

MODERNIZACIÓN ECONÓMICA, ECOLOGÍA Y MEDIOAMBIENTE EN COLOMBIA (1920-1950): UNA MIRADA A DOS DE LOS 'POEMAS DE JUVENTUD' DE AURELIO ARTURO*

ECONOMIC MODERNIZATION, ECOLOGY AND
ENVIRONMENT IN COLOMBIA (1920-1950):
A LOOK AT TWO OF AURELIO ARTURO'S
'YOUTH POEMS'

Juan Esteban Villegas Restrepo¹

* **Cómo citar este artículo:** Villegas Restrepo, J. E. (2018). Modernización económica, ecología y medioambiente en Colombia (1920-1950): una mirada a dos de los 'poemas de juventud' de Aurelio Arturo. *Estudios de Literatura Colombiana* 43, pp. 29-44. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n43a02>

¹ esteban.villegas@udea.edu.co
Universidad de Antioquia, Colombia

Recibido: 15.12.2017
Aprobado: 27.04.2018

Resumen: en este artículo se pretende mostrar cómo dos de los llamados 'poemas de juventud' del poeta colombiano Aurelio Arturo (1906-1974), al ser vistos dentro del marco de los procesos de modernización económica adoptados por el país a comienzos de siglo xx, atisban a una concepción de los animales, páramos, ríos, valles, trochas y sembrados ya no como simples concesiones miméticas de cuño pastoril, sino como signos poéticos más que útiles para pensar las problemáticas tanto ecológicas como ambientales que acaecen durante dicho periodo.

Palabras clave: Aurelio Arturo; poesía; Colombia; ecología; medioambiente; modernización; siglo xx.

Abstract: This article aims to show how two of the so-called 'youth poems' written by the Colombian poet Aurelio Arturo (1906-1974), when viewed in the context of the processes of economic modernization adopted by the country in the early twentieth century, conceive animals, moors, rivers, valleys, trails and fields not like simple poetic concessions of a pastoral world, but more like poetic signs more than useful to think about both the ecological and environmental problems that take place during that period.

Keywords: Aurelio Arturo; poetry; Colombia; ecology; environment, modernization; 20th century.

Copyright: ©2018 *Estudios de Literatura Colombiana*.
Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la [Licencia Creative Commons Atribución – No comercial – Compartir igual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)



Entre 1920 y 1950 Colombia transita desde los pabellones de la Hegemonía Conservadora (1886-1930) hacia los de la llamada República Liberal (1930-1946). Suenan, pues, los coros de un progreso atrasado, y con ellos los de las mallas ferroviarias, el capital y la intervención extranjera, las protestas obreras, el intervencionismo estatal, la radio, el tranvía, la naciente industrialización y la colonización de tierras agrestes en el interior del país. Todo ello apuntalado por la explotación sistemática, a lo largo y ancho del territorio, de recursos naturales tales como el café, el petróleo, el caucho, entre otros.

Nuestra poesía, aunque para aquel entonces batallaba todavía contra muchos de los residuos de un anquilosado clasicismo, no fue ajena, desde luego, a dichos vientos de cambio. Pero en lo que a esta asimilación y consecuente representación poética se refiere, lo que sí vale la pena resaltar es que el énfasis excesivamente generacional que hasta hace poco caracterizó a mucha de la historiografía literaria del país conllevó, en muchos de los casos, a pensar que la representación que el discurso poético ofreció de todas estas dislocaciones económicas, políticas y sociales se habían dado única y exclusivamente en las entrañas de generaciones, colectivos literarios o publicaciones periódicas de la época tales como *Los Panidas* (1915), la revista *Voces* (1917), *Los Arquilókidas* (1922), *Los Nuevos* (1925) o *Los Bachués* (1930). Visión esta que implicó, a su vez, la relativa sepultura de muchas otras voces poéticas. En este grupo podemos incluir, sin duda alguna, a un joven Aurelio Arturo (1906-1974),¹ quien desde las márgenes de los rótulos colectivistas también hizo de esta pugna estética y política, entre la tradición y la modernidad, su bandera más visible.

Arturo y sus ‘poemas de juventud’

Críticos como Óscar Torres Duque (2003) consideran que Arturo no es ciertamente “el poeta que Colombia podría mostrar como ejemplo de una necesaria modernidad en nuestra poesía” (p. 331). Nada más obtuso:

¹ Otros datos biográficos de Aurelio Arturo: poeta nacido en el municipio de La Unión, Departamento de Nariño, el 22 de febrero de 1906. Cursó estudios de Derecho en la Universidad Externado de Colombia, de Bogotá. Por ese entonces, alrededor de 1927, publicó sus primeros poemas. En 1945 dio a conocer en las revistas *Cántico* y *Revista de la Universidad Nacional* algunos de sus poemas más memorables. Fue en esta última donde publicó “Morada al Sur”, que dará título a su único libro, publicado en 1963. En 1970 escribió y publicó en la revista *Golpe de Dados* sus últimos cuatro poemas: “Sequía”, “Tambores”, “Lluvias” y “Yerba”. Murió en Bogotá el 24 de noviembre de 1974, pocos meses después de que se le otorgara el doctorado *honoris causa* en Filosofía y Letras de la Universidad de Nariño.

no solo el trasfondo temático de sus poemas responde a unas tensiones histórica y socialmente modernas; también su huella poética, al dar cuenta de una fuerte correspondencia entre fondo y forma, hacen de él un poeta innegablemente vanguardista. De hecho, a partir de 1927, año en el que el poeta colombiano da a conocer sus primeros y lúcidos asedios líricos, esta vena social, modernizante, filosóficamente materialista, propia de muchas de las manifestaciones poéticas vanguardistas de la época, comenzará a hacerse notar de manera clara y abierta. Y bastaría, en este sentido, con pensar, por ejemplo, en poemas suyos de juventud como “Balada de San Juan de la Cruz” (1927), “Balada de la guerra civil” (1928) o “El grito de las antorchas” (1928); poemas estos que, aunque no tan radicales en su trato con el lenguaje, hacen no obstante gala de una cristalina simpatía hacia la revuelta, hacia los más débiles, los despojados, los excluidos por la historia.

Por eso sorprende, al menos de entrada, que la crítica de hoy, tal y como sugiere el ya citado Torres Duque (2003), sienta casi que un total “desdén por todos estos poemas ‘de juventud’ y por tanto considerar la ‘obra’ de Arturo como la suma de *Morada al sur* del 63 [...] y los poemas posteriores” (p. 333). Tal displicencia, que, más que desdén, creemos se trata de un desconocimiento de esa etapa creativa del poeta, contribuye a entender por qué los poemas de *Morada al sur*, al momento de evaluar la poesía arturiana desde una orilla decididamente ecológica/medioambientalista, son los únicos que han despertado un confeso interés en la academia. Así lo confirman, por ejemplo, estudios como “Historia y naturaleza en la poesía de Aurelio Arturo”, de Rafael Gutiérrez Girardot, y “De la nostalgia demorada de la tierra al destierro amoroso de la nostalgia”, de Graciela Maglia.

En el primero de estos estudios, Gutiérrez Girardot (2011), haciendo hincapié en el poema que da nombre al libro, aduce que la poesía de la naturaleza esbozada por Arturo “delata una nueva concepción del lenguaje poético y de sus posibilidades para expresar una totalidad, es decir, una unidad de imagen y palabra, una configuración expresiva de la realidad” (p. 168). Tal lectura conlleva al crítico colombiano a aducir que su poesía termina deslindándose “de la tradición de poesía descriptiva y animista de la naturaleza que inauguró Andrés Bello” (p. 168). Por su parte Maglia (2003) sostiene que “el mundo que se hace presente [en esos mismos versos del poema homónimo] es el de las sociedades tradicionales, la cultura de ‘la casa grande’, la imagen de la hacienda” (p. 493). Una dimensión feudal que

le sirve a esta investigadora para conjeturar que todo el libro no es más que la “creación verbal que registra y a la vez construye una opción particular frente a la oposición *tradición/modernidad* en Colombia” (p. 488).

Partiendo de estos antecedentes, este artículo pretende explicar cómo “Canto a los constructores de caminos” (1929) y “Cantos de hombres” (1931), en tanto poemas arturianos de juventud vistos dentro del marco de los procesos de modernización económica adoptados por Colombia a comienzos de siglo XX, conciben los animales, páramos, ríos, valles, trochas y sembrados ya no como simples asedios miméticos al mundo de lo natural, sino como signos poéticos más que útiles para pensar las problemáticas tanto ecológicas como ambientales que el país experimenta durante dicho periodo.

La problemática ecológica y ambiental en los ‘poemas de juventud’

Antes de comenzar, resulta imperativo preguntarnos a qué se debe la displicencia de la crítica ante estos primeros poemas. ¿Acaso no dicen ellos algo sobre, por ejemplo, el periodo histórico dentro del cual fueron gestados, esto es, de los latidos agromodernizantes que surgen a partir de la década del veinte, de la colonización de tierras agrestes en el país y de las posibles problemáticas ecológicas y ambientales producidas por estos? Y si es así, ¿cómo lo dicen?, ¿de qué tópicos o fórmulas de representación se valen aquellos versos para plasmar estas dislocaciones económicas, socioculturales, ambientales y ecológicas tan propias de dichos procesos de modernización?

En el marco de tales preguntas, sorprende que el mismo Torres Duque (2003), que se atreve a denunciar la displicencia de la crítica ante estos poemas de juventud, sea el mismo que, de manera ligera y categórica, se atreve a declarar que

[...] ni la problemática urbana, ni las fronteras entre un país semifeudal y uno industrializado y ‘moderno’, ni la denuncia social —salvo matices relativos a sus primeros poemas o incorporables, mejor, en su visión épica del mundo— parecen ser perspectivas eficaces de aproximación a una obra que revela bien pronto sus ‘estrategias ahistóricas’ [...] su radical esteticismo, sus mitologías *prehistóricas* (o mejor, *tradicionales*) (p. 385).

En aras de una visión más conciliatoria con lo que propone Torres Duque, habría que decir que sí, que el sustrato mítico que él le endilga a la poesía arturiana, justamente por ser mítico, aboga, siguiendo a Octavio Paz (1985), por una “unidad de un tiempo ideal o arquetípico” como antídoto contra la “pluralidad del tiempo real” (p. 21) que produce o del cual se vale

la modernidad para articularse a sí misma. Pero a la par con ello y en favor de una lectura que abogue por un análisis fronterizo entre el semifeudalismo y la naciente industrialización del segundo y tercer decenio del siglo xx colombiano, habría que enfatizar el hecho de que en muchos de estos poemas tempraneros la problemática instauración —en el marco de una dinámica sin duda alguna mitológica/épica— de una nueva sociedad, una forjada a golpe de pico, hacha, pala y azadón, es casi que el *leitmotiv* definitorio de los mismos.

Tal es el caso del poema “Canto a los constructores de caminos”, publicado por primera vez en el “Suplemento literario ilustrado” del diario *El Espectador* en agosto de 1929. Un poema donde el clamor épico y exultante de la colonización de tierras agrestes al interior del país colisiona de manera sorpresiva con los efectos negativos de la misma. Rezan así sus primeros trece versos:

Canto a los hombres orgullosos
de llamarse constructores de caminos.
Canto sus cuerpos casi minerales,
y cubiertos por musgos hirsutos,
5 formados por terrones y por bloques.
Les canto cuando pasan ante el alba,
con las azadas sobre el hombro,
porque ellos son el verdadero ejército.
Yo os canto selva humana que avanza,
10 postes y pilotes, vanguardia de la generación de los robles
que nadie se atreve a podar.
Os canto a vosotros que seguramente habéis roto
el cráneo de Adán, creyéndolo una roca (Arturo, 2003, p. 151).

El sujeto poético declara que su canto va dedicado a los hombres que, “orgullosos”, construyen caminos, que desmontan tierras, que con sus rústicas herramientas producen cambios en los suelos naturales. En otras palabras, y siguiendo a Theodor W. Adorno (1962) en su “Discurso sobre lírica y sociedad”, lo que tenemos aquí “es un yo que se determina y expresa como contrapuesto al colectivo, a la objetividad” (p. 57). Una objetividad que, en este caso, se ve reflejada en la pulsión destructora de aquellos que, como los constructores de caminos, se acercan a la tierra con frialdad ingenieril para así violentarla.

Para constatarlo, bastaría con ver la manera como el sujeto poético, no contento con declarar quiénes son el objeto de sus cantos —cantos que, como bien habremos de ver más adelante, perderán su tersura para convertirse en gritos, en alaridos—, decide enfatizar su corporalidad o, mejor aún, la

manera en que sus cuerpos se ven afectados/reconfigurados por las labores realizadas. A ojos de este, los cambios en la naturaleza y el paisaje llevados a cabo por los procesos civilizatorios son de una magnitud tal que hasta los cuerpos de los ejecutores de dichos procesos, como bien lo evidencian el tercer y cuarto verso, han adquirido ya una apariencia que oscila entre lo mineral —producto de un posible flujo y circulación de minerales que deviene en erosión— y lo vegetal (“musgos hirsutos”) —ocasionado por la destrucción masiva de dicha capa que todo desmonte de suelo trae consigo—. En síntesis, unos cuerpos que deben ser ya estructuralmente concebidos en tanto formaciones terrígenas (“terrones”) y rocosas (“bloques”).

Es por ello que, a partir del noveno verso, se hace notoria también la apropiación simbólica que el sujeto poético ha hecho de las diversas ecologías, ello en aras de brindar una mejor descripción de esos “constructores de caminos”. Advirtamos, por ejemplo, el uso que el sujeto poético hace de los diferentes signos provenientes del reino natural para sustantivar a los hombres: se refiere a ellos como “selva humana”, como “vanguardia de la generación de los robles / que nadie se atreve a podar”. Sustantivaciones estas que, insistimos, comprueban que es tal el influjo, tal la densidad y la envidia destructiva de estos colonizadores, que el sujeto poético, para poder describirlos, debe apelar/apropiarse de signos poéticos provenientes del ámbito de lo natural.

Esta, sin embargo, es una apropiación que recurre también a vocablos tomados del mundo de una rudimentaria ingeniería geotécnica. Estamos, para decirlo de otro modo, ante una “selva humana”, ante “una vanguardia de la generación de los robles”, pero también ante “postes” y “pilotes”, es decir, ante hombres-postes, hombres-pilotes decididos a perforar el suelo y a verter concreto por entre dichas perforaciones, para luego cimentar futuros puentes, edificios o carreteras. Solo así puede entenderse la brusquedad desacralizante de los últimos dos versos (“Os canto a vosotros que seguramente habéis roto / el cráneo de Adán, creyéndolo una roca”). Continúa el poema:

- Os canto librando la batalla contra la tierra oscura,
 15 Os canto cuando durante el día,
 mientras clamorea el sol, trompeta bronceína,
 libráis la batalla contra la tierra oscura.
 Esa tierra que a todos devorará con ansia,
 prolongando, no obstante, el plazo a los más fuertes.
 20 Canto a vuestras espaldas, landas resecas, llanuras (Arturo, 2003, p. 151).

Obreros diurnos, pero diurnos no solo porque laboren durante el día, sino porque mediante sus labores, al ser vistas dentro de los marcos civilizatorios propios de los procesos de modernización de comienzos del siglo XX, son portadores de una luz que reverbera por todos lados, a excepción de la tierra “oscura” y por ende oscurecida a causa de una batalla que ella nunca pidió librar. Una tierra que, con todo y su oscurecimiento, su abandono, es concebida por el sujeto poético como la momentánea, indiscutible, pero al mismo tiempo pírrica ganadora de dicha batalla (“esa tierra que a todos devorará con ansia”). De ahí que una vez más el sujeto poético apele al acervo metafórico de cuño paisajista para describir el estado ajado, lacerado, aterido, árido en el que han de terminar los cuerpos, y más concretamente las espaldas, de los hombres que sobreviven a dichas luchas (“Canto a vuestras espaldas, landas reseca, llanuras”). Sin más, adentrémonos en la última estrofa de este poema de Arturo (2003):

Yo os canto, hombres de rudo tórax y ojos claros
como el cielo que cubre la pradera.
Yo os envío mi grito como la vieja águila que hablara.
25 Cuando alzáis las armas, con el sudor en gajos sobre la frente,
ya enronquecida la voz del sol,
yo os canto mirando silenciosos el poniente,
que es una gran confusión de banderas sangrientas (pp. 151-152).

Se hace visible ya cómo el poema se halla apuntalado por una estructura muy similar a la de la tierra que estos “hombres de rudo tórax” van abriendo y desquebrajando con sus armas: esto es, por descomposición, por desmonte de bloques/estrofas en un principio grandes y sólidas (trece versos la primera), para luego arribar a unas más pequeñas y maniobrables (seis la segunda, y esta última de siete). Eso, por un lado. Por otro, de una factura analógica muy similar a la vista en el último verso de la segunda estrofa y, por extensión, a muchas otras del poema, los dos primeros versos de esta tercera y última estrofa vuelven a dar muestras de este sistema de correspondencias entre cuerpo humano (visto a través de los “ojos claros”) y naturaleza (“cielo que cubre la pradera”).

Pero quizá lo más llamativo del cierre del poema yace en el uso que el sujeto poético, a través del símil, hace de una criatura mitológica como el águila para de esta manera gritarle —ya no cantarle— a estos “hombres de rudo tórax” que alzan las armas “con el sudor en gajos sobre la frente”. Pero, ¿gritarle qué? Recordemos que Zeus, en la mitología griega, al enterarse de que Prometeo había hurtado el fuego sagrado del Monte Olimpo para

luego dárselo a los mortales, lo encadenó a una roca para que allí Ethon, el águila del Cáucaso, se le comiera el hígado durante el día, órgano este que durante la noche volvía a crecerle para así repetir el suplicio continuamente. Lo que equivale a decir que Prometeo, en tanto que gestor/constructor de la humanidad, de la civilización, se atreve, en un gesto de absoluta y total desmitologización del mundo natural, a regalarle a los humanos ese fuego que siempre les estuvo vedado.

Por ende, la importancia de los dictámenes esbozados por Adorno y Horkheimer en su *Dialéctica de la Ilustración*, publicado por primera vez en 1944. Recordemos que para estos dos pensadores de la Escuela de Frankfurt el avance irrefrenable de la razón en el curso de la civilización occidental desembocó en un tajante desencantamiento de lo natural, es decir, en una pérdida total del temor que lo natural llegó a suscitar en ella en un momento dado. Bien lo dicen los pensadores de la Escuela de Frankfurt:

En las grandes mutaciones de la civilización occidental, desde la transición a la religión olímpica hasta el Renacimiento, la Reforma y el ateísmo burgués, siempre que nuevos pueblos o clases oprimieron más decididamente al mito, el temor a la naturaleza incontrolada y amenazadora, consecuencia de su misma materialización y objetivación, fue degradado a superstición animista, y el dominio de la naturaleza, interior y externa, fue convertido en fin absoluto de la vida (Horkheimer y Adorno, 2009, p. 85).

Ello para decir entonces que el sujeto poético, en tanto testigo de tal destrucción, apela a la potencialidad mítico-simbólica del águila para fustigar/condenar/castigar, a través de un grito, el accionar de estos constructores de caminos semiendiosados que provistos, en una vena similar a la de Prometeo, de una clara racionalidad instrumental, se han aventurado a hurgar literalmente en las entrañas de la tierra. Todo ello en pro del desarrollo de ese Otro suyo que es el mortal, el hombre común, el ‘beneficiario’ directo de esta explotación de la naturaleza y sus recursos.

Finalmente, cabe destacar la manera como el poema finaliza con un retorno desde lo estridente hacia lo armónico. En otras palabras, culmina ya no con un grito, sino nuevamente con un canto. Este, sin embargo, es un canto dirigido a unos hombres titanes que, al igual que el encadenado Prometeo, avizoran un futuro oscuro, esto es, un poniente durante el cual el *locus* de dolor (sea este hombro, tórax o espalda, o hígado, en el caso de Prometeo) volverá a regenerarse para así volver a experimentar el dolor y esa “gran confusión de banderas sangrientas” que, a fin de cuentas, es todo proceso de explotación, uso y tenencia de tierras. Más en un país como la Colombia de las décadas del treinta y el cuarenta del siglo xx en el que,

vale la pena insistir, coexistían prácticas precapitalistas del latifundio y la peonería con prácticas ya sí abiertamente capitalistas como fueron los muchos emporios empresariales surgidos en la época. Prácticas estas que, bien es sabido, estuvieron entre los principales catalizadores de los cruentos conflictos armados de cuño bipartidista de fines del cuarenta y comienzos del cincuenta.

En una vertiente muy similar a la trazada por este primer poema está “Cantos de hombres” (1931), publicado por primera y única vez en el número 24 de la revista *Cervantes* de la ciudad de Manizales, en aquel entonces dirigida por el crítico, poeta y ensayista Rafael Maya (1897-1980). La imbricación de estos hombres rurales, terrígenos, con la naturaleza se hace clara sobre todo en sus dos primeras estrofas:

Son los hombres ásperos,
 Son los hombres tristes que se confunden
 con las bestias y con los árboles bajo el cielo creciente.
 Son los hombres

5 cantando sus canciones de nubes y caminos,
 cantando su añoranza de tierras anchas.

Bajo nubes cantan sus canciones.
 Y abren el horizonte
 porque su huella es fuerte y dolorosa.

10 Dulces como bestias pacíficas,
 recios como árboles,
 con su planta o la pezuña de sus caballos
 le abren caminos a la tierra (Arturo, 2003, p. 127).

La adustez y la tristeza de estos hombres les ubica, según el sujeto poético, en un plano similar, por un lado, al de “los árboles recios”, y por otro —y esto es quizá lo más interesante— no al de una “vaca”, un “buey”, o un “caballo”, sino al de unas “bestias pacíficas”, resaltando así la potencialidad destructiva, pero a la vez contenida, que dicha palabra trae consigo. Es justamente dicha horizontalización y/o equiparación de lo humano con lo vegetal, pero sobre todo con lo animal, y más específicamente con el carácter bestial e indomable de los mismos, lo que permite que Arturo quizá no erosione, pero sí problematice el tabique divisorio entre el ámbito de lo humano y lo natural.

Dicha horizontalización se lleva a cabo con el fin de mostrar cómo el hombre colombiano de comienzos del siglo xx y, de manera más específica, el colonizador colombiano de esa época, al ser ontológicamente equiparado con el supuesto carácter indomable de lo animal, termina acrecentando más

aun su propia escisión con respecto al mundo de lo natural, ello a través de la pulsión destructora que, justo por ser ‘animal’ y/o ‘bestial’, deviene luego, con todo y lo “pacífico” que pueda ser, en una clara violentación de lo natural. Pero en una violentación también del hombre mismo, al ser este carne de cañón, víctima directa de ese proyecto de modernización de la época que, sin renunciar a su carácter neolatifundista, da muestras ya de unos visos abiertamente precapitalistas, donde el hombre termina siendo devorado por el capital.

En su libro *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*, el teórico cultural Gabriel Giorgi (2014) acota que, a partir de los sesenta, “los materiales estéticos producidos en América Latina empiezan a explorar [...] una contigüidad y una proximidad nueva con la vida a animal” (p. 11). No obstante, el poema de Arturo da muestras de cómo ya en la década del treinta este deslizamiento comienza a verse reflejado de manera clara y enfática, comprobando así la tesis que vertebra el ya citado libro de Giorgi:

[...] *el animal empieza a funcionar de modos cada vez más explícitos como un signo político. Cambia de lugar en las gramáticas de la cultura y al hacerlo ilumina políticas que inscriben y clasifican cuerpos sobre ordenamientos jerárquicos y economías de la vida y la muerte, esto es: los ordenamientos biopolíticos que ‘producen’ cuerpos y les asignan lugares y sentidos en un mapa social. Ese animal que había funcionado como el signo de una alteridad heterogénea, la marca de un afuera inasimilable para el orden social —y sobre el que se habían proyectado jerarquías y exclusiones raciales, de clase, sexuales, de género, culturales—, ese animal se vuelve interior, próximo, contiguo, la instancia de una cercanía para la que no hay ‘lugar’ preciso y que disloca mecanismos ordenadores de cuerpos y de sentidos (p. 13).*

Siguiendo al crítico argentino, con la horizontalización llevada a cabo en su poema, Arturo deja al descubierto que los proyectos de modernización de comienzos del siglo xx ciertamente “inscriben y clasifican cuerpos [en este caso el de los campesinos, la mano de obra] sobre ordenamientos jerárquicos y economías de la vida y de la muerte”. Pero inscriben y clasifican también cuerpos que no son solo humanos, sino también vegetales y animales, constatando así, por un lado, la tesis adorniana y horkheimeriana de que, en la explotación de la naturaleza, tanto el sujeto como el objeto “quedan ambos anulados” (Horkheimer y Adorno, 2009, p. 80). Por otro, llama también la atención en estas dos primeras estrofas la adjetivación que el sujeto poético le otorga al paso agreste de estos hombres por el campo, a la “huella” que dicho transitar deja grabada en el suelo. Dos adjetivos, “fuerte” y “dolorosa”, que dejan entrever la paradoja, la grieta de todo proceso civilizatorio con ínfulas de modernidad del cual la huella humana es su metonimia más perfecta: fortaleza, férrea concreción de la labor colonizadora de estos hombres, pero una fortaleza que se muestra al mismo tiempo como honda, como dolorosa para ellos y, por extensión, para la naturaleza misma.

Y es justamente aquí, en esta alusión a la huella, en donde quizá se visualice de manera más clara la dimensión ética y ecológicamente memorativa y reparativa del poema de Arturo: con su doble adjetivación de la huella del hombre, del registro de su paso fuerte pero desahogado por la tierra y todo lo que ella encierra, el poeta nariñense le apunta a un rastreo, una recordación, una atestación de esta violentación del paisaje. No por nada Paul Ricœur (2003), en *El tiempo narrado*, último volumen de su trilogía *Tiempo y Narración*, señala que “la huella es visible aquí y ahora, como vestigio, como marca. Hay huella porque antes un hombre —un animal— ha pasado por ahí; una cosa ha actuado” (p. 807). Una huella que es humana/cultural pero traducible también al ámbito de lo natural para de esta manera oficiar como indicadora del impacto ecológico y ambiental generado por la demanda que el humano hace de los recursos que conforman los diversos ecosistemas. Avanza así el poema:

- 15 Tierras y tierras cantan bajo las nubes.
 Tierras anchas que se los tragan
 y los hacen retama humilde de sus vastedades,
 y los hacen dulce rumor de sus soledades,
 tierra suya, arena suya,
 soplo de sus vientos.
- 20 Sus corazones son nudos violentos,
 la sangre viene de muy lejos,
 ¡y hay tanta tierra bella tras esas lejanías!
 Sus corazones son nudos de caminos,
 de caminos de huellas (Arturo, 2003, p. 127).

Se insiste nuevamente en la metáfora de la huella. Pero resulta más importante la doble alusión a los corazones de estos hombres. Valiéndose de una estructura sintáctica analógica, el sujeto poético primero los muestra como “nudos violentos”. Unos nudos que, en sus adentros, albergan y bombean una sangre que “viene de muy lejos”. Pero justo después, dichos corazones son proyectados ante el lector como “nudos de caminos”. Desplazamiento sintáctico y semántico este (nudos violentos → nudos de caminos) que permite conjeturar, al menos a primera vista, que el entramado, el nudo de lo violento, esto es, de lo ecológicamente violento, está ligado de manera indisoluble al entramado/nudo de caminos y a la alteración del paisaje que dicho entramado trae consigo. Solo así podría entenderse que, justo en el medio de esta cuarta estrofa, a manera de cruce de caminos, de charnela, de bisagra entre el polo de lo violento y el polo de lo trazado, que a fin de cuentas son lo mismo, yazca el enunciado de carácter exclamativo

aquel que constata, con declarada nostalgia idílica, la existencia, por fuera de esos nudos, de “tanta tierra bella tras esas lejanías”.

Continúa así el poema: “¿Alguien recogerá la hoja, de la arena, / para volverla al árbol?” (Arturo, 2003, p. 127). Al sujeto poético le basta una sola pregunta para así rastrear o, mejor aun, visibilizar la debacle ecológica y ambiental que yace ante sus ojos. Una sola pregunta y un solo tropo, el arbóreo, y de manera más específica, el de la hoja; signo poético este que, como bien habremos de recordar, va a ser quizá uno de los más recurrentes y estéticamente preferidos por el Aurelio Arturo de *Morada al sur*. En su juicioso estudio *Oscuras canciones del viento: La poética de Aurelio Arturo*, y más concretamente en un apartado sobre el famoso poema que da título al libro, pero que igual podría ajustarse al campo semántico y discursivo de “Cantos de hombres”, el crítico Juan Pablo Pino Posada (2008) sostiene que

La crítica no ha dejado de advertir el aprovechamiento metafórico que hace Arturo de la ambivalencia latente en la palabra “hoja”. Fuera de la órbita creativa del nariñense, la identificación entre la hoja de papel y las hojas de los árboles sería quizá, simple, pero en la medida en que Arturo engasta la doble referencia del vocablo en la sonoridad natural y en el contacto con el viento, la metáfora deja justamente de ser metáfora y deviene, digamos, en verdad poética (2008, p. 52).

Partiendo de la observación hecha por Pino Posada, vendría bien indagar entonces hasta qué punto esa duplicidad semántica de la palabra “hoja” no contribuye a que estos versos conformen un testimonio de la vejación tanto material como simbólica que la naturaleza experimenta cuando entra en contacto, por un lado, con el hombre, y por otro, con el poeta en tanto que testigo. Pero un testimonio también de lo consciente que es este último de dichas violentaciones. Ello para decir entonces que si el sujeto poético reclama, o más bien se pregunta, no sin algo de lamento, quién será el encargado de restablecer esa ya extinta armonía, es justamente para aludir a una homeostasis que, podríamos aventurarnos a decir, ha logrado trascender la esfera del equilibrio de lo meramente ecológico y/o ambiental, para instalarse también en el ámbito de lo imaginativo, lo poético.

De ahí que, a ojos del sujeto poético, es preciso que alguien, quien quiera que sea, se digne a recoger la hoja, en tanto que metonimia de la naturaleza, para “volverla al árbol”, de la misma manera en que es preciso que alguien acceda a restablecer el equilibrio, a recoger la hoja, en tanto que signo metarreferencial del poema, para “volverla al árbol” de la verdad poética. Esto es, una verdad poética que, para ser verdaderamente poética,

y por estar justamente en el seno del equilibrio, no necesitaría apoyarse ya en la mera mimesis, como vehículo de representación, de una naturaleza avasallada por los embates de la modernización.

Ante un panorama como este, vendría bien preguntarnos hasta qué punto esta visión orgánica/arbórea de Arturo no se encuentra acaso influenciada por el credo vanguardista de cuño creacionista. Nuestro interés por abordar esta reflexión metapoética en torno a la simbiosis estético-orgánica propiciada por el signo poético de la “hoja/árbol” nos invita a pensar, por ejemplo, en la pequeña introducción que Vicente Huidobro le hiciera a su libro *Horizon Carré*, publicado en 1917. En menos de seis o siete líneas, el chileno sugiere que el poeta debe acercarse a la creación poética, que debe crear un poema, de la misma manera en “la nature fait un arbre” (Huidobro, 1976, p. 261).² Esto es, de manera orgánica, intuitiva, nunca mimética o programática. Por eso no debe extrañarnos que en el poema toda esta reflexión metapoética vaya inmediatamente seguida de una exhortación a solo dejar caer lo que ya ha cumplido su ciclo, esto es, a respetar los ciclos propios de la naturaleza. El poema lo dice sin ambages: “Dejad caer lo que está maduro / y al viento hacer canciones de lo que ha sido” (Arturo, 2003, p. 128).

Dicho esto, la séptima estrofa, que quizá no requiere de glosa alguna, retoma pues el arquetipo cuasi mítico, rudo y titánico del colonizador al cual estamos ya acostumbrados:

30 Son los hombres casi bárbaros,
 con un hondo corazón asilo de estrellas,
 son los hombres ásperos
 que aman sus nubes y aman sus caballos (Arturo, 2003, p. 128).

² Cabe aclarar que no somos los primeros en haber advertido el posible nexo entre Huidobro y Arturo. Poetas y ensayistas como el ya fallecido Henry Luque Muñoz (1944-2005) también lo han hecho. Sin apelar a ese pequeño manifiesto creacionista que es la introducción a *Horizon Carré* (1917), pero sí a ese otro texto importantísimo suyo que es el ensayo de estética “La creación pura” (1921), Luque Muñoz escribe: “Aunque la poesía del vanguardista chileno es de ejecución cerebral, a diferencia de la de Arturo, hay en este cierto comportamiento verbal que nos recuerda al primero, unas veces en cuanto a la concepción, otras en cuanto a la factura del verso. En efecto, el poeta colombiano se acerca a la regla huidobriana de que ‘no se trata de imitar la naturaleza, sino de hacer como ella’, sobre todo cuando rompe la distancia entre paisaje y creación, entre arte y vida [...]. Curioso acercamiento, por virtud de la poesía, entre dos personas tan diferentes: un pacífico abogado de provincia y un ególatra europeizante con púlpito andariego de profeta” (1999, p. 84).

Seguido este, sin embargo, de las consecuencias eminentemente ecológicas y ambientales que los cantos de los mismos habrán de tener en el entorno dentro del cual se hallan ellos inscritos. En otras palabras, notemos cómo el sujeto poético, valiéndose de un apóstrofe articulado por medio de la conjugación en tiempo futuro y en modo indicativo del verbo oír, le deja claro a un hipotético tú/ustedes que solo

35 Oiréis sus canciones bajo las nubes
cuando las vastedades son polvaredas de oro,
o cuando el horizonte son las nieblas y las grandes lluvias.
Oiréis sus canciones que les forman cauce a los ríos,
que les forman raudales a sus rápidas barcas (p. 128).

De aquellas “vastedades” de las tierras que en el verso 16 habían sido capaces de tornar a los hombres en simple “retama humilde”, hemos pasado ahora a unas “vastedades” que, al estar ya domesticadas por dichos hombres, son nada más que “polvaredas de oro”. Dicho de otro modo, ante nosotros tenemos unos cantos épico-testimoniales que solo habrán de ser escuchados por ese tú o ese ustedes una vez que las vastedades propias de los valles y llanuras, transitadas por los hombres, se vean finalmente transmutadas y/o convertidas en simple y árida planicie de explotación aurífera.

Cantos, himnos estos también que, a su vez, servirán de testimonio de cómo ellos, los “hombres casi bárbaros”, con sus labores, han propiciado el desvío y reencauce de los ríos para así formarle “raudales a sus rápidas barcas”. Y aun cuando esta inserción apostrofica pueda parecer irrelevante, ella resulta, no obstante, importante, sobre todo porque la novena y última estrofa del poema pareciera provenir precisamente de ese tú o ese ustedes previamente interpelados por el sujeto poético. En los dos primeros versos de dicha estrofa, y sin ocultar su confusión devenida en descontento, ese tú o ese ustedes terminan por preguntarse “¿Qué cantan los hombres bajo las nubes, / qué cantan en cauce doloroso al gran viento?” (Arturo, 2003, p. 128), para inmediatamente responderse que “Cantan al viento el rastro de sus corazones. / Cantan al viento, / y de pronto, ellos son, todos, el viento, / ¡son el viento del mundo!” (p. 128).

Al igual que con la hoja, ya desde estos poemas de juventud, Arturo sitúa al viento como eje fundamental de su universo poético. En el análisis de una de las estrofas del canto IV de “Morada al sur”, texto que como bien sabemos fue publicado en 1945, Pino Posada (2008) sugiere que:

[...] en la medida en que la circulación del viento por los recintos de la morada transcurre como la progresiva incorporación de la palabra poética y que justo el paso tembloroso por el umbral es uno de los momentos críticos de dicha incorporación, *la persistencia del viento fiel es la persistencia de los lazos que unen al canto poético a ese umbral. La fidelidad del viento es la fidelidad del poema a los muertos que pulen el umbral* (p. 67, el subrayado es nuestro).

El nexa que plantea Pino Posada entre el viento, lo ya fallecido, y el umbral que sirve de puente a esto último parece darse cita en un poema tan temprano como lo es “Cantos de hombres”. Y en este sentido, cabe recordar que en el verso 28, tras la imprecación a “dejar caer lo que está maduro”, el sujeto poético invita también a hacerle canciones al viento “de lo que ha sido”. Por ende, resulta trascendente para la comprensión total del poema una interrogación como la del verso 40: “¿Qué cantan los hombres bajo las nubes?”. La respuesta es simple: cantan al viento “el rastro de sus corazones”, es decir, lo que en algún momento fueron: uno y el mismo con la naturaleza. No contento con ello, Arturo da punto final a su poema equiparando a estos hombres con el viento mismo (“¡son el viento del mundo!”), con el mensajero y testimonio fiel de aquello natural —río, piedra, valle o montaña— que alguna vez fue y que, gracias a su fatídico accionar, ya no lo es más.

Conclusiones

Testimonios eco-poéticos como los ofrecidos por los llamados “poemas de juventud” de Aurelio Arturo ciertamente dan muestras de una experiencia poética compartida con muchos otros poetas colombianos, como en el caso de León de Greiff (1895-1976), quien en muchos de sus poemas de *Libro de signos* (1930) denuncia los efectos que los procesos de modernización económica de comienzos de siglo xx comenzaron a tener sobre las ecologías colombianas y su medioambiente. Vista desde un ángulo eco-sociocrítico, esta representación del mundo natural constata cuán consciente fue entonces Arturo de que, por un lado, el hombre “ya no [era] una entidad cerrada respecto a esta totalidad compleja, sino un sistema abierto que goza[ba] de una relación de autonomía/dependencia organizativa en el seno de un ecosistema” (Morin, 2008, p. 31), y que, por otro, la naturaleza ya no era “algo desordenado, pasivo y amorfo [sino] una totalidad compleja” (p. 31). Sin duda alguna, dicha conciencia es lo que invita a pensar en torno a las posibles maneras como el discurso poético puede llegar a ofrecer una lectura de la violencia colombiana desde una óptica transhumanista/transantropocéntrica en la que las diferentes ecologías colombianas y el medioambiente —y no solo el hombre— puedan ser integrados a esta lógica constructiva de la memoria, la reparación y la reconciliación.

Referencias bibliográficas

1. Adorno, T. W. (1962). *Notas de literatura*. Barcelona: Ariel.
2. Arturo, A (2003). *Obra poética completa*. Madrid: Allca-Unesco.
3. Giorgi, G. (2014). *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
4. Gutiérrez Girardot, R. (2011). *Ensayos de literatura colombiana II*. Medellín: Unaula/Tierra Baldía.
5. Horkheimer, M. y Adorno, T. W. (2009). *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta.
6. Huidobro, V. (1976). *Obras completas. Tomo I*. Santiago: Andrés Bello.
7. Luque Muñoz, H. (1999). Aurelio Arturo. La tinta hechizada. En J. Acosta Puertas (Comp). *Aurelio Arturo. Palabras, Lluvias y Tambores* (pp. 82-89). Bogotá: Fondo Cultural Cafetero.
8. Maglia, G. (2003). De la nostalgia demorada de la tierra al destierro amoroso de la nostalgia. En A. Arturo. *Obra poética completa* (pp. 488-497). Madrid: Allca-Unesco.
9. Morin, E. (2008). *El paradigma perdido: ensayo de bioantropología*. Barcelona: Kairós.
10. Paz, O. (1985). *Los hijos del limo / Vuelta*. Medellín: Oveja Negra.
11. Pino Posada, J. P. (2008). *Oscuras canciones del viento. La poética de Aurelio Arturo*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
12. Ricœur, P. (2003). *Tiempo y Narración III. El tiempo narrado*. México: Siglo XXI.
13. Torres Duque, O. (2003). Recepción de la obra de Aurelio Arturo: historia de una recepción 'insular'. En: A. Arturo. *Obra Poética completa* (pp. 329-407). Madrid: Allca-Unesco.