



UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA

Vicerrectoría de Docencia

Leer *y* releer

Noviembre de 2021 • N.º 98



**Tres ensayos
sobre poetas e indios**

Juan Carlos Orrego Arismendi



Ilustraciones: *Collages* de Juliana Arango Álvarez
Portada: *Lenguaje oculto. Collage* análogo, 2019



<http://biblioteca.udea.edu.co>
Correo electrónico: german.sierra@udea.edu.co
Impresión y terminación: Imprenta Universidad de Antioquia

Distribución gratuita

Presentación

Con el título de *Tres ensayos sobre poetas e indios* Juan Carlos Orrego, escritor, antropólogo y profesor universitario, da a la luz los presentes textos en *Leer y releer* como un acto de deferencia con esta publicación, ya que ninguno de ellos había sido editado y dos (los finales) fueron escritos expresamente para el folleto, lo cual constituye un verdadero privilegio, ya que Orrego es un autor de merecido reconocimiento y un muy buen escritor en todo el sentido de la palabra.

El lector se encontrará con unos magníficos textos sobre tres autores de culto (uno nicaragüense y dos colombianos), por decirlo así, dado que son, digamos, tres autores de obligada lectura (lo de “obligada” es un decir, en realidad se trata de una palabra que quiere significar “placentera”, “deliciosa”, “fructífera”). Y se trata, sobre todo, de tres poetas: Rubén Darío (Nicaragua, 1867-1916), José Eustasio Rivera (Neiva, 1888-Nueva York, 1928) y Aurelio Arturo (La Unión, Nariño, 1906-Bogotá, 1974).

¿Por qué estos autores y no otros? El escritor tiene otras lecturas, naturalmente, y ha discurrido sobre otros autores que le han interesado por diversos motivos. En cuanto a estos, Orrego lo cuenta en la nota introductoria: se trata de tres poetas que él lee frecuentemente y en los que indaga, con su curiosidad de

antropólogo, el aspecto indigenista, no declarado abiertamente en ellos, o no conocidos precisamente por ese filón, digamos. Sus hallazgos, en todo caso, son sorprendentes.

Además de tres textos que ayudan en buena medida a entender mejor a cada uno de los poetas mencionados, el lector que se adentre en ellos encontrará magníficas pesquisas literarias que dan con el aspecto indigenista que comportaban, pero que no lo hacían de manera explícita, propagandística y, menos, mesiánica. Pesquisas de este tenor, en este caso referida a la obra de José Eustasio Rivera:

[...] los sonetos de tema indígena en *Tierra de promisión* parecen conformar una estructura de oposiciones semánticas muy concretas entre lo humano y lo animal, lo masculino y lo femenino, la desnudez y el ornamento, la fiereza y la sensualidad. El confinamiento del indio en la selva, ya mencionado, es otra entre las expresiones de ese mundo de categorías diferenciadas.

Va, pues, un sincero agradecimiento, de parte de *Leer y releer*, a Juan Carlos Orrego por estos ensayos sobre tres magníficos autores de habla hispana, pero de alma nativa americana, como es fácil colegir; y va, también, el agradecimiento de parte de nuestros hipotéticos lectores, quienes tendrán una oportunidad de adentrarse en esos poetas y en sus obras fundamentales. La suya es la voz de un creador, no de un crítico de oficio.

Luis Germán Sierra J.

Nota introductoria

Descubrí las novelas del indigenismo hispanoamericano hace treinta años, cuando, en las vacaciones de mi último año escolar, leí *El mundo es ancho y ajeno* (1941), de Ciro Alegría. Sin embargo, esa fue una lectura impune, y a tal punto que el ejemplar, regalo de mi madre, se conserva en mi biblioteca sin ninguna anotación —ni siquiera un subrayado indolente— en sus márgenes. Tendría que pasar una década más para que, ya convertido en profesor de la Universidad de Antioquia, hiciera de esa corriente literaria un tema de investigación académica, y entonces, sí, leí como lo aconseja André Maurois: con lápiz en ristre.

En los últimos veinte años me he interesado por la novela de tema indígena escrita en América, y acaso hasta el abuso. Lo digo, sobre todo, por haber emprendido el fatigante ejercicio de escribir una tesis doctoral en ese campo; en concreto, una tesis sobre la temática inca en la novela colombiana. Por fortuna, mi interés indigenista sobrevivió a esa prueba amarga —si no ociosa—, y solo por eso el lector puede estar hojeando, ahora, este cuadernillo. Sin embargo, estas páginas son, también, la prueba de que me era necesario un renuevo en mis pretensiones de ensayista, o, dicho con más discreción, de escritor universitario. Nunca antes había escrito sobre poesía de tema

indígena, alineado, como estaba —o como estoy— con el trabajo de la crítica tradicional, para la cual es el género narrativo, sobre todo la novela, el objeto de estudio por excelencia. Pero lo cierto es que, desde hace rato, muchos hallazgos curiosos y notas casuales acumuladas en mis cuadernos venían sugiriendo que algo podría decir, con algún valor —y si no, al menos con coherencia—, sobre la plasmación del mundo indígena en la poesía hispanoamericana.

Sobra decir que en esto de escribir sobre poesía de tema indígena soy, apenas, un convidado de última hora. Este subgénero crítico fue fundado, hace mucho tiempo, por los grandes autores. Casi basta decir que, en el siglo XIX, José Martí escribió algunos ensayos críticos sobre obras en las que aparecían figuras nativas. En un artículo de 1878, el mártir cubano sugirió que la historia americana era un venero para la mejor poesía dramática, toda vez que los héroes y asuntos locales podían ponerse en el mismo lugar en el que la literatura europea había situado a los moros, con lo que, con claridad, vino a revelarse un principio estructural de ese arte literario.¹ En lo que respecta al siglo XX, debo señalar la celebridad alcanzada, en las primeras décadas, por un libro que desgraciadamente nunca he tenido entre las manos: *El indio en la poesía de América española* (1939), de Aída Cometta Manzoni, crítica argentina.² Asimismo, es necesario resaltar, en los últimos años, los trabajos del profesor chileno Mauricio Ostría González, uno de ellos publicado, precisamente, en nuestra Alma Máter.³

Por lo demás, nada tan esperable como que ese tipo de poesía americana despertara un interés tan temprano e ilustrado.

1 José Martí. *El indio de nuestra América* (La Habana: Casa de las Américas, Centro de Estudios Martianos, 1985).

2 Aída Cometta Manzoni, *El indio en la poesía de América española* (Buenos Aires: Joaquín Torres, 1939).

3 Mauricio Ostría González, “Literatura y ecología”, *Lecciones Doctorales* 9 (2011), 1-44. Se trata de la versión editada de la lección inaugural del semestre 2011-2 del Doctorado en Literatura de la, en ese entonces, Facultad de Comunicaciones de la Universidad de Antioquia.



Melancolía esencial. Collage análogo, 2019

Porque, si los estudios críticos llegaran a parecerle a alguien *rara avis*, en ningún sentido podrían serlo las fuentes primarias por las que se interesa. En realidad, son abundantes. Si solo se mira el caso colombiano, se encontrará una larga serie de obras —una veta fluida— entre las composiciones dramáticas e indianistas de José Fernández Madrid en la época de la Independencia, o entre el poema “En boca del último inca” (1835), de José Eusebio Caro, y la poesía contemporánea del poeta wayúu, bilingüe, Vito Apüshana. Se adivinará, fácilmente, la heterogeneidad de las expresiones de ese conjunto, conformado a lo largo de dos siglos, y del cual es mucho lo que puede decirse. Por ejemplo, se antoja legítimo concluir que, como en el caso de la narrativa, la escritura poética en América parece haber avanzado desde la más miope exotización de las culturas indígenas hasta la expresión directa, no mediada, de los autores nativos.

Pese a lo que acabo de decir, mantengo una reserva —quien sabe si de antropólogo purista— sobre si algo que pueda llamarse el “alma” indígena sea lo que, al fin de los tiempos, acaba aflorando en la literatura hispanoamericana. Lo que quiero decir es que, aun en los mejores casos, la figura literaria del indígena ha de contener algo de artificio. El hechizo artístico convierte al indígena en indio. Por lo menos eso es evidente en los trabajos de los tres poetas que presento en este dossier —Rubén Darío, José Eustasio Rivera y Aurelio Arturo—, atravesados todos ellos por impulsos estéticos y fascinaciones librescas que, como los del modernismo o los del piedracielismo colombiano —en el caso de que pudiéramos meter a Arturo en ese saco—, promovieron imágenes de lo nativo muy sesgadas por el imaginario y los valores occidentales. De hecho, en la obra del poeta nariñense —en el poema “Cantos de hombres (final)” — hay un verso que describe de manera insospechada, pero precisa, el tipo de personaje al que me refiero: “Son los hombres ásperos”. En efecto, el indio que aflora en las páginas leídas es un hombre áspero —rudo guerrero, trabajador esforzado, resquebrajado campesino— o es un ser a quien la historia ha tratado con aspereza. Pero al invocar el verso de Arturo también

quiero advertir que, por más que los poetas quieran llevar al indígena real al corazón de sus estrofas, este les es siempre, en algún grado, hostil: por más que el poeta quiera poner sus lecturas, su experiencia vital y su mejor intención a favor de una invocación limpia, el mundo nativo será, irremediablemente, un mundo áspero a la contemplación. De ahí la necesidad de conformarse con ensoñarse y cantarlo.

Advierto que he consignado una verdad de Perogrullo: que la poesía, y en general la literatura, ha de encargarse de crear algo más que el mundo real (o más exactamente, que con literatura y realidad se trata de dos mundos alternos). Supongo que ello es prueba de que esta introducción se alarga más de la cuenta. Con todo, quiero dar una última noticia sobre los textos reunidos en *Tres ensayos sobre poetas e indios*: no busco, con los ensayos, abordar sistemáticamente ningún sector de la poesía hispanoamericana. Apenas se trata de tres autores de mi predilección, cuyas obras, leídas con regularidad —de la manera recurrente en que es forzoso leer la poesía—, han acabado por hacérseme sugestivas a propósito de sus imágenes y alusiones a lo indígena. Finalmente: los tres ensayos no habían conocido, hasta hoy, la imprenta. El primero de ellos, apenas, había sido leído en un evento conmemorativo del centenario de la muerte de Rubén Darío, el 11 de marzo de 2016. El evento, de título no explícito —como no fuera el de *Cien años del fallecimiento de Rubén Darío*, usado en uno de los afiches promocionales—, fue organizado por la Rectoría de la Universidad de Antioquia, el grupo de investigación GELCIL y la Universidad Autónoma Latinoamericana. Los otros dos ensayos los escribí, ex profeso, para que mi amigo Luis Germán Sierra los publicara en *Leer y releer*. No tengo cómo agradecer su confianza.

J.C.O.A.
22 de julio de 2021

“¡Suenen armoniosa mi piqueta de poeta!”: lo indígena en la obra de Rubén Darío

Para Sofía Botero

|

La famosa ocurrencia de Octavio Paz de que el modernismo fue, en verdad, el romanticismo de cuño americano, bebe en algo más que la confesión vertida por Rubén Darío en el verso trigésimo séptimo de “La canción de los pinos” —en *El canto errante* (1907)—: “Románticos somos... ¿Quién que Es, no es romántico?”¹. En *Los hijos del limo* (1974), el crítico mexicano tuvo en cuenta cuestiones como la común propensión de románticos y modernistas por la libertad formal y el irraciona-

1 Rubén Darío, *Poesía* (Barcelona: R. B. A., 1995), 186.

lismo, así como su ambigua posición antimoderna frente a la modernidad.² Solo que una cosa significó hacerlo desde una inspiración tomada de prestado, y otra desde la conciencia histórica —y contradictoria— de ser americano. Nuestras líneas, sin embargo, no pretenden explorar la honda cuestión de la diferencia, sino abonar a la idea de la continuidad entre románticos y modernistas hispanoamericanos mediante la exploración de un tema del que queda algo por decir: el interés del apóstol del modernismo por los nativos de América.

Muy posiblemente, la más conocida incursión de Rubén Darío en el tema indígena sea un apunte que consignó en la introducción de *Prosas profanas y otros poemas* (1896) con la intención de justificar su afición por los motivos del imaginario popular occidental —paradójicamente, las “Japonerías” y “Chinerías”³ con que había decorado el palacio del “Rey Burgués” de *Azul...* (1888)—, principal alimento de su inspiración a despecho de sus presuntos deberes de intelectual americano. Escribió el nicaragüense: “¿Hay en mi sangre alguna gota de sangre de África, o de indio chorotega o nagrandano? Pudiera ser, a despecho de mis manos de marqués; mas he aquí que veréis en mis versos princesas, reyes, cosas imperiales, visiones de países lejanos o imposibles: ¡qué queréis!, yo detesto la vida y el mundo en que me tocó nacer”⁴. Tan provocador desplante a las culturas indígenas y afroamericanas ha obturado, en cierto sentido, la conciencia del lector común sobre la presencia de lo indígena en la obra de Rubén Darío, tempranamente materializada en tres poemas que están en la base de *Azul...*, trocada en vigorosa advertencia política a Theodore Roosevelt en un poema de *Cantos de vida y esperanza* (1905) y hecha melancolía —en clave de lamento o evocación— en un par de poemas de *El canto errante*, entre otras manifestaciones que, por lo demás, incluyen un cuento socarrón de ámbito azteca.

2 Octavio Paz, *Los hijos del limo* (Barcelona: Seix Barral, 1974).

3 Rubén Darío, *Cuentos completos* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2017), 128.

4 Darío, *Poesía*, 36.

Las líneas que siguen pretenden rescatar del olvido el corpus indianista de Rubén Darío y proponer un sentido a su presencia en el registro modernista.

II

En Hispanoamérica, en la primera mitad del siglo XIX, el proyecto literario romántico de exaltar la tierra nativa de modo que su independencia política quedara plenamente justificada tuvo, entre sus principales recursos, el de rescatar el esplendoroso pasado prehispánico. A un lado del henchido imaginario neoclásico europeo que pesó sobre la imaginación americana —un imaginario en que, sobre todo los incas, son al mismo tiempo ricos señores y nobles salvajes—, ocupan un lugar especial, como manifestaciones tempranas de esa cruzada literaria, el poema *Victoria de Junín. Canto a Bolívar* (1825), del ecuatoriano José Joaquín Olmedo, y la novela *Jicoténcal* (1826), atribuida tanto a José María Heredia como a Félix Varela, ambos cubanos. En el poema, Huayna Cápac se aparece a la hueste libertadora y, en nombre de la riqueza indígena pretérita y la justa venganza contra España, advierte sobre la necesidad de esforzarse en la próxima batalla peruana (la de Ayacucho). Mientras tanto, la novela hace loa del honor político de la nación tlaxcalteca, con lo que, en pleno contexto de la Conquista, la eleva al pináculo de la civilidad. No se pierda de vista que, en su exaltada *Carta de Jamaica* (1815) —difundida de modo masivo desde 1818⁵—, Simón Bolívar ya había establecido como pares a los monarcas de uno y otro mundo, sin duda influido por el famoso reclamo que Atahualpa hiciera al padre Valverde a propósito de su loca pretensión de someterlo a los designios del rey español, de quien el emperador inca se sentía apenas como un “hermano”⁶.

5 Juan Guillermo Gómez, Bernardita Pérez y Rafael Rubiano, introducción a *Carta de Jamaica. 6 de septiembre de 1815*, por Simón Bolívar (Medellín: Universidad de Antioquia, 2015).

6 William H. Prescott, *Historia de la conquista del Perú* (Madrid: Eds. Itsmo & José M. Gómez Tabanera, 1986), 268.

Sobre la literatura indianista del romanticismo americano — aquella literatura en la que un personaje indígena poco verosímil, representado entre los esplendores de la riqueza y el exotismo, noble al mismo tiempo que bárbaro y no pocas veces destinado a sucumbir en la tragedia sentimental—, la crítica portorriqueña Concha Meléndez se permitió hacer un completo inventario de sus principales autores, obras, motivos y rasgos en el canónico tratado *La novela indianista en Hispanoamérica (1832-1889)* (1934). Resultan particularmente interesantes sus notas sobre la poesía indianista, la cual se habría edificado sobre un reclamo crítico hecho en 1834 por Esteban Echeverría, a propósito de la necesidad de buscar “en nada español” las fuentes de la verdadera literatura del continente, cuya inspiración debía armonizar “con la virgen naturaleza americana”⁷. Como por ensalmo, habría surgido inmediatamente una tradición poética en la que el indígena y el paisaje ocuparon el centro de la escena: en 1835, en el poema “En boca del último inca”, el colombiano José Eusebio Caro representó la agonía del Tawantinsuyu en la figura de un guerrero fugitivo que, bajo el volcán Pichincha, jura defender la libertad con la propia vida y en nombre de Manco Cápac. Dos años después, el mismo Echeverría ilustró su tesis americanista con la historia en verso *La cautiva* (1837), en la que la omnipotencia del desierto pampero encuentra un trasunto en el salvajismo de los nativos. En la década que siguió, en sus *Poesías* (1842), el uruguayo Adolfo Berro incluyó un romance sobre los amores idealizados y trágicos de dos indios guaraníes, Yandubayú y Lirrompeya, heroína que el poeta describe como “del Paraná, rica perla que guarda el bosque callado”⁸. Por la misma época, el mexicano Ignacio Rodríguez Galván —muerto en 1842— había compuesto los poemas *Profecía de Guatimoc* y *Visión de Moctezuma*, consagrados a ensalzar la grandeza de los antiguos gobernantes americanos, nobles y valientes como no lo fueron ni los conquistadores ni los

7 Concha Meléndez, *La novela indianista en Hispanoamérica* (Madrid: Librería y Casa Editorial Hernando, 1934), 66-67.

8 Meléndez, *La novela indianista*, 69.

americanos modernos. Es particularmente significativo que, a propósito de esta revisión histórica, Meléndez tienda un puente entre Rodríguez Galván y Rubén Darío, quien en “A Colón”, en *El canto errante*, también estableció el carácter superlativo de la lealtad política de los monarcas prehispánicos.⁹

La naturalidad con que la imagen esplendorosa de los adalides indios pasó de las manos del romántico mexicano a las del modernista nicaragüense habla a las claras del arraigo de la poesía indianista en el siglo XIX. Con todo, no está de más asomarse a lo que, en 1878, escribió uno de sus primeros críticos: el cubano José Martí. De acuerdo con él, la poesía americana encuentra la oportunidad excepcional de ser dramática no solo por lo que ya sugieren las “imponderables maravillas” de la naturaleza virgen, sino por lo que deja servido el teatro de las historias locales, lleno de “conquistadores legendarios, tenaces conquistadores, indias de oro, indios de hierro, rencores de raza, infortunios inmensos, fuertes cuerpos quemados en los valles, tiernas almas burladas y vencidas”¹⁰. A juzgar por los índices discursivos de esa recensión, en el intelectual cubano había dejado una impresión perdurable el poema épico inconcluso *Gonzalo de Oyón*, del colombiano Julio Arboleda, cuyo argumento encuentra su centro en los amores de un soldado español y la hija de un cacique, librados entre la majestad del paisaje caucano y los estruendos de la guerra desatada contra la Corona por un antiguo subordinado de Gonzalo Pizarro. Como es lógico, al escribir su artículo, Martí no podía conocer los “rencores de raza” e “infortunios inmensos” que habrían de definir los colores trágicos de *Tabaré* (1888), del uruguayo Juan Zorrilla de San Martín, sin duda la epopeya indianista más célebre de la segunda mitad del siglo XIX —si no del siglo entero— en razón de la muerte cruenta, en medio del enfrentamiento entre charrúas y conquistadores, de un indio enamorado de una mujer blanca.

9 Meléndez, *La novela indianista*.

10 José Martí, *El indio de nuestra América* (La Habana: Casa de las Américas, Centro de Estudios Martianos, 1985), 48-49.



Catedral del silencio. Collage análogo, 2019

III

No parece casual que fuera en 1888, año en que *Tabaré* conmovía los oídos románticos del continente, cuando se conocieron los primeros poemas indianistas de Rubén Darío. En efecto, el 11 de noviembre, *La Época* de Santiago de Chile incluyó, bajo el título general “Sonetos americanos”, tres poemas de autoría del joven periodista nicaragüense que había llegado al país austral dos años atrás. Se trata de los sonetos “El Toquí”, “Chinampa” y “El sueño del Inca”, el primero de los cuales fue incluido en la segunda edición de *Azul...*, aparecida en Guatemala en 1890. La pieza trocó su título por el de “Caupolicán”, y, de integrar la sección “Sonetos americanos” en *La Época*, pasó a ser parte de los “Sonetos áureos”, una nueva triada en la que también toman parte Venus y una joven burguesa de París.

El poema de mayor difusión en el conjunto, “Caupolicán”, tiene como tema la prueba cumplida por el protagonista homónimo para ser distinguido como capitán entre los araucanos. El reto consiste en llevar sobre sus hombros, todo el tiempo que sea posible, un pesado tronco; algo que, según deja ver la línea narrativa del poema, el indio consigue hacer durante todo un día, o al menos entre una mañana y la siguiente aurora. En su asunto e imágenes, el soneto da continuidad a los códigos del indianismo romántico: sitúa el esplendor de lo indígena en una época remota (“Es algo formidable que vio la vieja raza”¹¹), concentra buena parte del valor nativo en su destreza y fuerza física ([...] campeón / salvaje y aguerrido, cuya fornida maza / blandiera el brazo de Hércules”) y define los rasgos de los líderes indios con base en comparaciones con figuras grecolatinas o bíblicas (Hércules, Sansón, Nemrod). Que la pieza tiene la especial intención de resaltar esa comunidad de características estaría insinuado por el hecho de que el verso que establece el parangón —el cuarto— se pone en evidencia al dejar ver una

11 Darío, *Poesía*, 27-28. Todas las citas textuales de “Caupolicán” están situadas en este pasaje.

métrica irregular: “blandiera el brazo de Hércules, o el brazo de Sansón”. Lo componen 14 sílabas con terminación oxítona, lo cual supone una sílaba decimoquinta que quiebra el régimen alejandrino del soneto.

Como los indianistas románticos de la primera mitad del siglo XIX, cuyas fuentes fueron tanto las páginas históricas como las literarias —incluso, quizá más estas que aquellas—, Rubén Darío parece haberse inspirado, para la composición de “Caupolicán”, en *La Araucana* (1569-1589) de Alonso de Ercilla. Así lo sugiere no solo la rescritura del motivo legendario de la prueba, sino también la personificación de la aurora en el verso decimotercero del soneto (“[...] La Aurora dijo: ‘Basta’”), figura a la que también acude Ercilla cuando se ocupa de la prueba de Caupolicán en el “Canto II” de *La Araucana*: “Ya la rosada Aurora comenzaba / las nubes a bordar de mil labores”¹². Es verdad que en el poema épico del siglo XVI no aparece la palabra *Toqui* (título original del poema de Darío y antonomasia que se reitera en el verso duodécimo: “¡El Toqui, el Toqui!”), voz mapuche que puede traducirse como *hacha* y que designaba a los jefes militares indígenas; pero ella pudo haberse hecho común en el discurso histórico chileno en el mismo siglo XIX, a raíz de la publicación de la *Historia eclesiástica, política y literaria de Chile* (1850), del presbítero José Ignacio Víctor Eyzaguirre, una obra, por lo demás, publicada en Valparaíso —donde Darío residió al llegar a Chile y donde publicó la primera edición de *Azul...*— y con introducción firmada por Bartolomé Mitre, figura muy cara para el poeta nicaragüense a juzgar por el homenaje que le rinde en *El canto errante*.¹³ El capítulo segundo de la *Historia eclesiástica* incluye alusiones al “Toquí Aillavilú”, al “Toquí Lincoyan” y a “Caupolicán [...], declarado ya Toquí de la nación”¹⁴.

Los otros dos “Sonetos americanos” confirman, en general, el panorama indianista de “Caupolicán”. La anécdota cantada

12 Alonso de Ercilla, *La Araucana*, ed. Isaías Lerner (Madrid: Cátedra, 2005), 120.

13 Darío, *Poesía*, 176-183.

14 José Ignacio Víctor Eyzaguirre, *Historia eclesiástica, política y literaria de Chile* (Valparaíso: Imprenta del Comercio, 1850), 15-16.

en “Chinampa” corresponde a un idilio tópico del romanticismo, pues en una florida *chinampa* —terrazza lacustre artificial, común entre los antiguos mexicanos de Xochimilco— tiene lugar, con quietismo de estampa, el encuentro amoroso de una pareja asimétrica, pero, por ello, complementaria: “una india gallarda, encantadora” y “un guerrero magnífico y triunfal”¹⁵. Es posible que Rubén Darío haya labrado su imagen de las chinampas con arreglo a las noticias que sobre ellas ofrecen las crónicas de Indias, especialmente *La historia general de las cosas de Nueva España* (1540-1585), de Bernardino de Sahagún, si bien las declaraciones del modernista a propósito de sus fuentes de tema mesoamericano señalan a otros cronistas, tal como ocurre en el poema “Momotombo” de *El canto errante*, en uno de cuyos versos el poeta dice estar “nutrido de Oviedo y de Gomara”¹⁶.

Finalmente, en “El sueño del Inca” se asiste a la experiencia onírica, poblada por divinidades celestiales, de un soberano del imperio andino: una ocurrencia que puede tomarse como el plegamiento de Rubén Darío a la vigorosa tendencia que, dentro del indianismo decimonónico, se concentró en el tema inca. Con todo, quizá se trate de la única pieza del tríptico en que brilla una genuina luz modernista, toda vez que, en ella, el abolengo histórico del rey indio innostrado cede lugar a la descripción de su visión, pródiga en indicios sensuales: el dios entrevistado es “ardiente”, “el Inca se estremece”, “un eco ronco rueda”. La importancia de esa experiencia, al mismo tiempo arraigada al sueño y a la cosmovisión —y por ello, en cierto sentido, anticipación del neindigenismo literario según lo ha definido Tomás Escajadillo¹⁷—, queda insinuada en el segundo verso del soneto, el cual, particularmente atípico —lo recorren tres oraciones claramente demarcadas y lo cierran un acento oxítono y un encabalgamiento— es el que, precisamente, da inicio a la descripción del sueño: “Después del holocausto, el

15 Darío, *Poesía*, 290-291. Todas las citas textuales de “Chinampa” y “El sueño del Inca” están situadas en este pasaje.

16 *Ibid.*, 162.

17 Tomás G. Escajadillo, *La narrativa indigenista peruana* (Lima: Amaru, 1994).

Inca va y reposa. / Sueña. Ve al dios que pasa. Camina junto a él / la luna enamorada [...]

En 1896, *Prosas profanas y otros poemas* no agregó nada nuevo al registro indianista de Rubén Darío. Y no solo porque —como anuncia la ya mencionada introducción— de lo que se trataba entonces era de invocar personajes y figuras de cuento, provenientes de “países lejanos o imposibles”, sino también porque en el mismo introito, pocas líneas más allá de aquellas en que reniega de su sangre mestiza, el poeta ratifica el estatus superlativo que a los fastuosos reinos prehispánicos les corresponde como tema poético, muy en sintonía con las tesis americanistas de Echeverría: “Si hay poesía en nuestra América, ella está en las cosas viejas: en Palenke y Utlán, en el indio legendario y el inca sensual y fino, y en el gran Moctezuma de la silla de oro”¹⁸. Pero esa declaración, sin duda por su poca o ninguna correspondencia temática con los poemas reunidos en el volumen, no hizo otra cosa que suscitar un apunte desdeñoso de José Enrique Rodó, quien en un ensayo crítico de 1899 escribió: “Rubén Darío no es el poeta de América. [...] Ignoro si algún espíritu zahorí podría descubrir, en tal cual composición de Rubén Darío, una nota fugaz, un instantáneo reflejo, un sordo rumor, por los que se reconociera en el poeta al americano de las cálidas latitudes, y aun al sucesor de los misteriosos artistas de Utlán y Palenke”¹⁹. La formalización de esta objeción tuvo su culminación en 1901, cuando fue usada como prólogo de la segunda edición de *Prosas profanas y otros poemas*, publicada en París por la Librería de la Viuda de Ch. Bouret.

Rubén Darío correspondió a Rodó —cuyo ensayo, lúcido y laudatorio en términos generales, califica al nicaragüense de “gran poeta exquisito”²⁰— en *Cantos de vida y esperanza*, publicado en Madrid en 1905. No solo ocurre que la primera parte del poemario —los 14 “Cantos de vida y esperanza”— está

18 Darío, *Poesía*, 36.

19 José Enrique Rodó, *Rubén Darío. Su personalidad literaria, su última obra* (Montevideo: Imprenta de Dornaleche y Reyes, 1899), 5-7.

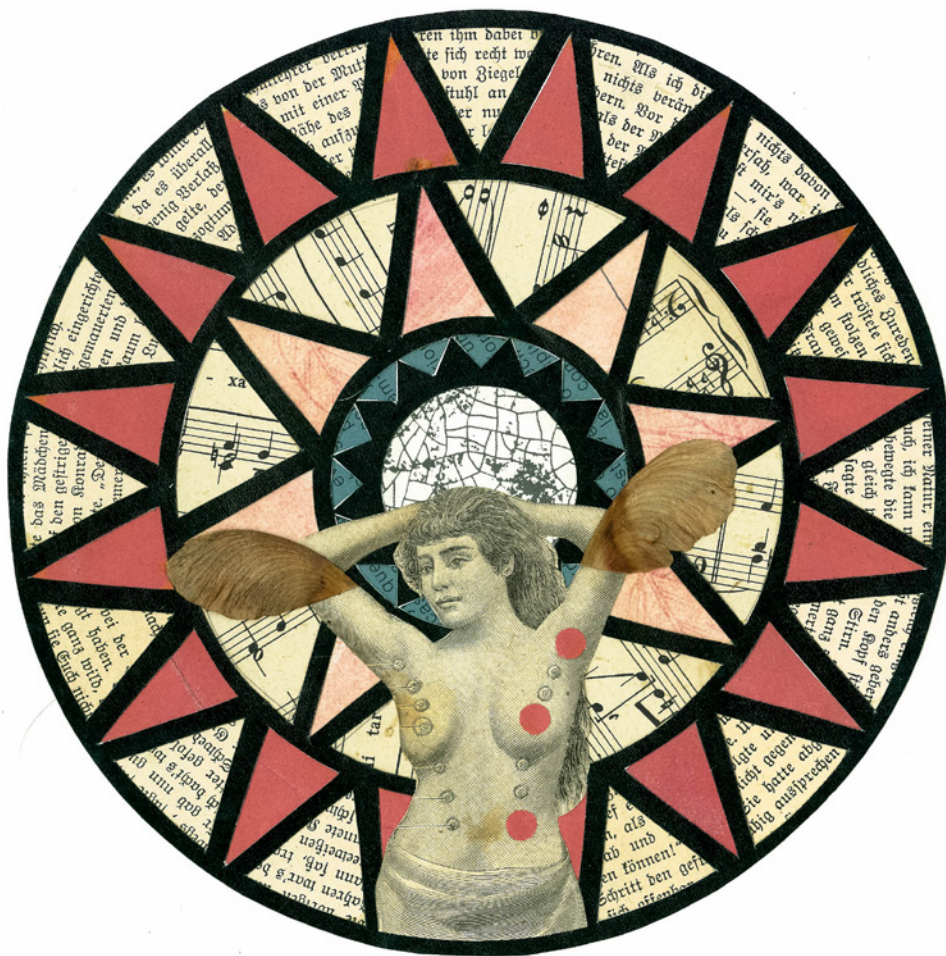
20 Rodó, *Rubén Darío*, 9.

dedicada a “J. Enrique Rodó”²¹, sino que el octavo canto, “A Roosevelt”, consigna una respuesta al asunto del lesa americanismo que es, al mismo tiempo, una actualización del tema indígena en el registro de Darío, ahora en clave de reivindicación cultural. En el canto, cuyos primeros versos establecen el poderío tecnológico y económico de los Estados Unidos, con Theodore Roosevelt como adalid —es a él, ahora, a quien se compara con Nemrod—, la América hispánica aparece como una víctima próxima a la inmolación: “eres el futuro invasor / de la América ingenua que tiene sangre indígena, / que aún reza a Jesucristo y habla en Español”²². Sin embargo, la larga y compleja trayectoria cultural hispanoamericana acaba tornándose en el escudo que la protege del “Cazador”, y en ello, a un lado del legado grecolatino, español y católico, otros elementos corresponden al pasado indígena: América “[...] tenía poetas / desde los viejos tiempos de Netzahualcoyotl, / [...] / la América del grande Moctezuma, del Inca / [...] / la América en que dijo el noble Guatemoc: / ‘Yo no estoy en un lecho de rosas’”. Hay algo nuevo en esta evocación del mundo prehispánico frente a las que preceden en los poemarios decimonónicos de Rubén Darío: el valor —al menos relativo— de lo indígena como elemento actual; en efecto, esa América preñada por la historia “vive”, tal cual se establece de modo revelador al final del verso cuadragésimo tercero, como desenlace de un complejo encañamiento de oraciones subordinadas. Esto significa que lo indio, considerado antes como un mero arcaísmo —algo que ya no es—, se promueve ahora como un remanente: algo que, a pesar de su antigüedad, sobrevive en un nuevo orden de cosas.

No puede ocultarse que la idea de una América indígena y española que se prepara para resistir el embate de los Estados Unidos es algo más que una reacción a los comentarios de Rodó: debe mucho, también, a la experiencia ibérica de Rubén Darío,

21 Darío, *Poesía*, 96.

22 *Ibid.*, 107-108. Todas las citas textuales de “A Roosevelt” están situadas en este pasaje.



Naturaleza paradójica. Collage análogo, 2019

la cual, con múltiples idas y venidas, empezó en 1892 a raíz de su nombramiento como secretario de la delegación nicaragüense en la celebración del cuarto centenario del Descubrimiento de América. Esa vivencia fructificó en el íntimo contacto de Darío con la constelación de escritores tardorrománticos y realistas —ya en los albores de la Generación del 98—, filólogos, periodistas y hombres públicos que ocupaban la escena cultural española en la transición de los dos siglos, y también derivó en el matrimonio del poeta con Francisca Sánchez del Pozo, una campesina abulense con la que tuvo tres hijos, todos nacidos en Europa. Cuando, en 1907, fue publicado *El canto errante* en Madrid, la afición por lo español se mostró incólume, así como la conciencia de que la cultura americana era una amalgama de esa tradición y las sobrevivencias indígenas, tal cual se había puesto de manifiesto en *Cantos de vida y esperanza*. Debe aclararse, en todo caso, que el poema que mejor expresa esa convicción en el nuevo libro, “A Colón”, había sido compuesto desde 1892, presumiblemente en el contexto de la celebración del cuatricentenario del Descubrimiento. También es necesario precisar que en esa pieza todavía no apuntaba el optimismo retador de “A Roosevelt”, toda vez que la América que allí se visualiza es una que, degradada por las lacras de la sociedad mestiza —esa de “boca indígena semi-española” que se desangra en guerras civiles y expresa su languidez en la politiquería y una literatura “canalla”²³—, no refleja ni la nobleza y el vigor precolombinos, ni el heroísmo conquistador. Entre los versos vigésimo primero y vigésimo octavo se expresa singularmente ese sentimiento:

*Las ambiciones pérfidas no tienen diques,
soñadas libertades yacen deshechas.
¡Eso no hicieron nunca nuestros Caciques,
a quienes las montañas daban las flechas!
Ellos eran soberbios, leales y francos,
ceñidas las cabezas de raras plumas;
¡ojalá hubieran sido los hombres blancos*

23 Ibid., 160-161. Todas las citas textuales de “A Colón” están situadas en este pasaje.

como los Atahualpas y Moctezumas!

Es verdad que “A Colón” no desmiente la existencia residual de lo indígena en la sociedad y cultura hispanoamericanas de fines del siglo XIX —la primera cuarteta establece que la “india virgen y hermosa” que encontró Colón *es* ahora “una histérica / de convulsivos nervios y frente pálida”—; pero al mismo tiempo es clara la insinuación, de nuevo indianista, de que el pasado glorioso ha quedado atrás: como ha podido verse, de los líderes indios se dice que “Ellos *eran* soberbios, leales y francos” (los énfasis son míos). La misma ambigüedad que sitúa lo americano antiguo tanto en el pasado remoto como en el presente se manifiesta en “Tutecotzimí”, un largo poema escrito en 1890 y también incluido en *El canto errante*, y que por varias razones puede ser considerado como la más significativa entre las piezas de tema indígena compuestas por Rubén Darío.

En “Tutecotzimí”, a lo largo de 185 líneas —la mayor parte versos alejandrinos, solo un puñado de ellos versos atípicos de corta extensión— se dibuja una estampa histórica que incluye el descubrimiento arqueológico de un asentamiento prehispánico (“Al cavar en el suelo de la ciudad antigua, / la metálica punta de la piqueta choca / con una joya de oro [...]”²⁴), la actualización de un episodio de regicidio entre los indios pipiles y una descripción de la exuberante naturaleza centroamericana (sirvan de ejemplo, entre muchas, las imágenes servidas en las expresiones “encendido trópico”, “rubí, cristal, zafiro, las susurrantes moscas”, “ágil la ardilla, / su cola es un plumero” y “bosques de esmeralda”). La anécdota central presenta al guerrero Tekij, quien, acompañado de un ejército de soldados, ancianos y brujos pipiles, se dirige a la morada del cacique supremo Cuaucmichín para reclamarle por un sacrificio homicida perpetrado contra el pueblo: “más sangre de pipiles, oh Cuaucmichín infame, / ayer has ofrecido en holocausto cruel”). El enfrentamiento termina

24 *Ibid.*, 169-173. Todas las citas textuales de “Tutecotzimí” están situadas en este pasaje.

con el ajusticiamiento del cacique (“[...] el jefe odiado / en sanguinoso fango quedó despedazado”) y la elección de Tutecotzimí para ser jefe de los pipiles solo porque él, al surcar la escena en medio del canto, promete “paz y trabajo”.

En su estudio del poema, Rick McCallister sugiere una mediación de fuentes e influjos que define su típico espíritu indianista. El crítico propone que, en general, Rubén Darío habría querido emular la “Oda a una urna griega” de John Keats, y que particularmente habría conocido la *Recordación Florida* de Francisco Antonio de Fuentes y Guzmán, escrita en el siglo xvii, así como las noticias decimonónicas de Domingo de Juarros sobre códices pipiles, documentos en los cuales se encontraría buena parte de los muchos nombres indígenas incluidos en el poema.²⁵ Esa inspiración romántica logra materializarse en la anécdota trágica de “Tutecotzimí”, en una reivindicación de la sabiduría y la integridad indígenas que al mismo tiempo pone de relieve la fiereza nativa y, en buena parte, en la construcción apenas ornamental de la princesa Oztotskij, la hija de Cuaucmichín, y cuya aparición en el poema no tendría un fin distinto al de asegurar la participación de lo femenino en la exótica escena.

Con todo, hay un elemento de “Tutecotzimí” que lo relleva en el acervo indianista de su autor y lo sugiere como una manifestación inicial de la conciencia moderna de los poemas “A Colón” y “A Roosevelt”: la perspectiva cronológica del poeta, quien, aunque en los primeros versos se sitúa en una época desde la cual la América indígena se antoja “ignota”, rescata para el presente esa experiencia histórica, y nada más que por el conjuro de su arte: “—¡Suene armoniosa mi piqueta de poeta! / ¡Y descubra oro y ópalos y rica piedra fina, / templo o estatua rota!”. El gesto literario, consciente de sí mismo, no se agazapa para producir la ilusión del viaje en el tiempo, sino que se ofrece como puente para que el pasado logre vencer la

25 Rick McCallister, “The Real and the Symbolic in Tutecotzimí: Darío’s Well-Wrought Urn”, *Iberoamericana. Nordic Journal of Latin American and Caribbean Studies* 43, no. 1-2 (2013): 185-202.

brecha que lo separa de nosotros; dicho de otro modo: más que a la evocación melancólica o pesarosa de lo irremediamente perdido, a lo que se asiste es a una experiencia de continuidad en la que, gracias al conjuro poético, se activa y actualiza una vivencia que solo *se creía* perdida. Como los vestigios materiales que interesan a la arqueología, el episodio pipil ha sido *encontrado* y puesto al servicio de la comprensión e iluminación del presente. En ese sentido, la inopinada aparición del cantor Tutecotzimí parece traducirse en la advertencia de que el porvenir es para los líderes como él, ajenos a la violencia y, por el contrario, entregados al pacifismo y al trabajo, categoría en la que cabe el oficio del artista.

Los últimos trabajos de Rubén Darío dejan ver, todavía, algunos destellos de indianismo. En *Poema del otoño y otros poemas* (1910), el poema “Raza” —una de las nueve piezas del “Intermezzo’ tropical”— declara como épico el mestizaje propiciado por la Conquista, correspondiendo a los indios el carácter de “soberbios”, representado por “el gran Nicarao”²⁶. En la prosa, el tema indígena logró tener una manifestación tardía, materializada sobre todo en el relato “Huitzilopxtli. Leyenda mexicana” (1914) y en algunas alusiones vagas a los indígenas campesinos centroamericanos en *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo* (1915). El relato de 1914 se pliega a la lógica de “Tutecotzimí” al proponer la renovación de un antiguo rito mesoamericano en los años de la Revolución Mexicana: el narrador señala explícitamente la “actualidad espantable” del “espectáculo”²⁷. En la autobiografía se mencionan algunos adjuntos indios de las casas habitadas en la infancia, la malicia nativa de un maestro salvadoreño y los cumplidos que, ya situado Darío en la cumbre de la fama, le tributó una indiecita de Jalapa. Y nada más. Por supuesto, no cabía esperar que en él hubiera quedado alguna impresión de cuando, a la edad de dos años, vivió con su madre en San Marcos de Colón, en Honduras, en la hacienda cafetera

²⁶ Darío, *Poesía*, 220.

²⁷ Rubén Darío, *Cuentos completos* (La Habana: Arte y Literatura, 1990), 416.

regentada por el compadre Guillén y su mujer; él un cholo de “pómulos prominentes y rojos de ídolo azteca”²⁸, al decir del biógrafo Juan Antonio Cabezas. El poeta no va más allá de ofrecer una noticia escueta de ellos, de suerte que los únicos rasgos que pretenden describir a Guillén son que era “viejo” y “gordo”²⁹. Una imagen reconstruida por Cabezas, acaso borrosa tras la niebla de la ficción, propone que el coronel Félix Ramírez —esposo de la tía abuela de Darío— confundió al futuro modernista con un indio cuando visitó la hacienda y lo vio, muy tostado por el sol, en brazos de la “guaricha”³⁰ del compadre Guillén.

IV

El balance de lo que antecede es claro: salvo un puñado de alusiones a la condición indígena contemporánea, en el imaginario poético de Rubén Darío se impone una visión romántica de las culturas nativas de América. Al poeta nicaragüense lo gana un entusiasmo indianista que celebra el esplendor material del remoto pasado prehispánico y la nobleza salvaje del indio, y que no pocas veces se expresa en alegorías de idilios entre reyes y princesas nativas o de relaciones armónicas entre los hombres y la naturaleza exuberante.

Sin embargo, esa expresión romántica tan pura no debe entenderse, de plano, como un atavismo estético opuesto al modernismo: al contrario, esa manera de representar lo indígena es, en cierto sentido, lo que mejor se aviene con el modernismo. Más allá de las exploraciones y audacias formales y de la pretensión de situar en el mundo contemporáneo la experiencia americana, el modernismo se empeñó en promover mosaicos de complejidad cultural; cuadros en que, cada una con su vigor distintivo, las tradiciones culturales del mundo alternan como

28 Juan Antonio Cabezas, *Rubén Darío. Un poeta y una vida* (Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1954), 13.

29 Rubén Darío, *Autobiografía de Rubén Darío* (Barcelona: Red-ediciones.com, 2009), edición de Kindle.

30 Cabezas, *Rubén Darío*, 19.

iguales y se ofrecen, para el hombre cosmopolita, como otros tantos botines de erudición, deleite sensual y oportunidad artística. En ese concierto, América debe ser invocada en su investidura antigua, cuando su potencia cultural y su fuerza moral no acusaban ni mengua ni enajenación. El carácter modélico de los representantes de ese mundo antiguo queda claro en aquel par de versos de “A Colón”: “¡ojalá hubieran sido los hombres blancos / como los Atahualpas y Moctezumas!”.

Por eso a Rubén Darío le merece reproche el estado actual de la América mestiza o, por lo menos, de aquella América en la que lo indígena apenas logra sobrevivir en la atenuación y el desmedro. Le irrita la histeria en que hoy se halla reducida la que antes fue una india límpida y virginal, e incluso —y esto es particularmente significativo— siente desdén por las gotas de “indio chorotega o nagrandano” que corren, ya muy poco perceptibles, por las venas que cruzan sus propias “manos de marqués”. Por lo mismo, no le parece digna de recuerdo una figura que podría haber tenido visos épicos en las narraciones de su madre: la del cholo Guillén. Las evocaciones del poeta se concentran en lo que ha visto en las páginas áureas de la historia americana: Palenke, Utlán, el Inca, Tutecotzimí, Nacarao y Huitzilopochtli.

A modo de cierre basta decir que, a diferencia de la evocación apenas melancólica que hubiera saciado a un romántico de la mitad del siglo XIX, a Rubén Darío le interesaba arrancar de su tiempo original las imágenes del esplendor prehispánico y situarlas vivas en el presente, quizá como magistralmente lo ilustran la experiencia arqueológica en tierras pipiles y el sacrificio mexicano entre el fuego de la revolución. Correspondía a la palabra poética insuflar el aliento vital al botín traído del pasado.

Lecturas, experiencias e ilusiones de un hijo del monte: lo indígena en *Tierra de promisión* (1921), de José Eustasio Rivera

Para Camilo Suárez

|

Hace cien años, en enero de 1921, se publicó en Bogotá *Tierra de promisión*, el primero de los dos libros —ambos canónicos— que publicó en vida José Eustasio Rivera. Ese mismo año, en junio, el escritor bogotano Antonio Gómez Restrepo, subsecretario de Relaciones Exteriores de Colombia, llamó a su colega huilense para que fuera su asistente diplomático en Perú. Esto le permitió a Rivera iniciar la carrera diplomática que al año

siguiente habría de llevarlo a la cuenca del Orinoco, donde una comisión —de la que él hacía parte, junto con ingenieros y geógrafos— debía demarcar la frontera entre Colombia y Venezuela. Esa aventura no carece de interés de cara al valor histórico del poemario, pues lo sitúa en el antes de una experiencia vital en cuyo otro extremo se levanta *La vorágine* (1924), acaso la principal novela latinoamericana sobre la selva.

En este punto, sin embargo, es necesario hacer una advertencia crucial: Rivera, antes de publicar sus libros, ya había entrado en contacto con la naturaleza agreste del oriente colombiano, e inclusive podría decirse que *La vorágine* debe más a esos viajes iniciales que al de la comisión. Los críticos, por supuesto, ya se han encargado de comentar ese hecho —al respecto resulta casi definitiva la crónica genética de Eduardo Neale-Silva¹—, y por eso quizá tenga más interés lo que pueda decirse de la relación de *Tierra de promisión* con las experiencias vitales —y librescas— del autor.

Más allá de los ámbitos temáticos que se hacen explícitos en *Tierra de promisión* —la tripartición estructural de selva, montaña y llano—, hay una línea argumental que, con todo y su discreción, deja ponderar el carácter ambiguo de un libro al que nutrieron tanto las fascinaciones bibliográficas de Rivera como las impresiones de su contacto incipiente con el llano y la selva, contacto que, a su vez, tanto se concretó en aventura directa como en conocimiento de algunos personajes curtidos en ese mundo de esfuerzo, azar y muerte. Esa línea argumental o, mejor, ese subtema al que nos referimos es el indígena, invocado de manera clara en, al menos, cinco de los 55 sonetos que conforman el libro. Apenas importa que la proporción de piezas interesadas por las cosas amerindias se antoje pobre: *mutatis mutandis*, es lo mismo que ocurre en *La vorágine*, en la que una corta estadía de Arturo Cova y sus compañeros entre los guahibos del río Meta representa, casi totalmente, la vida de las

1 Eduardo Neale-Silva, *Horizonte humano. Vida de José Eustasio Rivera* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1960).

comunidades selváticas en la novela. Con todo, esa plasmación y la que se da en los sonetos son suficientemente sugestivas a propósito de lo que significaron para Rivera, como escritor, los nativos americanos.

II

Tierra de promisión puede describirse como una colección de sonetos referidos a la relación del hombre con la naturaleza, particularmente materializada, esa relación, en la contemplación del paisaje. Las 55 piezas se distribuyen en un prólogo y tres partes, cada una de estas ambientada en un ecosistema particular. El prólogo está compuesto por un soneto alejandrino particularmente canónico, aquel cuyo primer verso reza “Soy un grávido río, y a la luz meridiana”²; la primera parte, localizada en la selva, ofrece 18 sonetos; la segunda, referida a la montaña, 10; y la tercera, la más extensa, agrupa 26 sonetos de tema llanero. La obra es de confesión parnasiana —en buena parte adopta una perspectiva impersonal, se goza en la descripción, se interesa por la belleza material de las cosas de la naturaleza, recurre a comparaciones con minerales preciosos y se muestra obsesionada con el cromatismo crepuscular—, y los sonetos, de cuidada métrica, son alejandrinos o endecasílabos. Estos dominan en la última parte y aquellos en la primera.

Todas las alusiones al mundo aborígen se encuentran en los sonetos de la selva. La primera de ellas está en el primer poema de la sección, y es una noticia del avistamiento de algunos nativos a la vera del río por el que navega, en una balsa, el poeta. En los versos quinto y sexto se lee: “y unos indios desnudos, con curiosa cautela, / van corriendo en la playa para verme pasar”³. Es tan interesante que la alusión tenga lugar en el primer soneto de la primera parte como que los indígenas estén ubicados al otro lado del río. Se trata de la misma situación

2 José Eustasio Rivera, *Tierra de promisión* (Bogotá: El Áncora Editores, 1997), 19.

3 Rivera, *Tierra de promisión*, 23.

plasmada en *La vorágine*, donde los guahibos aparecerán en las primeras páginas de la segunda parte, una vez la comitiva de Cova cruza el Meta. Aquí y allá, pues, los indios están en el umbral de la selva, algo que en la novela es explícito en la narración y en la estructura, y que en *Tierra de promisión* se expresa en la función inaugural del poema en la sección cuyo ámbito es la selva. No puede descartarse que en el poemario se trate también del punto inicial de un recorrido geográfico, puesto que la idea sugerida por el soneto es que el poeta, navegando, acaba de llegar a la selva. Como quiera que sea, algo es claro: para Rivera, los indígenas son seres confinados; son criaturas de una espesura vegetal cuyos límites acatan a rajatabla. Mientras tanto, en ambos libros, el “tigre” —el jaguar— es protagonista en dramas tanto selváticos como llaneros.

Los nativos reaparecerán, poco después, en cuatro poemas consecutivos. Entre el quinto y el octavo soneto de esa primera parte lo amerindio es, propiamente, el tema central, ya no un mero elemento —animal asomado o planta colgante— del decorado general. En la primera de esas piezas, el verso inicial pone la atención sobre la actividad vigorosa del indígena: “Cuando ya su piragua los raudales remonta”⁴. De hecho, cada una de las estrofas describe una habilidad característica del personaje: en el primer cuarteto, navega con brío; en el segundo, caza presas poderosas como “boas horrendos”; en el primer terceto, es baquiano y rastreador, agudo intérprete de los signos naturales: “ve vibrar en lo oscuro, cual oscuro cordaje”; y en el segundo terceto es luchador que se entrega a la “brega”. Sin que sea casual, el siguiente soneto ofrece la imagen complementaria: la de la india “amorosa y fecunda”⁵. A diferencia del varón, la mujer aparece en el ámbito doméstico, acomodada en una hamaca, en una choza rodeada de cultivos y tapizada con “pieles de lustrosos jaguares”. Esos contrastes materiales también se manifiestan en los objetos que corresponden a cada uno: de él

4 Ibid., 27. Todas las citas textuales de este soneto corresponden a la misma página.

5 Ibid., 28. Todas las citas textuales de este soneto corresponden a la misma página.



Nido vivo. Collage análogo, 2019

solo puede saberse que lleva encima armas letales —“veneno de iguana”, “venablos de chonta”, macanas, dardos—, mientras que ella luce plumas en las sienes y “raros collares”. A su vez, los atributos propios de la mujer no son ni el vigor ni la fiereza física: su potencia es la sensualidad que emana de “su ardiente atractivo”, sus “voluptuosos lunares” y sus “senos desnudos”. Pero acaso el indicio que más claramente sugiere la relación de díptico entre ambos sonetos es que, en la pieza dedicada a la mujer, se informa que ella tiene la cabeza puesta en el marido ausente, quien, en plena noche, ha salido cazar: “la sorprenden las noches esperando al indiano / que en las chambas acecha los tapires membrudos”. La página anterior ya nos lo había mostrado, entre las sombras, sumido en esa empresa.

La mujer indígena, en virtud de sus encantos físicos, vuelve a aparecer en el siguiente soneto. Sin embargo, este es del todo *sui generis* por la violencia del tema: el poeta, presa de un deseo desenfrenado —“los ardores de mi sangre liviana”⁶, tal como confiesa en el primer verso—, somete sexualmente a una joven de “senos florecidos” cuyo nombre es Riguey, y a quien “un indio malicioso” ha llevado hasta el tambo de su perdición. Varios versos dan a entender que se trata de una violación: “y al sentir mis caricias apremiantes, se afana / por clavarme las uñas de rosado carey”; “La indiecita solloza presa de mi deseo, / y los hombros me muerde con salvaje crueldad”. En el segundo terceto aparecen algunos indicios de que al combate ha seguido la concordia: el poeta dice que la muchacha lo “agasaja”, y alude a que las estrellas cantan un “epitalamio”, esto es, una celebración nupcial. De cualquier manera, los excesos de las estrofas anteriores prevalecen en la memoria e imaginación del lector, a quien, de hecho, la noticia postrera de la sumisión final de la india puede hacer más abyecto el episodio. Uno de los críticos más ácidos que tuvo *Tierra de promisión*, el maestro valluno Manuel Antonio Bonilla —quien fustigó a Rivera bajo los seudónimos de Atahualpa Pizarro y Américo Mármol—,

6 Ibid., 29. Todas las citas textuales de este soneto corresponden a la misma página.

indicó, a su manera, que el poeta había ido demasiado lejos: “No sabemos qué ideas predominan en Colombia respecto de la moralidad en el arte; pero en lo mucho que hemos leído de sus grandes poetas no hemos visto nada que pueda compararse con esta página pornográfica. Sea de ello lo que quiera, no analizamos este soneto, porque el arte también tiene su pudor”⁷.

Finalmente, el octavo soneto de la parte selvática vuelve sobre la imagen del indio cazador y guerrero cuyo único atavío son las armas. El primer cuarteto sitúa dos contendientes sobre la “tórrida playa”⁸ de un río: un jaguar con “garras de acero” y un “arquero”. La bestia, descrita como una criatura a la vez sanguinaria y vestida con lujo —“Manchas de oro, vivaces entre manchas de luto, / en su felpa ondulante dan un brillo ligero”—, se opone a un hombre que, aunque igualmente audaz en el ataque, no viste ninguna prenda: “tiempla el indio desnudo la vibrante correa, / y se quejan las brisas al pasar el flechazo...”. En cierto sentido, la dupla de cazador y jaguar replica la de hombre y mujer, tema de los sonetos anteriores: al fin y al cabo, en esas piezas, él sólo llevaba sus armas encima mientras que ella estaba tocada con adornos. Tampoco se pierda de vista que el soneto de la violación pone gestos del animal en Riguey, quien clava las uñas y muerde para defenderse. De esa manera, los sonetos de tema indígena en *Tierra de promisión* parecen conformar una estructura de oposiciones semánticas muy concretas entre lo humano y lo animal, lo masculino y lo femenino, la desnudez y el ornamento, la fiereza y la sensualidad. El confinamiento del indio en la selva, ya mencionado, es otra entre las expresiones de ese mundo de categorías diferenciadas.

Otros dos poemas de la misma sección podrían relacionarse con el mundo nativo, por más que no haya una vinculación explícita y que los signos en juego no sean los mismos que los del

7 Atahualpa Pizarro, “Críticas de Atahualpa Pizarro sobre *Tierra de promisión*”, en *José Eustasio Rivera, polemista*, ed. Vicente Pérez Silva (Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1989), 181-182.

8 Rivera, *Tierra de promisión*, 30. Todas las citas textuales de este soneto corresponden a la misma página.

sistema de contrastes que acabamos de esbozar. Un caso es el del soneto que sigue al del enfrentamiento entre fiero e indio, y cuyo primer cuarteto informa sobre una faena de pesca sujeta a una técnica ancestral, en la que participa el poeta: “y aquí, bajo las frondas que el gradual descoyunta, / pescadores alegres, machacamos barbasco”⁹. Para Neale-Silva, sin embargo, esa pieza trataría de evocar los juegos y distracciones de la niñez y adolescencia del escritor, en la época en que, con su familia, se instaló en el pueblo de San Mateo —hoy Rivera—, vecino a Neiva y de ambiente rural. Escribe el investigador chileno: “En las horas de descanso, íbase al río a pescar en compañía de otros muchachos. Siguiendo una antigua práctica de los indios, acorralaban todo un cardumen en algún remanso, que luego circunscribían con piedras y palos; enseguida envenenaban las aguas con barbasco bien machacado”¹⁰. Los vecinos de San Mateo, temerosos de que su ganado se intoxicara al abreviar en el mismo río, presionaron al padre del poeta para que le prohibiera esas excursiones.

El otro soneto es el decimocuarto de la sección, aquel cuyo primer hemistiquio, también usado como título, es “¡Soy un hijo del monte!”. La identificación del poeta como criatura nativa podría pasar desapercibida si, al final del séptimo verso, no hubiera una alusión a “mi cara morena”¹¹. El fuerte vínculo con la naturaleza, así como la tez oscura —al menos, no blanca—, son rasgos comúnmente atribuidos al indígena. Pero hay más: el poema habla de plantas y ensueños, como si aludiera a alguna tradición selvática relacionada con el uso de alucinógenos. Si, ya antes, el poeta se puso en el lugar del indio como navegante fluvial —uno va en balsa, otro en piragua— y como amante de su mujer, nada impediría que, ahora, ocupara su lugar al momento de la alucinación ritual. Precisamente, es propósito de este ensayo sopesar la posibilidad de esa interpretación. Por lo pronto nos conformaremos con anotar que Neale-Silva,

9 Ibid., 31.

10 Neale-Silva, *Horizonte humano*, 37.

11 Rivera, *Tierra de promisión*, 36.

aunque puso el mismo título del soneto al segundo capítulo de *Horizonte humano. Vida de José Eustasio Rivera* (1960), en ningún momento vincula sus versos con hechos de la infancia del poeta. Puesto en ese rincón de la biografía, el rótulo solo logra ser una alusión figurada y general a sus aventuras rurales.

III

El interés temprano de Rivera por la poesía hispanoamericana de la primera mitad del siglo XIX, cuya sensibilidad se divide entre la medida neoclásica y la emoción romántica, explica, en buena parte, las imágenes del mundo indígena en *Tierra de promisión*. Las figuras de un varón beligerante, en cierto sentido un guerrero, y una mujer sensual —que llega a ser virgen indefensa— se antojan como un trasunto de la dupla del caballero y la doncella, tan propias de la dramaturgia dieciochesca, la literatura histórica y la poesía patriótica. La plasmación neoclásica del mundo supone una delimitación organizada de los valores morales y las posiciones sociales, y a esa visión se suma, en el continente americano, el interés que despiertan unas culturas ancestrales y exóticas que, naturalmente, son el término opuesto a la España colonizadora. De ahí viene a resultar esa versión entre aderezada y salvaje, virtuosa y degradada, de los indios del poemario.

En su documentado trabajo biográfico, Neale-Silva refiere que entre los primeros poetas leídos por Rivera —los que le endilgaron como tarea escolar— estaban, además de los infaltables románticos españoles, figuras como Andrés Bello, José Joaquín Olmedo y José María Heredia. Según cuenta el investigador chileno, el futuro escritor se apropió con entusiasmo de esos autores y su retórica: “Como tenía una excelente memoria, heredada, al parecer, de su madre, estas tareas le resultaban fáciles y hasta gratas. Le gustaban el ritmo de los versos y la impresión que causaban en los demás las palabras kilométricas que iba aprendiendo”¹². En 1907, cuando vivía en

¹² Neale-Silva, *Horizonte humano*, 31.

Bogotá, Rivera acompañó a Antonio Gómez Restrepo a visitar al expresidente Miguel Antonio Caro, y leyó ante este “Tocando diana”, un poema bélico que, según Neale-Silva, estaba saturado del estilo de *La victoria de Junín. Canto a Bolívar* (1925), de Olmedo. De cara a lo que nos interesa, esa sugerencia del biógrafo es iluminadora. Porque, como se sabe, en el canto del ecuatoriano hay un largo pasaje en el que la figura magna de Huayna Cápac se aparece ante el ejército libertador para convencerlo de su misión de vengar al Incario ante España y para profetizar el triunfo en Ayacucho. De manera hiperbólica, el soberano andino se deja ver rodeado de armas: “Y nieblas figuraban á su planta / Penacho, arco, carcaj, flechas y escudo”¹³. La desmesura de Olmedo —ganado por el sentido bélico de la escena— se expresa en que dota a Huayna Cápac de arco, cuando los incas no lo conocieron.¹⁴ También con exceso, en *Tierra de promisión*, un cazador que debe moverse ágilmente por la selva lleva encima carcaj, venablos, macana y dardos; y, mientras este tiene a la compañera “amorosa y fecunda” que lo espera, a Huayna Cápac lo rodean “Las vírgenes del Sol [...] / En gozo santo y ecos virginales”¹⁵.

También en la obra de Heredia se encuentra una sugerencia que podría haber sido aprovechada por Rivera al plasmar sus emparejamientos indígenas. En “Atala”, el poeta cubano vuelve sobre el idilio del libro homónimo de François-René de Chateaubriand, y un pasaje se refiere a cómo la heroína siente añoranza por el indio Chactás, ausente: “[...] Tu bello rostro / Es más grato de Atala al blando pecho / Que la sombra del bosque a mediodía, / O los silbidos del furioso viento, / Cuando sacuden la cabaña mía / En medio de la noche silenciosa”¹⁶.

13 José Joaquín Olmedo, *La victoria de Junín. Canto a Bolívar* (Londres: Imprenta Española de M. Calero, 1826), 25.

14 Pedro de Cieza de León, *El señorío de los incas*, ed. Manuel Ballesteros Gaibrois (Madrid: Dastin, 2000). Véase, especialmente, la nota 156 del editor.

15 Olmedo, *La victoria de Junín*, 49.

16 José María Heredia, *Niágara y otros textos (Poesía y prosa selectas)* (Caracas: Ayacucho, 1990), 39.



Tiempo de susurros. Collage análogo, 2019

De la misma manera, en su morada, en medio del viento que azota los cultivos, la nativa amorosa del soneto piensa en su compañero, quien, en plena noche, ha ido a cazar.

Por supuesto, también el modernismo contemporáneo a Rivera tiene peso en su imaginación de las cosas indígenas. En el soneto de la feroz violación de Riguey, la alusión al “epitalamio” remite forzosamente a una pieza canónica de *Prosas profanas y otros poemas* (1896), de Rubén Darío: el “Epitalamio bárbaro”. Más que el tema nupcial, el factor común es la manera unilateral y violenta en la que tiene lugar la unión: en el canto de Darío, ocurre que Sagitario “ha robado una estrella”¹⁷. También un modernista peruano, José Santos Chocano, puede ser vinculado con Rivera, como, de hecho, lo hicieron —incluso hasta hacerlo parecer una acusación— los primeros críticos de *Tierra de promisión*. Efectivamente, en *Alma América. Poemas indo-españoles* (1906), Chocano incluye una sección sobre el río Magdalena —el “Canto al Magdalena”, dedicado a escritores colombianos— cuyos sonetos, en buena parte, describen viajes por el cauce y el espectáculo del paisaje ribereño, con imágenes, metáforas y estructuras sintácticas que podrían verse como anticipo del álbum de Rivera. En otra parte de *Alma América*, el poema “Sensación de calor” refiere la llegada del poeta a un rancho habitado por una “criolla de purísima raza” que, tras un juego de tranquila seducción, acaba entregándose al recién llegado: “fue acercándose ella cual la Amada al Esposo”¹⁸. En la crítica ya mencionada, Atahualpa Pizarro alude a ese poema para poner de presente la desmesura del soneto sobre el forzamiento de Riguey: “Chocano, en *Sensación de calor*, desarrolla un asunto semejante al del soneto de Rivera, pero con más pulcritud, con más arte y poesía, y con menos desnudez realista”¹⁹.

En efecto, el único elemento realista en los sonetos de tema indígena de *Tierra de promisión* parece ser esa escena en la que un

17 Rubén Darío, *Poesía* (Barcelona: R. B. A., 1995), 72.

18 José Santos Chocano, *Alma América. Poemas indo-españoles* (Madrid: Librería General de Victoriano Suárez, 1906), 198, 199.

19 Pizarro, “Críticas de Atahualpa”, 182.

colono blanco o mestizo —como cabe suponer al poeta— abusa de una indígena. Atahualpa Pizarro parece tenerlo claro, pues, además de señalar la “desnudez” del lance, acusa, en el soneto sobre el indio navegante, cazador y baquiano, la inexactitud etnográfica de la propuesta: “Creemos que es muy aventurado suponer que un indio, en noche oscura, pueda rendir horrendos boas con la recia macana”²⁰. Pero, por lo mismo, el comentarista no hizo justicia al soneto “Soy un hijo del monte”, del cual subraya sus accidentes fonéticos —consonancias chuecas, asonancias mal situadas, aliteraciones fallidas— y la degradación del sentimiento bajo el peso del objetivismo parnasiano, pero no la posible incursión en el universo de las prácticas ancestrales. Paradójicamente, Atahualpa Pizarro señala cierta incoherencia en la vivencia invocada por el poema que podría ser, más bien, la clave de su interpretación temática: “El poeta, según el sentido de los versos, está a un mismo tiempo dentro del bosque ‘llenando la garganta de panales y almendras’ (frase impropia), y dentro de las ondas del río”²¹. Apenas importa que no se trate de una cita fiel al texto de Rivera: más nos interesa que la ubicuidad, vista como un defecto por el crítico furibundo, sea precisamente uno de los rasgos de la experiencia que tiene lugar en el éxtasis provocado al tomar la infusión de yagé.

IV

En septiembre de 1909, después de cuatro años de estudios en la Escuela Normal de Institutores de Bogotá, Rivera viajó a posesionarse como inspector escolar en Ibagué. Una vez instalado en la ciudad, el poeta pudo explorar a placer los farallones del valle del Combeima, experiencia que habría de proveerlo de temas y estampas para los sonetos de la segunda parte de *Tierra de promisión*. Pero también conoció las experiencias de otras personas en otros lugares del país, como ocurrió en su relación

²⁰ Ibid., 179.

²¹ Ibid., 190.

con Custodio Morales, quien había vivido en el Caquetá y, desde allá, había viajado hacia otros enclaves llaneros y selváticos. En ese vaivén, el aventurero tuvo noticias del yagé, y en su momento las transmitió al escritor huilense.

En una carta que Morales compartió con Neale-Silva sobre sus experiencias de colono —con las que entretenía a Rivera—, escribió que alguna vez llegó a Florencia —“por entonces un desmonte de cincuenta o más plazas”²²— un grupo de indígenas coreguajes capitaneados por un tal Josecito. Este, por solicitud del Dr. Zerda, amigo de Morales, condescendió a intercambiar yagé por aguardiente. El mismo médico se encargó del cocimiento y lo administró, en la noche, a sus amigos. Al otro día, cuando se disolvió el efecto de la infusión, Morales tuvo la impresión de que no le había quedado ningún recuerdo de la experiencia, pero luego le vino a la cabeza la imagen de sueño en que su hermana le anunciaba una tragedia familiar que, luego, hubo de verificarse. Otro de los participantes dijo que no había visto nada durante el sueño. Neale-Silva llega a la conclusión de que esa experiencia indirecta dejó una fuerte impresión en el escritor, al punto de plasmarla en su obra literaria: “El lector podrá comprender ahora de dónde sacó Rivera los informes que le sirvieron para la escena del *yagé* que incluyó años más tarde en *La vorágine*”²³. Se trata del último episodio de la estadía de Cova entre los guahibos del Meta. Poco antes de la partida, el Pipa participa en una celebración nativa de la que vuelve dominado por un fuerte sopor, causado este por el yagé, del que el narrador dice tener noticias: “Ya conocía las virtudes de aquella planta, que un sabio de mi país llamó telepatina. Su jugo hace ver en sueños lo que está pasando en otros lugares”²⁴. Nótese que la descripción del efecto visionario como un “sueño” y la idea de enterarse, a través de él, de lo que sucede en otra parte, son coherentes con las remembranzas de Morales. También el

22 Neale-Silva, *Horizonte humano*, 106.

23 *Ibid.*, 107.

24 José Eustasio Rivera, *La vorágine* (Madrid: Cátedra, 2006), 212.

Pipa, al referir sus visiones de árboles quejosos y amenazantes, es calificado como “soñador”²⁵.

Llama la atención que en *La vorágine* sean los guahibos y no los coreguajes quienes usen el yagé, y no solo porque el dato no se pliega al relato de Morales, sino porque el alucinógeno que debe asociarse a los primeros, habitantes de la Orinoquía, sería más fácilmente el yopo (*Anadenanthera peregrina*) que el yagé (*Banisteriopsis caapi*).²⁶ Pero todo lo que sucede es que Rivera adapta la aventura de Morales en Florencia a su propia experiencia más al nordeste, en los llanos vecinos a Villavicencio y Orocué. En efecto, el poeta visitó la capital del Meta en 1916, en el transcurso de sus vacaciones, cuando estudiaba Derecho en la Universidad Nacional de Colombia y se aprestaba a cursar el último año. Se dedicó a la pesca y la caza, actividades no pocas veces referidas en el libro de 1921. Pero la experiencia más intensa del escritor huilense en la región tuvo lugar entre 1918 y 1919, cuando, para apersonarse de un litigio por una sucesión, se radicó en la población casanareña de Orocué, junto al Meta. Allí conoció a Luis Franco Zapata, un colono manizaleño cuya biografía le inspiró el personaje de Arturo Cova. Lo que Morales había hecho en Ibagué lo hizo Franco en Orocué: refirió a Rivera sus aventuras selváticas, muchas de las cuales incluían protagonistas indígenas de diversas etnias, entre ellas guahibos, cuivas y piapocos. De hecho, el colono condujo al poeta a la casa de un sanador indígena, según una carta que el manizaleño aportó a la investigación de Neale-Silva: “Fuimos también, allí cerca de Orocué, embarcados, a la casa de mi compadre Cadena (indio piapoco) [...] a que me curara un mal ficticio, con el fin de que Rivera viese cómo curaban los piapocos las enfermedades por medio de la sugestión”²⁷.

Así que *Tierra de promisión* no solo pudo reflejar las imágenes librescas del mundo indio que había absorbido su autor,

25 Rivera, *La vorágine*, 213.

26 Wade Davis, *El río. Exploraciones y descubrimientos en la selva amazónica* (Bogotá: Planeta, 2017).

27 Neale-Silva, *Horizonte humano*, 151.

sino que también estuvo bajo el influjo del conocimiento que Rivera tenía del mundo indígena, ya se derivara tal saber de su contacto directo con algunos nativos o de los relatos —zurcidos de datos etnográficos— de Morales, Franco y otros hombres forjados en sus viajes por ríos, llanos y selva.

V

“Soy un hijo del monte” es un soneto alejandrino, relativamente regular en su métrica, pues los versos undécimo y decimocuarto, por terminar en palabra aguda, son de 13 sílabas. La rima, consonante, se combina de tres maneras: es alterna en el primer cuarteto, abrazada en el segundo y pareada en los dos primeros versos de cada terceto, formando rima entre sí los versos undécimo y decimocuarto, esto es, los que ya compartían la singularidad métrica. Aunque vale la pena preguntarse si esa ligazón esconde alguna revelación, antes es preciso conocer la pieza completa.

El primer cuarteto, como ya dijimos, destaca como hemistiquio, en el primer verso, el dato que permite presumir que la perspectiva del poeta sea la de un indígena:

44

*¡Soy un hijo del monte! Por su sitio más fresco
busco, siempre cantando, la sonora colmena;
y en las grutas silentes mi garganta se llena
de panales neotáreos y de almendras de cuesco.²⁸*

Podría decirse que hay cierta alusión a lo primordial en el carácter de las actividades realizadas: salvo el hecho de cantar, todo lo demás que hace el poeta es procurarse alimentos. A su vez, lo que se dice del canto sugiere un contexto de tradición cultural: el protagonista “siempre” canta, y puede suponerse que todo lo demás también lo hace con regularidad. El hijo del monte, pues, no deambula con espontaneidad, sino que se ha

²⁸ Rivera, *Tierra de promisión*, 36. Todas las citas textuales del soneto corresponden a esta misma página.



El alma de las flores. Collage análogo, 2019

entregado a la fuerza de la costumbre. Por su parte, el segundo cuarteto da cuenta de otro tipo de rutinas:

*Al salir de las ondas, con placer me adormezco
sobre las hojarascas que mi perro escarmena;
y al través de las ramas, en mi cara morena
pone el sol de la tarde su movible arabesco.*

Es más o menos clara la lógica evolucionista del relato de las actividades del poeta-personaje: de nómada y recolector, pasa a ser sedentario y ocioso. Primero deambula y come, y luego, saciado, se aquieta para entregarse a actividades regocijantes como nadar, dormir y asolearse. El sentido antropológico de ese dibujo no podría ser más afín con la tesis de que se está aludiendo a actividades indígenas, y, como si se quisiera ratificarlo, en la estrofa se hace explícito otro de los rasgos que podrían presumirse como étnicos: la alusión a la “cara morena”. Con esa claridad, el primer terceto escala a una descripción del mundo espiritual, esto es, un ámbito que trasciende las urgencias corporales de comer y descansar:

*Inspirado en un sueño de ternuras lejanas,
Acaricio las flores; me coronó de lianas,
Y los troncos abrazo con profunda emoción;*

46

El sueño regular, fisiológico, ha terminado, pero ha dejado en el poeta ideas especiales: una perspectiva animista que lo invita a acariciar las flores y abrazar a los árboles como si fueran seres hambrientos de ternura; un impulso ritual que lo hace vestirse con plantas o tocarse con ellas. Este raptó de emoción es especial y significa una ruptura respecto de las actividades cotidianas mencionadas en los cuartetos, y así lo sugiere el cambio fonético del sistema de la rima: los cuartetos, así difieran por ser alternado el primero y abrazado el segundo, apelan a las mismas combinaciones de fonemas para conformar sus rimas, /esco/ y /ena/, mientras que a partir de los tercetos se funda otro sistema: /anas/, /on/ y /entro/. Con todo, no debemos olvidar lo temático: es llamativo que entre las caricias a las flores y el

abrazo a los árboles se ubique la coronación con lianas, pues el yagé es ese tipo de planta: una liana o bejuco. Y si se lee la estrofa con atención, se notará no solo que la alusión al bejuco se acomoda en la mitad de dos expresiones de una misma actividad delirante —tomar a los vegetales por personas—, sino que ese bejuco está puesto en la cabeza del poeta, lo que podría tomarse como una manera metafórica de decir que, por su efecto, se produce la alucinación.

Estas sugerencias se hacen más persuasivas cuando se invocan pasajes de la vida y obra de Rivera. Como pudimos mostrarlo, la manera como Custodio Morales refiere los efectos del yagé es describiendo el éxtasis como un “sueño”, esto es, el mismo tipo de experiencia que tiene el hijo del monte. Pero no es solo eso: el Pipa, soñador de *La vorágine* al tomar yagé, ve árboles doloridos que, por haber sido maltratados, anuncian su venganza contra la humanidad. El poeta, cuando opta por el abrazo —gesto que compensa el maltrato—, se revela inmerso en la misma lógica. Dicho de otro modo: si lo que el hombre conoce al ponerse bajo el efecto del bejuco es su divorcio con la naturaleza, es igualmente coherente superar la brecha con un trato tierno o, como el Pipa, espantarse ante ella y representársela de manera dramática.

El segundo terceto se presenta ligado al primero desde el punto de vista sintáctico —los separa un punto y coma, no un punto—, y de ahí que desarrolle el mismo tema de los procesos mentales y las revelaciones ligadas a las plantas:

*que después, cuando a solas mi pensar reconcentro,
busco el premio del monte, y en mi espíritu encuentro,
el retoño florido de una dulce ilusión.*

Por supuesto, también la rima entre los versos undécimo y decimocuarto suma a esa idea de unidad. Con todo, es posible una lectura de esta última estrofa como instancia independiente. Así lo sugiere, por lo menos, el “después” con que casi inicia el verso decimosegundo: una vez cumplidos los ritos en el monte, el poeta se encuentra solo —ni siquiera lo acompaña

el perro— y se concentra, especialmente, en unas ideas. Estas, a su vez, son de una particularidad evidente; son, en fin, el *non plus ultra* de la experiencia: se trata de encontrar “el premio del monte” —repárese en el sentido antonomástico: no es, apenas, un premio—. Y esta recompensa, que solo puede encontrarse en el espíritu, corresponde a una “dulce ilusión”, la cual, aunque es positiva, se presenta en el mismo código vegetal de la negativa visión del Pipa: es “retoño florido”. De modo que, quizá, el éxtasis propiamente dicho apenas ha tenido lugar ahora. El juego de acariciar las flores y abrazar los árboles habría sido, junto con coronarse con el bejuco, nada más que gestos de un rito cuyos símbolos quieren propiciar sus resultados. A favor de esta interpretación pueden abonarse las experiencias narrativas del poeta: él se enteró del uso del yagé por medio de un relato en el que el éxtasis tiene lugar tras la brecha de un marcado “después”. De acuerdo con Morales, Josecito entregó la planta a los colonos y solo en la noche vino el Dr. Zerda a prepararla y darla a sus amigos para que la bebieran.

En sus comentarios al soneto, Atahualpa Pizarro sugirió que había ubicuidad en las actuaciones del poeta, y lo vio así a causa de la elipsis informativa que media entre los dos cuartetos. En efecto, en el cuarto verso, el hijo del monte come la miel y las almendras que encuentra en una gruta, y en el quinto está saliendo de un cauce al que no logra saberse cuándo había entrado. Pero entonces la ubicuidad no es más que una ilusión del lector, quien no ha sabido dar el valor correspondiente a la separación, como entre capítulos de novela —o, mejor, como entre capítulos de tratado antropológico—, de las dos estrofas. Con todo, sí cabe pensar en una fusión de tiempos y espacios en la aventura, producida esa simultaneidad por la magia poética. Se trata de la ya referida ligazón de los versos undécimo y decimocuarto, unidos no solo por la métrica y la rima, como señalamos, sino también por compartir un sentido de intensidad: en el undécimo hay una “profunda emoción”, y en el otro una “dulce ilusión”. La sugerencia poética, dirigida al intelecto, de hacer de esos dos versos elementos equivalentes,

acaso intercambiables, implica que el rito es, ya, la consecución de su efecto. El éxtasis estaría garantizado no solo por la infusión del bejuco sino por el entusiasmo formalizado en el rito. Es significativo que las reflexiones del antropólogo polaco Bronislaw Malinowski —por lo demás, contemporáneo de Rivera— adviertan precisamente lo mismo, esto es, que cada rito mágico anticipa, en la mímica que le es inherente, el efecto que quiere conseguir.²⁹ Por eso el poeta, desde que juega en el monte a coronarse con sus lianas, está empezando a creer en la ilusión que lo embargará más tarde, cuando haya bebido el jugo de su corona y se encuentre a solas con su sueño.

VI

En el imaginario literario de Rivera, al tomar yagé se tiene la revelación de que el hombre vive en rivalidad con la naturaleza. Pero, justamente porque se trata de una revelación aciaga, de ella nace una ilusión: la de superar esa rivalidad, y por eso la imagen última de la experiencia no es una de árboles enemigos sino la de un “retoño florido”. Al menos, es así para el poeta, y que él deseaba fundirse con la naturaleza queda probado en el primer verso del primer soneto de *Tierra de promisión*: “Soy un grávido río”. Ese reintegro de la criatura humana a lo natural implica, entre otras cosas, que no habrá más lugar para separaciones rígidas y dolorosas entre hombres, mujeres, cazadores, doncellas, pompa y desnudez. En ese estado primordial —o en esa tierra prometida de la ilusión— la conciencia de ninguna diferencia hará que el poeta viole a la india indefensa.

²⁹ Bronislaw Malinowski, *Magia, ciencia, religión* (Barcelona: Ariel, 1994).

Comunidad, sol y caminos: asomos del mundo indígena en la obra de Aurelio Arturo

Para Hugo Zarama y Diego Chaves

|

William Ospina, en sus ensayos de interpretación de la obra poética de Aurelio Arturo, advierte sobre una ausencia llamativa entre los temas abordados por el poeta nariñense: la de la religión. Escribe el ensayista y también bardo: “acaso por primera vez en nuestras letras la mitología cristiana no interviene, no se interpone, entre la emoción y el poema”¹. En apoyo de esta

¹ William Ospina, *Por los países de Colombia. Ensayos sobre poetas colombianos* (Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2011), 208.



Espacio infinito. Collage análogo, 2019

apreciación es lícito tener en cuenta —como lo hace Ospina— que Arturo no era un hombre particularmente religioso, a tal punto que veía con malos ojos la exhibición doméstica de crucifijos sugerida por la tradición católica. Con todo, quizá resulte excesivo negar que otro tipo de concepciones espirituales dejan sentir su aliento entre sus versos. En esa obra, alimentada de fuerzas naturales al mismo tiempo que sometida a sus embates, algo hay —o mucho— de convicción animista.

También se antoja como ausencia, en la poesía de Arturo, el tema indígena. Y esta sería mucho más notoria que la de lo religioso, tratándose de una obra obsesionada por la evocación de la tierra nativa; de una tierra ligada, precisamente, a un pasado indígena legendario, toda vez que el departamento de Nariño fue la única comarca colombiana alcanzada por la expansión del Tawantinsuyu. En efecto, de acuerdo con el etnólogo italiano Federico Lunardi, en las primeras décadas del siglo XVI, al mando de Huayna Cápac, la avanzada inca habría alcanzado un río que muy probablemente fuera el hoy llamado Guáitara, tomado en su curso superior.² Y aunque La Unión, municipio en el que nació Arturo en 1906, está ubicado en las tierras templadas al norte del cañón del Juanambú —esto es, en tierras lejanas al mojón de la invasión incaica—, el dato no tendría por qué ser ajeno o indiferente al poeta. Debe considerarse, por un lado, que el trabajo de Lunardi se publicó en 1935 en una revista pastusa, el *Boletín de Estudios Históricos*, precisamente cuando Arturo se encontraba en un momento particularmente activo de su trabajo literario: acababa de preparar, en manuscrito, la colección “Un hombre canta”, cuyos poemas, en buena parte, integraron el único libro que publicó en vida, *Morada al sur* (1963). Por otro lado, no debe echarse en saco roto la ponderación que hace Ospina de la curiosidad de Arturo por los asuntos de la cultura: “Sabemos de su interés por la historia, por la antropología, de su estudio de las lenguas”³. De hecho,

2 Federico Lunardi, “El río Angasmayo y los verdaderos confines del Imperio Incaico”, *Boletín de Estudios Históricos* 7, nos. 73-74 (1935), 52-64.

3 Ospina, *Por los países*, 235.

el tercero de sus hijos —Julián— estudió Antropología en la Universidad de los Andes, en Bogotá.

Hay que decir, en honor a la verdad, que, así lo parezca a primera vista, no es total el olvido de las cosas amerindias en la obra de Arturo. Pero es igualmente cierto que las pocas referencias, nunca explícitas, se encuentran cifradas metafóricamente o, al menos, aparecen como indicios desperdigados en la maraña exuberante de otros símbolos. Será nuestra tarea, en este ensayo, sacar a la luz esas alusiones. Pero, antes de avanzar en ese cometido, permítasenos advertir que nuestra interpretación no aspira a ser excluyente de otras aproximaciones, incluso contrarias a ella. Lo único que queremos es construir, gracias a la polivalencia del lenguaje poético, una lectura en la que resulte plausible imaginar a un Aurelio Arturo consciente de las vetas indígenas, particularmente incaicas, de la tierra nariñense.

II

La oportunidad de dar, objetivamente, con la trama de lo indígena en la poesía de Arturo, la sirve un poema de publicación tardía, “Sequía” (1970), incluido en las páginas de la *Revista del Colegio Mayor del Rosario*, de Bogotá. Se trata de la estampa de una aldea assolada por la falta de lluvias, condenada a soportar el calor y la sed; estampa que, en buena parte, se trueca en el lamento de uno de sus habitantes: “Y dijo el hombre: aquí junto a mi lecho / perros de sed y fuego saltan a mi garganta”⁴. Más adelante, una de las estrofas aparece conformada por la imagen de una madre y su hijo, casi yerto, este, tras la huida del agua, la cual se dejaba caer en mejores épocas:

*Y la joven madre cobriza,
inclinada y desnuda como una hoja de plátano,*

4 Aurelio Arturo, *Obra poética completa*, ed. Rafael Humberto Moreno-Durán (Madrid, Barcelona, La Habana, Lisboa, París, México, Buenos Aires, São Paulo, Lima, Guatemala, San José, Caracas: ALLCA XX, 2003), 201.

*prendido de sus senos
tiene un hijo de barro,
otros días los cielos tímidos descendían
a picotear los granos en su palma de greda.*⁵

Se advierte que, más allá del contexto temático del poema —la sequía que resquebraja a los hombres—, algunos adjetivos y caracterizaciones remiten a la retórica frecuentemente usada en la literatura hispanoamericana para aludir al mundo nativo. En muchas obras del corpus continental, tanto poéticas como narrativas, son comunes las referencias al indígena como un ser de color cobrizo o bronceado —Alcides Arguedas vio la estirpe como una *raza de bronce*—, o como un ser tan ligado a la tierra que incluso puede ser confundido con ella: el indio, silencioso, suele ser asimilado a la piedra o a la montaña, o puede estar hecho —como en el poema de Arturo— con la misma greda con que amasa sus vasijas. Pero estas serían poco más que especulaciones si no mediara un indicio impensado a propósito de “Sequía”, indicio procedente de una versión previa del poema, divulgada en el siglo XXI gracias a las juiciosas investigaciones documentales de Hernando Cabarcas Antequera. En esa versión, el primer verso de la estrofa de marras es “Una joven madre india”⁶, lo cual autoriza la suposición de que el poeta, en su canto, echa mano de tropos indigenistas.

Por extensión, puede asumirse que también es indígena la aldea que padece la sequía. De hecho, en la versión inédita del poema se intensifica el sentido comunitario —según el cual el personaje individual se ve reemplazado por un conjunto social más o menos anónimo—, sentido tan distintivo, como las metáforas minerales, de las plasmaciones literarias del mundo indio. Porque, en el manuscrito, el hombre que se lamenta se fragmenta en dos personajes diferenciados, “el más viejo” y “el más joven”⁷, con lo que parece allanarse el deseo de presentar

⁵ Arturo, *Obra poética*, 202.

⁶ *Ibid.*, 205.

⁷ *Ibid.*, 203, 204.

un cuadro sociológico más completo de la comunidad, en la que deben reunirse todas las edades y todos los géneros. Finalmente, tampoco debería perderse de vista que el tema de la sequía y de la consecuente sed, pensadas como flagelos de un pueblo andino, ya había sido materializado en la literatura de la región por la pluma de Jorge Icaza; concretamente, en el cuento “Sed”, incluido en la colección *Barro de la sierra* (1933).

La idea de que el poeta concibe el mundo indígena como comunidad organizada —o mejor, como comunidad completa— no encontraría su único asidero en “Sequía”. Una vez que sabemos que la madre del poema es parte de una sociedad nativa, quizá sea posible dar un paso adelante y buscar, en otros poemas de Arturo, viñetas o evocaciones de conglomerados humanos similares. Dicho de otra manera: en el universo poético del nariñense, otras aldeas habitadas por comunidades completas, enmarcadas en un mismo tipo de ambiente, podrían asumirse —al menos hipotéticamente— como enclaves indígenas.

III

En una separata poética incluida en un boletín de estadísticas colombianas, publicado en 1945, apareció por primera vez el poema “Sol”, posteriormente incluido en *Morada al sur*. En el poema, igual que en la pieza de 1970, Arturo se interesa por plasmar una estampa de la estación seca. Pero, antes que el calor en sí mismo, interesa que lo que se abrasa es también —aunque ahora en un sentido positivo— la vida aldeana:

*Mi amigo el sol bajó a la aldea
a repartir su alegría entre todos,
bajó a la aldea y en todas las casas
entró y alegró los rostros.⁸*

La sociedad en referencia, como en “Sequía”, también es

8 Ibid., 62-63. Todas las citas textuales de “Sol” se localizan en este intervalo de páginas.

concebida como un sistema conformado por un mínimo obligatorio de estatus diferenciados. La segunda estrofa se apresura en explicitar la diversidad genérica y generacional del grupo, con la idea de mostrarlo como un pueblo propiamente dicho:

*Avivó las miradas de los hombres
y prendió sonrisas en sus labios,
y las mujeres enhebraron hilos de luz en sus dedos
y los niños decían palabras doradas.*

En refuerzo de esa invocación comunitaria, un par de versos de las estrofas sexta y séptima recurren en una fórmula sintáctica cuyo sujeto es la masa social: “y todos sabían que volvería a ayudarlos”, “Todos sabían que comerían el pan bueno”. La octava estrofa, aunque sumerge el sustantivo *todos* en una elipsis, mantiene la intención de informar sobre las convicciones compartidas. Esta vez, sin embargo, de lo que se habla no es de cosas o hechos inminentes y de fácil previsión, sino —y sin duda no lo advirtió William Ospina— de un fervor religioso. Canta el poeta: “Y pensaron: el sol es nuestro, nuestro sol, / nuestro padre, nuestro compañero”. Volvemos, entonces, a vérnoslas con una manifestación del mundo indígena, porque ese sol, visto como padre magnánimo que reparte la alegría —más exactamente, que la reparte en las formas del trigo y del pan—, es similar a la divinidad concebida por los incas. En sus *Comentarios reales* (1609), Inca Garcilaso de la Vega refiere en uno de sus mayores —un tío de su madre— la devoción a “Nuestro padre el Sol”⁹, expresada, a modo de *leitmotiv*, con esa fórmula sintáctica; y, de la misma manera, el cronista mestizo explica que Manco Cápac, el héroe civilizador del Tawantinsuyu, instituyó el culto solar con el argumento, entre otros, de que el dios astro criaba las plantas para “servicio de los hombres”¹⁰.

Sobra decir que, en la historia de la cultura humana, el sol

9 Inca Garcilaso de la Vega, *Comentarios reales*, Tomo I, ed. Aurelio Miró Quesada (Caracas: Ayacucho, 1985), 37-38.

10 Inca Garcilaso, *Comentarios reales*, 60.



Sabiduría salvaje. Collage análogo, 2019

ha sido concebido como padre divino por muchas sociedades, y de ahí que la alusión genérica engastada en el poema de Arturo no deba ser asociada, necesariamente, con el panteón inca. Esto es indudable, pero, como advertimos, nuestro interés último es, apenas, el de señalar lecturas posibles. En esa medida, se hace relevante un rasgo de “Sol” que apuntala la idea general de que, así sea en un marco cultural amplio, la manera como se ve a la estrella corresponde a un tipo de concepción religiosa o, cuando menos, mitológica. Se trata de la marcada personificación a que es sometido el sol: es “amigo” que ayuda en las labores del campo, y también sabe ser “padre”, “compañero” y “simple obrero”. Ese registro no es común en otros poemas del nariñense, donde el sol, así sea mistificado en imágenes o símbolos elocuentes, no suele presentarse como un ser tan pletórico de vitalidad humana.

En el emblemático poema “Morada al sur” (1945) —incluido posteriormente, junto con “Sol”, en el libro homónimo de 1963— se habla, apenas en la segunda estrofa, de “La ancha tierra siempre cubierta con pieles de soles”¹¹, lo que parece una alusión a la periódica salida del astro. De esa forma, se lo sitúa muy cerca de los animales —como algunos de ellos, el sol muda de piel—, aunque no pueda asegurarse que sea todavía, en el presente poético, un ser vivo: acaso sus pieles secas son su último vestigio. Animal y extinto, el sol estaría doblemente alejado de la vida humana. Y esa funesta posibilidad hermenéutica la habría inaugurado un poema temprano, “El alba llega” (1929), en el que, a pesar de que se describe el nacimiento del día, lo que se dice es que el alba “levantó la enorme piedra negra / del sepulcro del sol”¹². Mientras tanto, en el “Canto a los constructores de caminos” (1936), aunque el sol se muestra vivo, es evidente su agonía: tiene “enronquecida la voz” y, al ponerse, su imagen sugiere “una confusión de banderas sangrientas”¹³.

11 Arturo, *Obra poética*, 35.

12 *Ibid.*, 118.

13 *Ibid.*, 152.

La de Arturo no es, propiamente, una obra iluminada por el sol: se trata, más bien, de una obra de ámbito nocturno, más fresca que calurosa. Pero eso acaba de singularizar al sol que alumbra sobre los pueblos ya entrevistados, sol que, como ningún otro, revela vitalidad y bondad —rasgos que condensa, con magistral sencillez, el primer verso de “Sol”: “Mi amigo el sol bajó a la aldea”—. De ahí la posibilidad —o la tentación— de leer la presencia del astro como la de una divinidad primordial.

IV

En “Canto a los constructores de caminos”, aunque el sol se muestre expirante, otros elementos asoman como vestigios del mundo indígena, en concreto —nuevamente— del Tawantinsuyu. El más relevante entre esos elementos es, qué duda cabe, la actividad que se consagra en el título: la construcción de caminos. En el contexto de las culturas preincaicas e incaica, la hechura de vías fue, acaso, una de las pruebas más contundentes de un vigor civilizatorio y expansivo. La inmensa red vial, conocida como *Qhapaq Ñan*, se extendió a largo de más de 30 mil kilómetros por entre las montañas andinas, alcanzando, en la actual Colombia, tierras de los municipios nariñenses de Potosí, Gualmatán, El Contadero, Funes, Yacuanquer y Tangua, ubicados al sur de Pasto.¹⁴

Lo que se aprecia a primera vista en el poema es que —como en el caso del presunto culto solar— Arturo se refiere a la construcción de caminos como una empresa genérica, sin ligarla a ninguna referencia cultural específica. La primera estrofa se apresura en reivindicar una labor humana que se antoja grandiosa, pero que no por eso está definida histórica o geográficamente:

*Canto a los hombres orgullosos
de llamarse constructores de caminos.*

¹⁴ Colombiapais.com. “Qhapaq Ñan, Sistema de Carreteras Andinas”. <https://colombiapais.com/pagina-patrimonios/patrimonio-mundial-qhapaq-nan.html>.

*Canto sus cuerpos casi minerales,
formados por terrones y por bloques.
Los canto en el alba, con las azadas al hombro,
porque ellos son el verdadero ejército.¹⁵*

Pareciera, por la mención de las “azadas”, que se identificara a esos constructores con un grupo de campesinos, o acaso con obreros contemporáneos. Conviene saber que, en el siglo xx, la construcción de la carretera entre Pasto y Tumaco, sobre la costa del Pacífico, fue un hito de la vida regional, a tal punto que fue plasmada como tema y escenario en *Chambú* (1947), novela del abogado pastuso Guillermo Edmundo Chaves. Con todo, el tejido simbólico del poema sugiere algo más que eso, pues invita a pensar nuevamente en un ámbito indígena. Las noticias de que los cuerpos de los constructores son “minerales” y que están conformados por “terrones” remite a la misma semántica de “Sequía”, con aquel niño indígena de “barro” y “greda”. En refuerzo de esa interpretación nativista, en la segunda estrofa irrumpe una alusión muy sugestiva a lo primordial: “Os canto a vosotros que habéis roto / el cráneo de Adán, creyéndolo una roca”. Y, como si se buscara aclarar el sentido de la alusión a una temprana edad cultural —relacionada con la antigüedad bíblica solo de manera figurada—, la cuarta estrofa liga la humanidad biológica del poema con la tierra americana: “Yo os canto, hombres de rudo tórax y ojos limpios / como el cielo de América”. Se trata, pues, de unos hombres especialmente vinculados a la tierra del continente y que, como en un gesto fundacional o primitivo, construyen caminos. La tentación de ver esa gesta en relación con la historia incaica ni siquiera se vería enturbiada por la alusión a la azada —sugerencia, como ya dijimos, de vida moderna—, toda vez que, según las investigaciones arqueológicas, la gente del Tawantinsuyu recurrió al bronce para confeccionar objetos de uso cotidiano —no

15 Arturo, *Obra poética*, 151-152. Todas las citas textuales de la versión definitiva del poema, así como las que corresponden a su primera versión, se ubican entre estas páginas.

necesariamente ceremonial— como hachas, picos, cinceles, pinzas, varillas, mazas y otras herramientas, no del todo reconocibles, que pudieron tener diversas funciones.¹⁶

La primera versión del “Canto a los constructores de caminos” circuló en un suplemento cultural de *El Espectador*; el 29 de agosto de 1929. Varios cambios fueron practicados por Arturo para la versión definitiva del poema, esto es, la que en 1936 se incluyó en el primer volumen —número 2— de la *Revista de las Indias*, de Bogotá. Dos de las modificaciones tienen, para nosotros, algún interés. La primera es el reemplazo, en el tercer verso, del adjetivo “vegetales” por el de “minerales”, con lo cual la figura de los constructores se hace mucho más tópica —mucho más reconocible— como imagen literaria del mundo indígena. El otro cambio es la existencia original y luego supresión, en la tercera estrofa, del verso “mientras clamorea el sol, trompa bronceada”, previo a una alusión —conservada— a la “batalla contra la tierra oscura”. Que ese verso fuera incluido en la primera versión del canto avala nuestra especulación arqueológica de que los instrumentos metálicos del poema pudieran parecerse a los que conocieron los incas; y su supresión en 1936, aunque pudiera parecer paradójica frente a ese empeño interpretativo, sería un indicio de la intención de Arturo de atenuar la semántica bélica del poema, de manera que la alusión a la batalla apareciera, limpiamente, como nada más que una metáfora de la ardua faena de la construcción de los caminos.

Acaso no sea casual que la versión definitiva del poema, mucho más explícita en sus sugerencias indigenistas —los hombres son de la tierra, y su actividad preponderante es la construcción de caminos antes que la guerra—, haya aparecido en la *Revista de las Indias*. El título de esta publicación, andando el tiempo, no vino a significar apenas una alusión figurada a la particularidad

¹⁶ Salvador Rovira, “La metalurgia inca: estudio a partir de las colecciones del Museo de América de Madrid”, *Bulletin de l’Institut français d’Études Andines* 46, no. 1 (2017), 97-131.

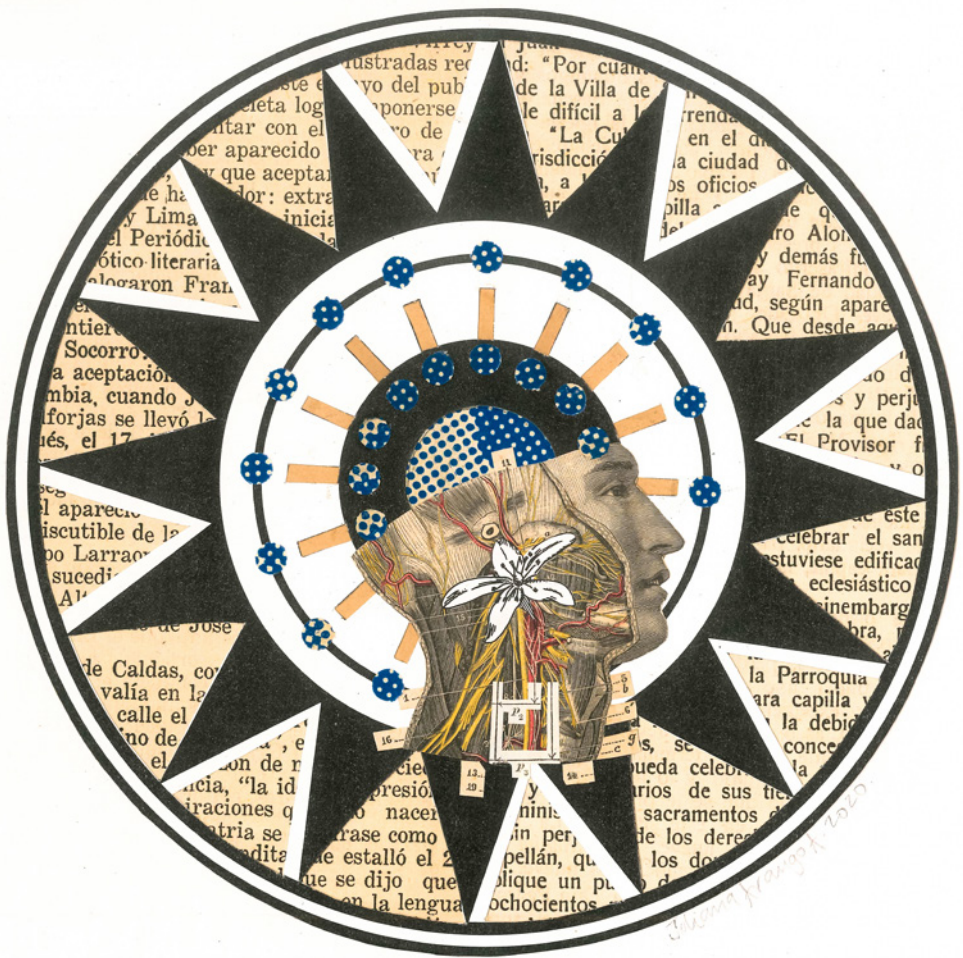
intelectual americana, sino que, literalmente, consagró un tema social y literario que tuvo importante desarrollo en esas páginas, fundadas por Germán Arciniegas y vigentes entre 1936 y 1951. Gregorio Hernández de Alba, antropólogo bogotano y uno de los principales impulsores del pensamiento indigenista en el país, publicó en la revista, en 1943, el vigoroso ensayo “La interpretación de lo indígena en el siglo xx”, y antes, en 1938, su hermano Guillermo, historiador, había divulgado el artículo “Religiones amerindias”.¹⁷ A su vez, en 1941, Antonio García publicó un artículo de perspectiva sociológica sobre *El mundo es ancho y ajeno*, de Ciro Alegría, novela aparecida ese mismo año y que, cabalmente, puede considerarse como la cima del indigenismo literario hispanoamericano en la primera mitad del siglo xx.¹⁸ Asimismo, la novela colombiana que mejor representa esa corriente, *José Tombé* (1942), del payanés Diego Castrillón Arboleda, tuvo su iniciación crítica precisamente en las páginas de la *Revista de las Indias*, en una reseña sin autor publicada también en 1942.¹⁹ Las adecuaciones poéticas de Arturo en 1936, cuando la revista apenas nacía, sugieren que supo intuir su espíritu nativista.

La revista bogotana *Cervantes* publicó, en mayo de 1931, el poema “Cantos de hombres (final)”. Se colige que sería la última parte de una composición larga de la que no quedaron indicios objetivos entre los manuscritos originales de Arturo. Sin embargo, en su edición crítica, Hernando Cabarcas Antequera consigna una sospecha luminosa: “Un poema que podría haber

17 Gregorio Hernández de Alba, “La interpretación de lo indígena en el siglo xx”, *Revista de las Indias* 16, no. 50 (1943), 369-388; Guillermo Hernández de Alba, “Religiones amerindias”, *Revista de las Indias* 2, no. 8 (1938), 68-69.

18 Antonio García, “La novela del indio y su valor social. Breve análisis de Ciro Alegría”, *Revista de las Indias* 12, no. 36 (1941), 26-39.

19 “*José Tombé*, por Diego Castrillón Arboleda”, *Revista de las Indias* 14, no. 48 (1942), 133-134.



Punto por punto. Collage análogo, 2019

hecho parte de ese hipotético ciclo de ‘Cantos de hombres’ es el ‘Canto a los constructores de caminos’, cuya primera versión se publicó en 1929, y está escrito con un estilo muy similar y dentro de una misma espiritualidad”²⁰. Amén de lo que señala el crítico, también es notoria la comunión en el tema evocado: una comunidad que se antoja antigua y de la que se encomia su ímpetu, parcialmente manifiesto en la hechura de caminos. Se lee en la primera estrofa:

*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
cantando sus canciones de nubes y caminos,
cantando su añoranza de tierras anchas.*²¹

El carácter primigenio de esos protagonistas puede leerse no solo en el hecho de que se los vea como seres similares a las bestias, sino en el atributo de la tristeza, la cual, así como el mutismo mineral, la literatura hispanoamericana cree típica de la animosidad del indígena. No puede perderse de vista que, un par de años antes de la aparición del poema en *Cervantes*, había sido publicado un ensayo de Armando Solano que acabó haciéndose célebre entre quienes se interesaban por la cuestión amerindia: “La melancolía de la raza indígena” (1929), en el que se sugiere que la herencia racial, la historia amarga y la abrupta geografía de su hábitat hicieron del indio americano un ser triste.²² En cuanto a los caminos del poema, la fugaz alusión del sexto verso se concreta, en la segunda estrofa, en una idea completa sobre

20 Hernando Cabarcas Antequera, “Introducción [2]”, en *Obra poética completa*, por Aurelio Arturo, ed. Rafael Humberto Moreno-Durán (Madrid, Barcelona, La Habana, Lisboa, París, México, Buenos Aires, São Paulo, Lima, Guatemala, San José, Caracas: ALLCA XX, 2003), 79.

21 Arturo, *Obra poética*, 127-128. Todas las citas textuales del poema se ubican en este intervalo de páginas.

22 Armando Solano, *La melancolía de la raza indígena* (Bogotá: Ediciones Colombia, 1929).

su génesis, la cual, significativamente, no deja de estar ligada a los rasgos animales de esa humanidad primordial:

*Dulces como bestias pacíficas,
recios como árboles,
con su planta o la pezuña de sus caballo,
le abren caminos a la tierra.*

Es evidente la diferencia frente al “Canto a los constructores de caminos”, en el cual las sendas son el fruto de un trabajo consciente —se llevan azadas para abrir la tierra— y no las huellas, acaso impensadas, del éxodo. Por supuesto, esta diferencia no estorba a nuestra lectura indigenista, como sí podría hacerlo la alusión a unos caballos que no conocieron los tiempos prehispánicos, si de lo que se trata es de pensar a la comunidad nativa del poema como una avanzada inca. Como quiera que sea, la sintaxis del poema sugiere una vía de escape, puesto que la conjunción disyuntiva *o* del verso permite escoger, como explicación de la marca caminera, la marcha del pueblo, y descartar la existencia misma de los caballos. Un poco más adelante, como si se quisiera ratificar ese sentido, la cuarta estrofa muestra que sobre esos caminos hay huellas —que el cerebro asocia, antes que nada, con pies humanos—, al mismo tiempo que pone de presente el proceso generacional que los ha hecho posibles. Los caminos serían el producto de una expansión de siglos:

*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.*

Una lectura transparente del poema no podría ocultar que en la sexta estrofa reaparecen los caballos que antes pusimos en vilo; y, para colmo, la invocación está rodeada de afecto: “son los hombres ásperos / que aman sus nubes y aman sus caballos”. Aun si, con dudosa legitimidad, se concluyera que esta celebración equina impide una interpretación indigenista —en particular,

incaísta— de otros indicios, todavía podría argumentarse que lo nativo americano no puede ser pensado apenas —o ni siquiera— como esencia pura, sino como elemento sensible a los avatares de una historia larga. No es absurdo suponer que Arturo hubiera concebido algunos de sus poemas —no solo los que hemos mencionado— como partes de un amplio fresco americanista, algo así como, *mutatis mutandis*, el *Canto general* (1950) de Pablo Neruda. Que ese proyecto pasó por la cabeza del nariñense parece probarlo una nota editorial de la revista *Eco*, en uno de cuyos números, en 1961, se incluyó el poema “Nodriz”: “desde hace años [Arturo] trabaja en un largo poema titulado ‘La aventura’, que tiene por tema el viaje de Colón a América”²³. Así pues, parece forzosa la conclusión de que, para el poeta, lo indígena solo podría ser imaginado sobre un paisaje de heterogeneidad cultural.

VI

Tras los versos del canónico “Morada al sur” tanto puede descubrirse un fino dibujo de los paisajes australes de Colombia como una invocación de la infancia de Arturo, radicado en Bogotá hasta su muerte, a fines de 1974. Frente a ese doble viaje —en el tiempo y en el espacio—, la interpretación de que el legendario Tawantinsuyu yace bajo otras líneas y estrofas del poeta solo podría ser una ocurrencia audaz, pero no incoherente. Se trataría de una lectura henchida de confianza antes que de traición al espíritu de la obra. En último término, en vista de los innegables indicios sembrados en el poema y de la desatada libertad de nuestras asociaciones, podría tomarse todo esto que hemos creído ver como un sueño de la interpretación.

23 Hernando Cabarcas Antequera, “Introducción [1]”, en *Obra poética completa*, por Aurelio Arturo, ed. Rafael Humberto Moreno-Durán (Madrid, Barcelona, La Habana, Lisboa, París, México, Buenos Aires, São Paulo, Lima, Guatemala, San José, Caracas: ALLCA XX, 2003), 34.

Bibliografía

- Arturo, Aurelio. *Obra poética completa*. Editado por Rafael Humberto Moreno-Durán. Madrid, Barcelona, La Habana, Lisboa, París, México, Buenos Aires, São Paulo, Lima, Guatemala, San José, Caracas: ALLCA XX, 2003.
- Cabarcas Antequera, Hernando. “Introducción [1]”. En *Obra poética completa*, por Aurelio Arturo. Editado por Rafael Humberto Moreno-Durán, 19-34. Madrid, Barcelona, La Habana, Lisboa, París, México, Buenos Aires, São Paulo, Lima, Guatemala, San José, Caracas: ALLCA XX, 2003.
- . “Introducción [2]”. En *Obra poética completa*, por Aurelio Arturo. Editado por Rafael Humberto Moreno-Durán, 73-98. Madrid, Barcelona, La Habana, Lisboa, París, México, Buenos Aires, São Paulo, Lima, Guatemala, San José, Caracas: ALLCA XX, 2003.
- Cabezas, Juan Antonio. *Rubén Darío. Un poeta y una vida*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1954.
- Chocano, José Santos. *Alma América. Poemas indo-españoles*. Madrid: Librería General de Victoriano Suárez, 1906.
- Cieza de León, Pedro de. *El señorío de los incas*. Editado por Manuel Ballesteros-Gaibrois. Madrid: Dastin, 2000.
- Colombiapais.com. “Qhapaq Ñan, Sistema de Carreteras Andinas”. <https://colombiapais.com/pagina-patrimonios/patrimonio-mundial-qhapaq-nan.html> (consultado el 09-07-2021).
- Cometta Manzoni, Aída. *El indio en la poesía de América española*. Buenos Aires: Joaquín Torres, 1939.
- Darío, Rubén. *Cuentos completos*. La Habana: Arte y Literatura, 1990.

- Darío, Rubén. *Poesía*. Barcelona: R. B. A., 1995.
- _____. *Autobiografía de Rubén Darío*. Barcelona: Red-ediciones.com, 2009. Edición de Kindle.
- _____. *Cuentos completos*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2017.
- Davis, Wade. *El río. Exploraciones y descubrimientos en la selva amazónica*. Bogotá: Planeta, 2017.
- Ercilla, Alonso de. *La Araucana*. Editado por Isaías Lerner. Madrid: Cátedra, 2005.
- Escajadillo, Tomás G. *La narrativa indigenista peruana*. Lima: Amaru, 1994.
- García, Antonio. "La novela del indio y su valor social. Breve análisis de Ciro Alegría". *Revista de las Indias* 12, no. 36 (1941), 26-39.
- Gómez, Juan Guillermo, Bernardita Pérez y Rafael Rubiano. Introducción a *Carta de Jamaica. 6 de septiembre de 1815*, por Simón Bolívar. Medellín: Universidad de Antioquia, 2015.
- Heredia, José María. *Niágara y otros textos (Poesía y prosa selectas)*. Caracas: Ayacucho, 1990.
- Hernández de Alba, Gregorio. "La interpretación de lo indígena en el siglo xx". *Revista de las Indias* 16, no. 50 (1943), 369-388.
- Hernández de Alba, Guillermo. "Religiones amerindias", *Revista de las Indias* 2, no. 8 (1938), 68-69.
- Inca Garcilaso de la Vega. *Comentarios reales*. Tomo I. Editado por Aurelio Miró Quesada. Caracas: Ayacucho, 1985.
- "José Tombé, por Diego Castrillón Arboleda". *Revista de las Indias* 14, no. 48 (1942), 133-134.
- Lunardi, Federico. "El río Angasmayo y los verdaderos confines del Imperio Incaico". *Boletín de Estudios Históricos* 7, nos. 73-74 (1935), 52-64.
- Malinowski, Bronislaw. *Magia, ciencia, religión*. Barcelona: Ariel, 1994.
- Martí, José. *El indio de nuestra América*. La Habana: Casa de las Américas, Centro de Estudios Martianos, 1985.
- McCallister, Rick. "The Real and the Symbolic in Tuteocotzimí: Darío's Well-Wrought Urn". *Iberoamericana. Nordic Journal of Latin American and Caribbean Studies* 43, no. 1-2 (2013): 185-202.
- Meléndez, Concha. *La novela indianista en Hispanoamérica*. Madrid: Librería y Casa Editorial Hernando, 1934.
- Neale-Silva, Eduardo. *Horizonte humano. Vida de José Eustasio Rivera*. Ciudad de México: F. C. E., 1960.

- Olmedo, José Joaquín. *La victoria de Junín. Canto a Bolívar*. Londres: Imprenta Española de M. Calero, 1826.
- Ospina, William. *Por los países de Colombia. Ensayos sobre poetas colombianos*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Ostria González, Mauricio. “Literatura y ecología”. *Lecciones Doctorales* 9 (2011), 1-44.
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- Pizarro, Atahualpa. “Críticas de Atahualpa Pizarro sobre *Tierra de promisión*”. En *José Eustasio Rivera, polemista*. Editado por Vicente Pérez Silva, 157-228. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1989.
- Prescott, William H. *Historia de la conquista del Perú*. Madrid: Eds. Itsmo & José M. Gómez Tabanera, 1986.
- Rivera, José Eustasio. *Tierra de promisión*. Bogotá: El Áncora Editores, 1997.
- _____. *La vorágine*. Madrid: Cátedra, 2006.
- Rodó, José Enrique. *Rubén Darío. Su personalidad literaria, su última obra*. Montevideo: Imprenta de Dornaleche y Reyes, 1899.
- Rovira, Salvador. “La metalurgia inca: estudio a partir de las colecciones del Museo de América de Madrid”. *Bulletin de l’Institut français d’Études Andines* 46, no. 1 (2017), 97-131.
- Solano, Armando. *La melancolía de la raza indígena*. Bogotá: Ediciones Colombia, 1929.
- Víctor Eyzaguirre, José Ignacio. *Historia eclesiástica, política y literaria de Chile*. Valparaíso: Imprenta del Comercio, 1850.



Desorden ordinario. Collage análogo, 2019

Juan Carlos Orrego

Es un escritor minucioso y disciplinado. Lo primero es lo que el lector encuentra cuando lee sus libros de ficción o sus ensayos antropológicos o sus crónicas de viajes (tal vez todo eso sea lo mismo). Lo segundo lo intuimos cuando, de igual manera, nos adentramos en sus narraciones y vemos que no sólo no pierde detalle de todo lo que le va pasando, de todo lo que se encuentra y de todo lo que ve, sino que al describir todos esos mundos lo hace con un lenguaje, igualmente, detallado, paciente y descriptivo, que solo alguien muy disciplinado y muy atento puede emprender.

En sus cuentos (*Cuentos que he querido escribir* y *La isla del Gallo*), en sus libros de viajes (*Viaje al Perú* y *Tumba de indio. Viajes por Ecuador y Colombia*) —muchas de cuyas crónicas son pesquisas antropológicas— y en sus no pocos ensayos literarios y antropológicos publicados en revistas, periódicos y libros colectivos (una de sus primeras publicaciones fue, justamente, en uno de estos: *Medias tintas. Crónicas y mentiras*), Orrego apela muy a menudo a su erudición y a sus vastos conocimientos, pero lo hace de manera natural, como algo que, simplemente, existe en el mundo y de lo cual no habría que privarse por un motivo en especial. Goza, en ese sentido, de una cualidad que acompaña, ante todo, a los narradores y, especialmente, tal vez a los novelistas: saben el nombre de casi todas las cosas. Flaubert es

testigo. El otro aspecto, además del desenfadado narrativo y de la naturalidad de los diálogos, acogiendo en ellos el lenguaje coloquial y la conversación espontánea, es el humor. Este surge de igual modo como algo que le pertenece al autor, como algo que da el lenguaje en sus recorridos vitales, lejos del chascarrillo y el facilismo del chiste de doble sentido (aquel que prefiere la alusión sexual para que sea más ampliamente aceptado). El autor de *Cuentos que he querido escribir* cuenta con un sentido del humor que caracteriza sus textos en pequeñas dosis, es decir, no es un borbotón ni, menos, lo hace de manera gratuita, sino que le pertenece, es un filón que, suyo, aparece cuando tiene que aparecer. Nada en sus narraciones es forzado. Tampoco tienen la intención de hacer reír. Esas narraciones son irónicas a veces, eso sí. Pero naturales.

Con autores como Juan Carlos Orrego uno se da cuenta de que la vida, por sí misma, tiene mucho de risible. De que ella es cómica en muchos de sus aspectos. Sus libros, todos sus libros, son un eterno homenaje y un recuerdo de su familia, de sus hijos, de su esposa (*Para Nancy, por haberme sacado de casa*, dice una de las dedicatorias de *La tumba del indio*, uno de sus últimos libros). Sale a recorrer mundos y a escribir con la sola idea de volver a estar con ellos, de volver a tenerlos cerca y cerciorarse de que están ahí, como estuvieron en muchas de sus páginas y crónicas. Sin el pudor que puede dar hacerlo, porque esa alusión está hecha con elegancia y gracilidad. Igual que sus comentarios de fútbol, su pasión sempiterna. La misma, tal vez, que siente por la literatura y la antropología. Y por su amado DIM, del cual pregonaba, sin escatimar medios, su apego furibundo (pese a los resultados).

Podría decirse que Juan Carlos Orrego es un hombre de letras, si esa expresión no estuviera hoy un poco fuera de uso, dado un cierto realismo que la baña de un romanticismo sospechoso. Pero el hecho afortunado es que J.C.O. está hecho para la escritura y para literatura. Y para su familia, claro, que incluye a su glorioso equipo de fútbol.

Luis Germán Sierra J.

Juliana Arango Álvarez

Estudió Artes Plásticas en la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín

Exposiciones individuales

- 2019: *Collage* análogo “Imago”, muestra Itinerante en la Galería Parque Biblioteca Belén, Sala de exposiciones de la biblioteca de Comfenalco Sede la Playa y en Estación de Suramericana del Metro de Medellín.
- 2017: *Collage* y ensamblaje “Arqueología futura”, Sistema de Bibliotecas Públicas de Medellín.
- 2010: *Collages*, Librería Palinuro, Medellín, Colombia.
- 2008: Fotografía documental “Recorridos”, Biblioteca Universidad Autónoma Latinoamericana, Medellín, Colombia.
- 2005: Fotografía documental “Lugares”, Biblioteca Efe Gómez, Universidad Nacional, Medellín, Colombia.

Exposiciones colectivas

- 2021: “Perseverancia”, *collages* análogos, Biblioteca EPM, Medellín
Exposición virtual *Collage* “Librespensadoras”, Mujeres que cortan y pegan, Madrid, España.

- 2020: *Collage* Librería Palinuro, Medellín, Colombia.
Collage “Universo Collagem”, Universidad do Papel, Brasil
- 2018: *Collage*, “Mujeres que cortan y pegan”, Museo Mulafest, Madrid, España.
- 2017: Fotografía experimental “Proyecto Cian”, Ojo Rojo Fábrica Visual, Bogotá, Colombia.
- 2016: Fotografía Experimental “Analogico”, Librería Palinuro, Medellín, Colombia.
Fotografía análoga “Retrato de familia”, Academia Yurupary, Medellín, Colombia.
Fotografía Experimental “Movimiento de la imagen, Archivo Futuro”, Museo de Antioquia, Medellín, Colombia.
Exposición en plataforma virtual “Laboratorio Botaniq: Diarios personales de un arte contemporáneo”, MAMM, Medellín, Colombia.
- 2015: Fotografía documental “Memoria Local”, Parque Biblioteca San Javier, Medellín.
- 2014: Fotografía documental “Metáforas detenidas”, Sistema de Bibliotecas Públicas de Medellín, Medellín, Colombia.
- 2013: Fotografía experimental “Investigando archivos paisas”, Casa Tres Patios, Medellín, Colombia.
- 2009: Fotografía documental, “Historias posibles o Metáforas detenidas”, Metro de Medellín, Estación Suramericana, Medellín, Colombia.
Fotografía documental “Mirada plástica, Impronta mediática”, Instituto de Bellas Artes, Medellín, Colombia.
- 2006: Instalación, proyecto artístico “Exequias”, Cementerio San Lorenzo, Gerencia del Centro, Alcaldía de Medellín, Medellín, Colombia.
- 2005: Ensamblaje, proyecto artístico colectivo “Esta es tu casa”, Corporación Región, Medellín, Colombia.

Publicaciones

- 2018: Ilustraciones para el libro de cuentos “Una razón suficiente” de Luis Alberto Arango, Edición de autor, Medellín, Colombia.

- 2019: Ilustración para libro de collage y poesía “Archivo personal”, Antología de poesía y *collage*, Ediciones Paradoja, Medellín, Colombia.
- 2017: Ilustraciones para el libro de poemas “Madrasia” de Jeimy Elena Mesa, edición de autor, Medellín, Colombia.
- 2015: Ilustraciones para el libro de poemas “Antología Bisies-ta” de Luis Alberto Arango, edición de autor, Medellín, Colombia.
- 2013: Fotografías del libro “Álgebra de estrellas” del Taller de Escritura Creativa, Parque Biblioteca San Javier, Sistema de Bibliotecas Públicas de Medellín.
- 2013: Ilustraciones para el libro “Desorden Alfabético” de Luis Alberto Arango, edición de autor, Medellín, Colombia
- 2010: *Collages* y pintura para *Leer y releer* N.º 57, Biblioteca, Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.
- 2007: Fotografía documental e investigación del libro *Antioquia se pinta de vida*, Gobernación de Antioquia, Medellín, Colombia.
- 2005: Ilustraciones para el libro *Cuentos de Navidad*, Editorial Pi, Medellín, Colombia.
- 2004: Fotografía documental para libros de Informes de gestión de la Gobernación de Antioquia.

El arte *imperfecto* de Juliana Arango

A Juliana Arango le gustan las formas circulares, por encima de las formas angulares, rectas. Digamos que le gustan Gaudí y Henry Moore, entonces. Y esa predilección es crucial en un artista, porque influye su obra, le da fundamento a su estética. Emparentadas, tal vez, con lo sensual, con lo híbrido, las redondeces predominan en estos *collages*, que no son circulares por mera casualidad, sino que tienen que ver, justamente, con lo orgánico, con los dibujos precolombinos, que tanto le gustan a la autora. Y el tema indígena está presente, también, en estas imágenes, unas veces de manera directa, con rostros, colores y rasgos; otras veces indirectamente, con texturas y formas. Siempre aludiendo la hibridación que somos, la mixtura de que se trata la naturaleza. Por eso la serie se llama *Mestizaje*. Ella lo dice así:

En esta serie de *collages* se configura el encuentro de distintas cosmogonías pensadas a partir del círculo como esa figura concebida con un valor de diseño puro. La plenitud de lo simple, lo infinito contenido en la perfección de la armonía. [...] Donde la extrañeza adquiere múltiples configuraciones. El encanto del *collage* imprime en cada pieza, en cada recorte, un carácter transformador que conecta el mundo de lo onírico con lo tangible.

Juliana Arango ama el accidente que ocurre en el arte, porque muchas veces ese accidente redundará en beneficio de la obra cuando el artista no tiene remilgos de perfeccionista, e inteligentemente sabe aprovechar esos incidentes no provocados. Ella ama no solo lo que cobra la apariencia de equívocos en la ejecución de una idea, sino que ama casi todo lo que los otros descartan por imperfecto, por antiguo, por manchado, porque ya nadie se le arrima.

Todo eso que puede definirse como huellas humanas: imperfectas, desechables, temporales, falibles, obsoletas, recónditas, entrañables, caducas. Es decir, la perfección es un engaño que, en todo caso, poco le sirve al arte.

Por eso la artista juega a recortar, guardar, coleccionar, esculcar. Porque piensa permanentemente en sus *collages*, en las mixturas que, poco a poco, van redondeando una y mil ideas que solo un poco más tarde se convierten en obras de arte.

Cito uno de los epígrafes que utiliza cuando habla de su obra, un fragmento del libro *Poética del espacio* de Gastón Bachelard, que considero perfecto para referirse al arte, a la poesía: “La imagen poética no está sometida a un impulso. No es el eco de un pasado. Es, más bien, lo contrario: en el esplendor de una imagen resuenan los ecos del pasado, sin que se vea hasta qué profundidad van a repercutir y extinguirse”.

Luis Germán Sierra J.



Imprenta
Universidad de Antioquia

— DESDE 1929 —

Ciudad Universitaria

Calle 67 N.º 53-108. Bloque 28, primer piso

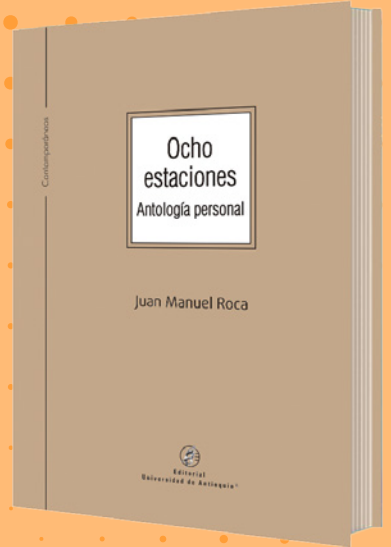
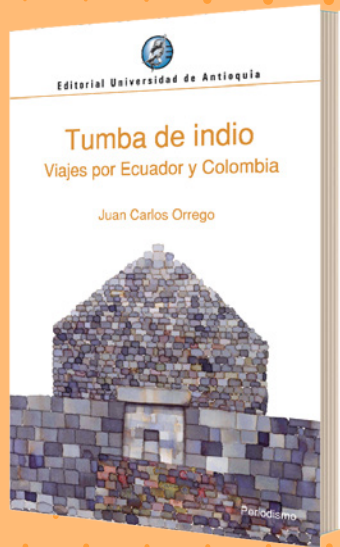
(57) 604 219 53 30 | 219 50 13

imprenta@udea.edu.co

Medellín, Colombia



Editorial
Universidad de Antioquia®



 @editorialudea

Ingresa a editorial.udea.edu.co
para encontrar más

UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA