hermenéutica simbólica, ubica la obra de los poetas Álvaro Mutis, Eduardo Cote Lamus, Aurelio Arturo y Carlos Obregón como predecesoras de la poesía moderna en Colombia al crear espacios imaginarios a partir de espacios afectivos o vividos por la experiencia. La fuerte adhesión del lenguaje a expresarse a través del símbolo, permite que las imágenes poéticas se tornen oscuras y ambiguas a favor del significado y el sentido, lo cual hace mucho más particular y atractivo para el lector de hoy sus legados estéticos. En estos autores la poesía, a partir de un espacio afectivo recreado, funda un espacio imaginario.

Palabras claves: Poesía colombiana, espacio imaginario, espacio afectivo, mito, mística, hermenéutica, exilio.

* El presente artículo de revisión corresponde al capítulo inicial del trabajo de investigación “Carlos Obregón y la visión del Reino: Espacios imaginarios en la poesía colombiana”, con el que el autor se tituló como Magíster en Literatura, año 2011.

Nelson Romero Guzmán
Universidad del Tolima, Colombia
nelsonromeroguzman@yahoo.es

Catedrático de la Universidad del Tolima, Programa de Licenciatura en Inglés y Lengua Castellana.

IMAGINARY SPACES IN COLOMBIAN POETRY: ÁLVARO MUTIS, EDUARDO COTE LAMUS, AURELIO ARTURO Y CARLOS OBREGÓN

Abstract:

The present essay, based on the methodological approach of symbolic hermeneutics, places the work of the poets Álvaro Mutis, Eduardo Cote Lamus, Aurelio Arturo and Carlos Obregón as predecessors of modern poetry in Colombia. These poets affective spaces and vital experiences to create imaginary spaces. The strong adherence of their language to symbol permits the construction of dark and ambiguous poetic images that foster sense and meaning, leaving a aesthetic legacy which is attractive to the readers of today. In this way, poetry initiates an imaginary space from the recreation of affective space in these authors.

Key words: Colombian poetry, imaginary space, affective space, myth, mysticism, hermeneutics, exile.

DES ESPACES IMAGINAIRES DANS LA POÉSIE COLOMBIENNE : ÁLVARO MUTIS, EDUARDO COTE LAMUS, AURELIO ARTURO ET CARLOS OBREGÓN

Résumé

Cet essai, ayant comme support l'approche méthodologique de l'herméneutique symbolique, situe l'œuvre des poètes Álvaro Mutis, Eduardo Cote Lamus, Aurelio Arturo et Carlos Obregón comme des prédécesseurs de la poésie moderne en Colombie, en créant des espaces imaginaires à partir des espaces affectifs ou vécus par l'expérience. La forte adhérence du langage pour s'exprimer à travers le symbole, permet que les images poétiques deviennent obscures et ambiguës en faveur du signifié et du sens, ce qui fait que leurs légats esthétiques soient beaucoup plus particuliers et attirants pour le lecteur d'aujourd'hui. Chez les auteurs cités ci-dessus, la poésie fonde un espace imaginaire, à partir d'un espace affectif recréé.

Mots Clés: Poésie colombienne, espace imaginaire, espace affectif, mythe, mystique, herméneutique, exile.

Para aproximarnos de entrada a la categoría de “espacio imaginario” que aquí se propone como tendencia de la poesía colombiana, se parte de la idea que todo proceso de imaginación tiene como punto de inicio la realidad convertida en mito personal del poeta. A esa experiencia directa con una realidad personal y concreta la denominaremos espacio afectivo. Dicho espacio afectivo como sustrato de la experiencia es el que la creación convertirá luego en espacio imaginario, es decir, en obra poética. En Colombia los casos de Mutis, Cote Lamus, Arturo y Obregón, no sólo resultan paradigmáticos de la poesía moderna en la tendencia de crear espacios simbólicos imaginarios, sino que en el ámbito universal podemos citar como ejemplo *Tierra baldía* de T.S. Eliot.

Lo anterior significa que con la fundación de espacios imaginarios tiene lugar entre nosotros la apertura a una herencia de modernidad por la vía de la poesía en lengua española, recibida a su vez de los legados estéticos del movimiento simbolista francés asimilados a los contextos y la tradición literaria en Colombia. Los poetas del grupo “Mito” entre los años cincuenta y sesenta, no sólo escribieron obras de poesía representativas reconocidas hoy por sus innegables legados, sino que paralelamente hicieron revisiones críticas de las teorías estéticas originadas en Europa y los resultados se evidencian en un lenguaje que privilegia la imaginación simbólica en una mirada crítica y a la vez misteriosa de la

realidad. Esas fuentes universales se hallan en Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé y Verlaine, quienes vendrán a hacer una revolución universal de la lírica, al influir con sus obras poéticas y teorías a todas las artes, dando origen a las vanguardias, acogidas incluso en Latinoamérica en las tres décadas de inicio del siglo XX, pero que en el caso concreto de Colombia ese influjo se hace presente de manera más sólida y coherente en el grupo Mito. Entonces tenemos que la fundación de espacios imaginarios y el uso novedoso de recursos de la expresión poética, vienen a conformar dos gestos paradigmáticos que cambiarán el programa de la poesía colombiana, de ruptura frente a la tradición bastante conservadora de nuestros poetas, con escasas excepciones, hasta antes de la irrupción del grupo en 1955 tras la publicación del primer número de la revista “Mito”. Estos aportes siguen siendo hasta hoy nuestra herencia más preciada, los cuales se revelan en este artículo a través de la lectura de algunas obras, acompañadas de juicios críticos relevantes, reflexiones de sus autores acerca del hecho estético y el oficio de escribir poesía, lo que se constata en los siguientes poetas: Álvaro Mutis (1923-), Eduardo Cote Lamus (1928-1964), Aurelio Arturo (1906-1974) y Carlos Obregón (1929-1963), quienes servirán de argumento a la hipótesis aquí planteada.

Lo que a su manera hace cada uno de los anteriores poetas es partir, temáticamente, de un espacio geográfico real, concreto, con

su historia y cotidianidad, alusivo a nombres propios, localizado en el mapa de Colombia y vinculados a una experiencia íntima: en el caso de Mutis, “Coello”, la hacienda de sus abuelos en el Tolima, los ríos Combeima y Magdalena, la selva tropical y nuestros mares, incluyendo espacios geográficos de algunos países de Europa; en Eduardo Cote Lamus el lugar denominado Estoraques, ubicado en el municipio La Playa de Norte de Santander; y en Aurelio Arturo el sur de Colombia, municipio La Unión del departamento de Nariño. En Obregón el archipiélago Balear de España, situado en el mar Mediterráneo. Estos lugares, vinculados directamente a la experiencia o volcados a la impresión subjetiva, se convierten intuitivamente para cada autor en emblemas poéticos y gérmenes que darán origen a sus mundos creados. Es gracias a esa fuerza afectiva provocada por el espacio geográfico vivencial que la imaginación realiza un movimiento de subjetivación al trasladar el referente objetivo a un tras-mundo poético, dejando un tanto disuelto “el lugar referencial” de la experiencia, dando origen a un espacio nuevo.

Así es como el poeta moderno modifica sustancialmente la visión del objeto o de un motivo, ya no por la vía de la contemplación o de la pura emoción —lo tradicional—, sino a través de la imaginación y de la visión espectacular de la realidad. Si para la retórica romántica de los poetas colombianos —Rafael Núñez, José Eusebio Caro o Rafael

Pombo— el paisaje era el paisaje, transcrito emocionalmente hasta la exaltación religiosa y patriótica intimistas, con “Mito” es trasladado por fuerza de la imaginación y del lenguaje poético moderno al lugar de la enfermedad y la desesperanza (Mutis), de la negación del tiempo por la destrucción del espacio (Cote Lamus), de la memoria como metafísica de la infancia (Arturo) y escisión en el drama del exilio (Obregón). Todo ese proceso creativo permite al poeta moderno la visión de un Reino por el lenguaje.

Álvaro Mutis: El edificio mágico de tierra caliente

La obra de Álvaro Mutis goza de una crítica amplia y variada, tanto en América como en distintos países de Europa donde se le ha estudiado. Octavio Paz (1981, p.683), al referirse a *Los hospitales de ultramar*, destaca en Mutis “[...] la descripción de una realidad anodina que desemboca en la revelación”. En concordancia con lo expresado por Paz, el crítico Pere Gimferrer (1981, p.704), al comentar *Summa de Maqroll el Gaviero*, reconoce en su poesía “la precisión visionaria de su imaginación” y le atribuye varios patrones poemáticos comunes, a saber: “la letanía blasfema, la metáfora negativa, el hermetismo y la alegoría del éxodo errante y sin destino del hombre de nuestro tiempo” (Gimferrer, 1981, p.705). Más allá de estos tópicos reveladores, José Miguel Oviedo

(1981, p.697) mira hacia la espacialidad, el viaje y su concomitante exilio en las citas que siguen: “La plenitud metafórica —luz, color, espacialidad— de su lenguaje [...] Sus fantásticos viajes por los reinos del delirio, la enfermedad y la muerte [...] Maqroll es también un exiliado y el trópico no es sino el escenario de su búsqueda existencial”.

La forma en que Mutis concibe la poesía y el oficio de escribirla, así como los motivos que generan la creación de su obra, se puede seguir a partir de entrevistas concedidas por el poeta en varias etapas de su vida, lo cual ayuda a valorar la imaginación que funda un mundo, como se viene a evidenciar en los pasajes que siguen.

En entrevista concedida por Mutis a Guillermo Sheridan (1981, p.644) en 1976, sobre su personaje Maqroll el Gaviero, símbolo del poeta visionario, dijo:

[...] es el tipo que está allá arriba, en la gavia, que me parece el trabajo más bello que pueda haber en un barco, allá entre las gaviotas, frente a la inmensidad y en la soledad más absoluta [...] Es la conciencia del barco, los de abajo son un montón de ciegos. El gaviero es el poeta. Esto ya lo pienso ahora; en ese tiempo me pareció que el barco en que Maqroll trabajaba, su chamba debió haber sido de gaviero: es el que ve más lejos y anuncia y ve por los otros.

Aprovechando el corpus crítico reunido en torno a la obra

de Mutis, consideramos la mejor manera de constatar la fundación de un espacio imaginario. En ese enfoque, el crítico Alberto Ruy Sánchez realizó un estudio de la obra de Mutis con el título “La obra de Álvaro Mutis como un edificio mágico y sus rituales góticos de tierra caliente”. En dicho trabajo se puede ver la manera como Mutis refigura la realidad “plana y cotidiana” en su obra. En las citas que siguen, el crítico pasa a reunir los elementos más recurrentes de la poesía de Mutis y los dimensiona en una imagen poética unitaria, mostrándonos un dibujo en abstracto del espacio imaginario. Así lo expresa Ruy Sánchez (1988, pp.63-66):

¿Es posible que un libro o, más bien, un conjunto orgánico de ellos, una obra literaria, nos invite, sin decirlo abiertamente, a imaginarnos y sentirnos dentro de una especie de construcción gótica cuyas paredes hayan sido devoradas por la selva y substituidas por ella: arcos ojivales aparentemente tejidos por la naturaleza, espacios donde la luz muy contrastada entre las hojas establezca un claroscuro que se prolongue hasta el alma, donde corren ríos amazónicos bajo los arcos vegetales y las pirañas duermen soñando su futura indigestión con nuestra carne?

Es el momento en que el escritor, voluntariamente o no, nos permite ver con cierta claridad el perfil de lo que construye: es como un nuevo amanecer de la obra madura en el que surgen de lo informe y secreto

de la noche las líneas que definen su espacio literario [...]. En cada obra verdaderamente valiosa hay un edificio imaginario que toma forma al ritmo que leemos y entramos al mundo de un escritor.

El espacio gótico del Gaviero, esa catedral de lianas que une de forma misteriosa el pantano con su memoria, es, hasta ahora, el centro vital de la obra de Mutis. Pero ese peculiar edificio gótico tiene habitaciones laterales a las que se entra por puertas secretas.

Esta referencia del espacio imaginario en Mutis se halla bastante cercana a la configuración de ese mismo espacio en Obregón. Motivos poéticos recurrentes en los dos poetas colombianos definen sus poéticas: el viaje, el tránsito por una geografía abrupta, la conciencia del exilio, la angustia por el tiempo y la esperanza de un retorno. Valga hacer breve mención al ensayo “La escritura como viaje. Epifanía y desesperanza en la obra de Álvaro Mutis” de Blanca Inés Gómez de González, en el cual toca aspectos del viaje como dimensión del espacio, la indagación metafísica del Gaviero y su imaginario espiritual tras la configuración de un espacio que viene a desembocar en la escritura. Refiere la autora (2004, p.119):

El viajero agota su vida. La errancia de Maqroll, su aventura, no lo conduce a ningún puerto de Ítaca y debe encontrar en la escritura el sentido de la vida en el eterno retorno al puerto

que lo vio partir. Un muelle al fondo, unos muros, una puerta como en el cuadro de Giorgio de Chirico dibujan una escena de desolación y misterio. Es el enigma de la llegada, donde el viajero perdió en el laberinto de su existencia se topa con una puerta que abre pero comprueba que otra vez regresa al puerto de origen y emprender como Ulises el camino de la escritura.

Ese “enigma de la llegada” que igual en Obregón tensa la lectura de las imágenes, se halla de otra manera en Mutis y lo podemos sospechar en su libro *Los trabajos perdidos* (1965). En la parte II de esta obra, con el subtítulo de “Reseña de los hospitales de Ultramar”, hay una especie de proemio del Gaviero que son “relatos y alusiones” hechos ya en la vejez de sus años, espacios geográficos que funcionan como metáforas de su mundo interior: males, angustias, vigiliadas, la soledad, la enfermedad, etc., convertidos en antesala a la muerte, pues el Gaviero presiente su fin. En esos poemas pueden leerse claves del personaje acerca del arribo a un espacio que se ofrece pleno al final. Primero, la voz poética en sus desdoblamientos se hace visionaria: “si sueñas en la estación final / como un gran recinto de cristales opacos” (Mutis, 1981, p.86); luego en el poema “Sonata” (Mutis, 1981, p.96), presiente el llamado de un arpa –imagen del tiempo- y el poeta entra a un delta (estuario):

Una gran extensión de agua suavemente se mece en vastas regiones ofrecidas

al sol de la tarde; aguas del gran río que luchan contra un mar en extremo cruel y helado, que levanta sus olas contra el cielo y va a perderlas tristemente en la lodosa sabana del delta.

Finalmente, dos poemas vienen a completar de una manera mucho más nítida las formas del espacio imaginario en Mutis: “En el río” y “La cascada”. El Gaviero se instala en el hospital construido a la orilla de un río que baja de las cordilleras. Luego de su errancia viene a encontrar un pasajero reposo: “Pero fue en el Hospital del Río en donde aprendió a gustar la soledad y a rescatar en ella la única, la imperecedera substancia de sus días” (Mutis, 1981, p.105); la vegetación en este lugar es idílica, gracias a los adjetivos con que se describe el recinto de la naturaleza que se aviene con el espíritu ahora reposado de “el perpetuo exiliado” que es el Gaviero: “La región estaba poblada de grandes árboles de tronco claro y hojas de un perpetuo verde tierno que daban bien poca sombra y protección contra el sol implacable de los trópicos” (Mutis, 1981, p.105). Es cuando viene a darse el ritual de la purificación. El Gaviero entra a la cascada a lavar sus heridas; son éstas unas aguas que caen de lo alto, en un lugar apartado del tiempo donde el personaje recibe un don: “...el Gaviero conoció allí de su futuro y le fue dado ver, en toda su desnuda evidencia, la vastedad de su miserable condición” (Mutis, 1981, p.108). Al cumplir este ritual, en el poema “Morada” está listo

para un presentido encuentro, entonces se dirige a las montañas e inicia un camino espiritual de ascenso en un espacio en completa calma: “Se internaba por entre altos acantilados cuyas lisas paredes verticales penetraban mansamente en una agua dormida” (Mutis, 1981, p.115). En esa especie de templo natural asciende por seis terrazas: en la primera “olvidó el viaje, sus incidentes y miserias”; en la segunda “olvidó la razón”; en la tercera recordó el mundo del exilio; en la cuarta se le aparece el viento barriendo el pasado; en la quinta unos lienzos le impidieron ver más allá y adquiere la visión de un retorno a su infancia; en el sexto se encuentra con el retorno. “...creyó reconocer el lugar y cuando se percató que era el mismo sitio frecuentado años antes con el ruido de otros días, rodó por las anchas losas con los estertores de la asfixia...” (Mutis, 1981, pp.115-116)

Es de esta manera como Magroll el Gaviero, en sus delirios, configura el espacio imaginario, como una metáfora del viaje y el exilio, con una llegada a un lugar-recinto de resonancia mística.

Eduardo Cote Lamus: *Estoraques* y el reino de la nada

Para nuestro interés nos tendremos en la obra *Estoraques* (1963). En esa primera edición prologada por Hernando Valencia Goelkel, curiosamente el texto aparece ilustrado con siete fotografías de los estoraques tomadas

por Guillermo Angulo, evidenciándose de esta forma la existencia real de esos “muñones de colina” como trabajo artesanal de la erosión en el municipio de La Playa (Norte de Santander). En las fotos semejan catedrales góticas, columnas redondas o cuadradas que se alzan dando variadas formas al relieve; otras fotografías seducen a la imaginación como si fueran trozos de antiguas murallas de una ciudad destruida; desde estos referentes naturales, la imaginación se agranda. A propósito, en su libro *Sobre literatura colombiana e hispanoamericana* escribe Eduardo Camacho Guizado (1978, p.263):

Difíciles, oscuros, en verdad estos *Estoraques*. Nótese que lo que podría llamarse “tema”, no puede ser más sencillo en apariencia, visto como un esquema abstracto: ensoñaciones, asociaciones, reflexiones, “sueños” producidos por la contemplación de un objeto real, concreto: unas colinas erosionadas. Sin embargo, *Estoraques* no es sólo una descripción de la naturaleza, no es sólo una visión de paisaje, no es una mera contemplación. Qué complejidad conceptual, qué difícil aclarar asociaciones, símbolos, en esa sintaxis sin concesiones.

También destaca Camacho Guizado que el poema se realiza como un descubrimiento poético en un espacio definido por la “ausencia de tiempo” (Camacho Guizado, 1978, p.269).

En el prólogo a *Obra literaria*, Guillermo Alberto Arévalo

(1976, p.20) se refiere a *Estoraques* en estos términos: “El poema es una alucinación, pero una alucinación lúcida, medida, precisa”. El crítico revela así la señal más relevante de esta poética: “Primero la certidumbre de que en los estoraques no hay tiempo, sólo viento. Luego la asociación de que allí residen todas las ciudades, Nínive, el Palatino, Tebas, el Partenón, Munich [...] En realidad no está ciudad alguna [...] Que solamente hay nada, que solamente hay viento” (Arévalo, 1976, p.21).

En la edición de *Obra literaria* de Cote Lamus (1976, pp.385-429), se incluyen varias reflexiones sobre poesía que hiciera el autor nortesantandereano, donde confiesa su visión sobre el oficio. En estos artículos, Cote Lamus resalta la preocupación de los poetas de “Mito” por renovar lecturas, el gusto por el creacionismo de Gerardo Diego, por la poesía celebradora y hermética de Jorge Guillén y el expresionismo de Gottfried Benn, entre otros; de esta manera da cuenta del compromiso del grupo con la poesía contemporánea de la época en su tendencia moderna. Resalta Cote Lamus (1976, pp.391-392) en Gerardo Diego su legado creacionista: “Y Diego afirma: ‘Crear lo que nunca veremos, esto es la poesía’. Es decir: la realidad no es sólo lo que vemos y palpamos, sino lo que imaginamos y creamos”. Al referirse a la poesía de Jorge Guillén hace alusión a algunas fuentes teóricas que debieron orientar la labor poética de “Mito”: la reiterada cita del libro

Estructura de la lírica moderna de Hugo Friedrich y las teorías sobre “la imagen visionaria” y “el irracionalismo poético” de Carlos Bousoño. Cote Lamus escribe a propósito de la poesía de Guillén: “La metáfora moderna no sólo atenúa o destruye la analogía, sino que obliga a unirse cosas entre sí incoherentes en apariencia pero que tienen una relación subjetiva” (1976, p.396). De otra parte, ve en el expresionismo de Benn lo moderno como “una necesidad de volver al misterio para aclararlo, a lo oscuro para descubrir la luz” (Cote Lamus, 1976, p.396). En la misma página resalta del poeta alemán su nihilismo y la presencia de un mundo en destrucción; claves que nos indicarán el sentido de negatividad del espacio poético imaginario que el mismo poeta crea.

Tal como en Mutis, la imagen poética del espacio de *Estoraques* evoca una arquitectura; y en Obregón, el viento es el demiurgo que moldea la vida con el barro. En el poema de Cote Lamus asistimos a dos movimientos o fuerzas originarias de la materia: el viento y la erosión como principales fundamentos del cosmos. El viento viene y va por el poema recordando una civilización desaparecida que tuvo inicio en un tiempo mítico, pero que perdura como imagen del tiempo en las ciudades emblemáticas de la historia de la humanidad: Tebas, Nínive, Egipto, Creta, Munich, entre otras. Todo el poema funciona por obra de negación del lenguaje mismo que en su movi-

miento va erosionando el presente y anulando el tiempo perceptible en la superficie de las cosas, “en la piel del estoraco”, pero que ya no es actor de los cambios. En ese Reino todo es nada; una negación tras otra le da tono al poema originando la imagen más certera de los estoraques: el espacio abolido por el lenguaje:

No hay mineral oculto en sus raíces ni la vegetación sobre su lomo, no hay árbol ni camino ni labranzas y ni siquiera estrellas en lo alto. (Cote Lamus, 1976, p.59)

En esa visión nihilista del espacio poético “no hay sino sed” y “el resto es nada”. Estoraques es imaginariamente el sitio más lejano del mundo; un mundo olvidado por Dios y por los dioses, donde ni siquiera el exilio es posible: “Lejano todo, los países / extinguidos, el mismo tiempo; / lejano el día del exilio” (Cote Lamus, 1976, p.74). El tono épico-narrativo del poema, estructurado a partir de la negación, nos remite a un mundo caído y a una sacralidad anulada por el hombre. El alma no tiene posibilidad de redimirse: “El alma cae, / se abre, ilumina y cae” (Cote Lamus, 1976, p.82).

Pero la gran imagen que sintetiza el espacio imaginario en Cote Lamus se abre y se concentra visualmente en la sección VII del poema, a la manera de una mirada negadora del mundo, pero con una arquitectura poética de gran fuerza plástica que viene finalmente a salvar la desesperanza

por su poder de visión. El espacio ahora se hace visible por la palabra. Gocemos de estos apartes del texto:

El hombre nunca estuvo,
pero están sus sueños.

[...]

Pero, ¿quién hizo sus murallas?

Aquí el muñón de los castillos.

Mas la torre ¿de qué se defendía?

[...]

Dos columnas anuncian su reino.

Por la izquierda va subiendo el bosque de ruinas. Al otro lado el vuelo de los pájaros y por encima el sol casi crepúsculo.

¿Hubo aquí alguien?

Toda la montaña es estoraques: los templos pretéritos —acaso sin dios— donde la vida no existió, las grandes pagodas, la rutilante cúpula, el vuelo audaz del arquitrabe, la complicada seriedad de la archivolta y nada menos que el sueño, es decir, lo único que de los hombres existe. Arriba el látigo de los arcos cruzados, el surtidor de piedra, el arte que innominado artesano cumplió, y abajo el apoyo eficaz del arbotante, los muros con largos ventanales y el pie de la columna resistiendo el peso de los siglos (Cote Lamus, 1976, pp.70-81).

Vemos en esas imágenes de la ruina el diseño de un recinto sagrado con sus torres enfrente, arriba sus arcos cruzados, con un surtidor de piedra en su centro,

muros y columnas, una cúpula y pagodas. El bosque es desaparición en el espacio ahora deshabitado y en el cual el espíritu revelará en sus inicios las formas arquitectónicas de la naturaleza.

Aurelio Arturo: El sur como morada de la infancia

En el No. 14 de la revista colombiana *Luna de Locos*, el poeta y traductor italiano Stefano Strazzabosco (2006, pp.36-37), no hace mucho que descubrió el hechizo de la obra de Aurelio Arturo y a lo largo de algunos años lo ha venido traduciendo íntegramente. Alguien le regaló en México *Morada al Sur*. De su lectura quedó el deslumbrante testimonio de alguien que tuvo en sus manos “un pequeño aleph”. Pero lo interesante es destacar una mirada distinta hecha a *Morada al sur* por alguien que, como Strazzabosco —pienso—, no tenía referencias de su *nuevo* autor descubierto, además de que la obra recién puesta en sus manos provenía de una lengua distinta a su italiano materno, estaba alejado físicamente del Sur mencionado en la *Morada*, así como el desconocimiento completo que el sorprendido lector tenía del sur de Colombia. Entonces lo que el traductor dejó dicho sobre Arturo, deja entrever una lectura mucho más libre y más pura al no partir de una existencia real del sur. Para Strazzabosco, el Sur es una región universal e inexistente geográficamente, por tanto es un territorio mágico que compara con la costa ligera de Montale; un sur que sólo

existe “en las cartografías de la imaginación poética”. La lectura de Strazzabosco nos sumerge en una visión encantada, mágica y emocionante del espacio de *Morada al sur*. En síntesis, un traductor como él, no se sonrojó en afirmar que la de Arturo es “una obra maestra absoluta” y se dio a verterla al italiano. Lo que sigue es una parte del homenaje que en pocas palabras Strazzabosco (2006, p.37) rinde a Aurelio Arturo:

He visto cómo su poesía se ha ido transformando en mi percepción, pasando de una primera fase un poco borrosa a la conciencia de estar frente a una obra maestra absoluta. Lo curioso, sin embargo, es que cada vez que me acerco a los textos de Arturo, estos van revelando algo más de sí, como si contuvieran una energía que sólo con el tiempo las palabras liberan. Hoy en día, *Morada al sur* es para mí como un pequeño aleph, un prisma que según la luz que lo golpea manda destellos diferentes, sorprendiendo y siempre recomenzando, como el mar de Valéry...

En la separata del anuario *Colombia en cifras*, edición de 1945-1946, Arturo dejó su testimonio acerca de la poesía. Dichas palabras las recupera el investigador colombiano Hernando Cabarcas Antequera (2003, p.20-21) en el estudio filológico a la obra poética completa de Aurelio Arturo:

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 las palabras la vida y que no existe, que no puede existir, sin raíces en el subconsciente. Pero ella no es solamente subconciencia o conciencia sola, sino, a un mismo tiempo, sueño y vigilia. En su lenguaje intenso, impregnado de la humana experiencia se añanan la imaginación, la sensibilidad y la inteligencia.

Así es como el sur deja de ser un referente geográfico exacto en la poesía de Arturo; su territorialidad es trascendente y sobrepasa los puntos cardinales. Su grandeza consistió en aniquilar el naturalismo del sur al simbolizar su espacio desde el recurso poético de la evocación, la música y la ruptura de las leyes de las causalidades de la naturaleza, para hacer borrosa su existencia real y permitir su visibilidad poética en otro Reino. En hacernos ver y habitar el bello sur consistió su fascinación poética: “Las hojas, las bandadas de hojas, / al borde del azul, a la orilla del vuelo” (Arturo, 1986, p.47).

De lo anterior tenemos que en su esencialidad, la poesía de Arturo tiene su poder en la idea de “forma”, entendida como emoción de un espacio vivido y recordado por el lenguaje. Friedrich Schelling (1985, pp.68-69) en su obra *La relación del arte con la naturaleza*, advierte que para un realista, forma son aquellas configuraciones captadas en el límite

de los sentidos; esquemas fijos, repetitivos para un observador, revestimiento de la naturaleza, cuyos resultados son estados anímicos semejantes. Pero el verdadero artista lucha o rivaliza con esa manifestación de la forma muerta, aparente, canónica, para crear la forma animada. Mediante la forma, dice Schelling, el artista “está haciendo invisible el esqueleto de la naturaleza” y la eleva “al reino de la cristalización”. Cuando el artista logra esa invisibilidad de las formas percibidas sensiblemente en el reino de la naturaleza y las hace visibles en otro lugar —espiritualmente—, es cuando la obra alcanza totalidad de significado.

Crear la forma en el reino de la sobrenaturaleza, fue la batalla silenciosa que libró Arturo en la naturaleza ordinaria expresada en el paisaje, sus criaturas y sus causalidades; el poeta, en su “morada”, disolvió esas formas fijas, para hacerlas aparecer de nuevo en un estado de sobrenaturaleza, es decir, con un paisaje modificado por criaturas y principios poéticos nuevos que la rigen, por eso las hojas en vez de caer “suben hasta ser las estrellas” o el espacio desaparece en la “hoja sin fin cayendo”. Las formas, instauradas en el reino del tiempo y el espacio, desaparecen de los objetos para derivar en esencias creadas por el lenguaje; aquí es donde la forma activa la materia inerte, la resucita y nos hechiza. De esa manera Arturo funda en *Morada al sur* su espacio imaginario del retorno de la infancia.

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, 1986, p.13).

En Arturo, el poeta hace del lenguaje ya no sólo un medio de la escritura, sino también una forma de la imaginación. Así, palabras y objetos se entremezclan musicalmente, en Mutis el poema es un espacio de miseria recorrido por un personaje que retorna a la escritura, en Cote Lamus sólo la palabra puede refundar el espacio-tiempo abolidos desde una conciencia soñadora y en Obregón el lenguaje se hace estuario.

Carlos Obregón: El Vedrá como columna sagrada

Mircea Eliade (1992, pp.17-20) en *Lo sagrado y lo profano*, sostiene que es a través de los objetos que el hombre de las sociedades agrarias y el de la modernidad tienen su primer encuentro con lo trascendente. Concluye Eliade (1992, p.19): “La piedra sagrada, el árbol sagrado no son adorados en cuanto tales; lo son precisamente por el hecho de ser hierofanías, por el hecho de ‘mostrar’ algo que ya no es ni piedra ni árbol, sino *sagrado*, lo *ganz andere*”. Es lo que ocurre con la imagen de la piedra en el mundo imaginario de Obre-

gón. La roca de El Vedrá aparece transfigurada poéticamente, de manera constante, como Centro del Mundo (*Axis Mundi*) y simboliza en ese espacio sagrado lo vivo reencarnado como metáfora de la divinidad.

A lo largo de toda la obra de Obregón, El Vedrá es la más recurrente de las imágenes que no agota sus múltiples sentidos. En su primer libro *Distancia destruida* (Madrid, 1957), su referencia es plena desde el título del poema puesto entre paréntesis.

(El Vedrá)

Roca viva en milenios llama de piedra contra el tiempo conjuro matutino tras el rezo del mar tras el silencio rito del ser bajo la ausencia roca de sol sediento extiende su clamor su santa guerra desde el alma domina el ángel que atestigua el verbo sumergido unidad que se adora y lo proyecta (Obregón, 2004, p.63).

Dicha piedra se apoya en “el verbo sumergido” (fuego) como “unidad” que “lo proyecta”, es decir, lo oculto se nos manifiesta (hierofanía) y por eso aparece hecho de piedra y fuego. Su lugar es el centro del estuario, pues todo templo —según Eliade (1992, p.38)— se ubica imaginariamente en el centro del espacio. Aquí aparece como túmulo sagrado, enigma, testigo de la guerra, rito y ángel reencarnado en el reencuentro con su propio ser. Para Juan Eduardo Cirlot (1978, p.362), en el simbolismo imagina-

rio la piedra “es la música petrificada de la creación” y simboliza unidad y fuerza.

En el segundo y último libro de Obregón titulado *Estuario* (Palma de Mallorca, 1961), El Vedrá ya no aparece designado de manera explícita, sino oculta en su clave visual y semántica que lo alude. Con la forma del texto empieza su simbolización. Lo ubicamos cerrando el libro y es el poema más denso y el más largo (111 versos), quedando evocada de esta forma su verticalidad y su altura mayor. El sentido de estar al final de la lectura ya nos da la idea de llegada como retorno e integración en la Unidad. Su diseño en la página se puede leer visualmente como una columna formada por los versos, casi de la misma extensión, evocándonos la uniformidad y la dureza de una torre. Otra forma de su simbolización —a manera de pilares superpuestos—, se encuentra dada por ciertas señales lingüísticas alusivas a la fijeza de su materia dura, a través del uso del infinitivo “estar”, que no sólo viene a darle ritmo al poema, sino a significar El Vedrá en su permanencia y su inamovilidad, como también su sacralidad. Estas señales lingüísticas son: “estar de ser entero”, “estar de torre, estar de espacio agudo”, “estar de templo vivo”; a su vez, los símiles se van superponiendo a través del “como”, simbolizando sus grutas y dando lugar a las metáforas más preciosas del libro: “como el eco desterrado del arpa”, “como espada que incendia / flores y semillas hasta sonar / sordamente

la orilla del misterio”, “como fósil en un bosque de ovarios”, “como grito de cal”; además, los signos que identifican a El Vedrá, con su base y su cima, se perciben en estos versos: lo “proyectado en la altura del aire” y lo “continuado hacia adentro como gota / de lluvia que perdura suspendida”. Otra clave de su visualización nos es dada por algunos versos, tales como “estar quieto, / perenne en el centro del viento”, como “otro futuro que ya es piedra”. El Vedrá, como morada de la trascendencia, contiene en su interior un “yermo recinto de madera secreta”, centro de liturgia de “la ágil plegaria del fuego”. Esos signos textuales y lingüísticos nos dan también la idea de que El Vedrá es la columna sagrada del lenguaje, erigido para la contemplación de sus propios misterios. El mismo que en *Distancia destruida* se menciona como “estuario en las fronteras del lenguaje”.

Con respecto a los demás textos de la sección de “Cantos”, éste que nos ocupa está arquitectónicamente elaborado con versos más cortos, favoreciendo la impresión visual de cierta agudeza textual que encuentra su correspondencia simbólica en la elevación mística. Además, el poema empieza y acaba con el mismo verso: “Estar inerte, estar de ser entero”, hallando una correspondencia entre la base y la cima, lo cual otorga a su vez la imagen de un tiempo cíclico y una sensación de plenitud, de cierto acabado que encuentra resonancia de sentido en el epígrafe de Ruysboeck, donde el fuego no tiene principio

ni fin. Así, la representación de El Vedrá en el espacio poético de la imaginación, se nos muestra y se nos oculta. Separemos de su cuerpo entero de piedra uno de sus trozos y pongámoslo frente a nuestros ojos:

Estar lejos, nacer fuera de todo devenir, pulso de planetas o péndulos de mar, fijo en los diseños del justo mediodía, pero no detenido: continuado hacia adentro como gota de lluvia que perdura suspendida en la flor o en las hojas, transparente en su cielo instantáneo: como polen que vibra hondamente en la espera: como el eco desterrado del arpa que se aleja por un claustro de robles, blanco el instante en que el silencio gira en torno de sí mismo. (Obregón, 2004, p.132)

Desde la retórica tradicional de la poesía, predomina en su estructura textual el verso endecasílabo, pero a ciertas distancias hay periodos de dos o tres versos de arte menor, generalmente heptasílabos, indicando ciertas entradas o profundidades de la piedra en sus contornos, que sirvieron de gruta al beato carmelita F. Palau, quien por muchos años fijó en una de esas cuevas su lugar de contemplación.

En este texto se percibe el espacio obregoniano como poética de los dos mundos: el sagrado y el profano. Pero lo profano como añoranza del Reino y lo sagrado como Visión de ese Reino, imagen de lo despojado donde hallamos la posesión del ser:

Despojado de horas y voces cotidianas, la memoria hecha fronda de olvido –de raíces y algas que florecen totales en el ojo del tiempo: el fuego primordial en

la pupila, tersa existencia, el ser entre las manos. (Obregón, 2004, p.132)

Las metáforas más preciosas reivindican la visión espectacular,

la luminosidad entregada a su pureza: “estar humilde, las alas dormidas / del tiempo en los oídos”. El mismo tiempo audible, “desterrado del arpa”.

Referencias

- Abril Rojas, G. (1985). “Prólogo”. En Obregón, Carlos, *Obra poética*, Bogotá: Procultura. p.p. XI-XVII.
- Arévalo, G. A. (1976). “Prólogo”. En Cote Lamus, Eduardo, *Obra literaria*, Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura. p.p. 20-21.
- Arturo, A. (1986). *Morada al sur*. Bogotá: Procultura.
- Bachelard, G. (1997). *La poética del espacio*. 4ª reimpresión. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bousoño, C. (1977). *El irracionalismo poético (El Símbolo)*. Madrid: Gredos.
- Bousoño, C. (1979). *Superrealismo poético y simbolización*. Madrid: Gredos.
- Cabarcas Antequera, H. (2003). “Introducción”. En Arturo, Aurelio, *Obra Poética Completa*, Madrid: CEP de la Biblioteca Nacional. p.p. 20-21.
- Camacho Guizado, E. (1978). *Sobre literatura colombiana e hispanoamericana*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Cirlot, J.E. (1978). *Diccionario de símbolos*. Barcelona. Labor.
- Cote Lamus, E. (1963). *Estoraques*. Bogotá: Ministerio de Educación, Imprenta Nacional.
- Cote, Lamus, E. (1976). *Obra literaria*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura. p.p. 385-429.
- Eliade, M. (1992). *Lo sagrado y lo profano*. 8ª edición. Madrid: Editorial Labor.
- Friedrich, H. (1959). *Estructura de la lírica moderna, de Baudelaire a nuestros días*. Traducción de Juan Petit, 3ª ed. Barcelona: Seix Barral.
- Gimferrer, P. (1981). “La poesía de Álvaro Mutis”. En Mutis, Álvaro, *Poesía y Prosa*, Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura. p.p. 704-705.
- Gómez de González, B. I. (2004). “La escritura como viaje. Epifanía y desesperanza en la obra de Álvaro Mutis en la revista *Universitas Humanística*, Universidad Javeriana, Bogotá. p.p. 117-127.

- Holguín, A. (1974). *Antología crítica de la poesía colombiana 1874-1974*. Bogotá: Biblioteca Centenario Banco de la República, Tomo II.
- Mardones, J. M. (2000). *El retorno del mito. La racionalidad mito-simbólica*. Barcelona: Síntesis.
- Moreno Durán, R. H. (2003). *Aurelio Arturo. Obra poética completa*. Edición crítica. Barcelona: Liberdúplex, S. L.
- Mutis, Á. (1981). *Poesía y Prosa*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Mutis, Á. (1985). *Obra Literaria. Poesía*. Bogotá: Procultura.
- Obregón, C. (1957). *Distancia destruida*. Madrid: Gráficas Valero.
- Obregón, C. (1985). *Obra poética*. Bogotá: Procultura.
- Obregón, C. (2004). *Estuario*. Bogotá: Colección de Poesía, Universidad Nacional de Colombia.
- Oviedo, J. M. (1981). "Rigor y fastuosidad". En Mutis, Álvaro, *Poesía y Prosa*, Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura. p. 697.
- Paz, O. (1981). "Los hospitales de Ultramar". En Mutis, Álvaro, *Poesía y Prosa*, Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura. p. 683.
- Ruy Sánchez, A. (1988). "La obra de Álvaro Mutis como un edificio mágico y sus rituales góticos de tierra caliente". En Mutis Durán, Santiago, *Tras las Rutas de Maqroll el Gaviero*, Cali: Proartes. p.p. 63-66.
- Schelling, F. (1985). *La relación del arte con la naturaleza*. España: Sarpe.
- Sheridan, Guillermo (1981). "Entrevistas 1948-1979". En Mutis, Álvaro, *Poesía y Prosa*, Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura. p.p. 640-644.
- Strazzabosco, S. (2006). "Traducción de poemas de Aurelio Arturo". *Luna de Locos*, Pereira (14): 36-37.