

# agenda cultural

UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

ALMA  
MATER



n° 120 abril 2006 ISSN 0124-0854



morada al sur



Aurelio Arturo,  
las sílabas  
lentas

Por Juan Manuel Roca

Con Aurelio Arturo no comienza ni termina una escuela poética, no hay el desmán vanguardista ni el deseo de deslumbramiento, no hay ni en su vida ni en su obra ninguna suerte de exotismo.

¿Qué es, entonces, lo que causa embeleso o ensoñación en su poética, qué misterio se nos revela al contacto con su palabra hecha de esencias, cuál es esa música antes de él inaudible en la poesía colombiana que nos hace partícipes de un mundo de desnudez adánica? ¿Cómo ubicar esa ficha que no encaja — aunque se asomen a él ciertos ritmos de José Asunción Silva y de Porfirio Barba Jacob— en el mapa de nuestra poesía?

Uno de los temas dominantes en Aurelio Arturo, el de la infancia, es preservado por el

poeta nariñense más allá de las contingencias y los avatares de una vida más o menos desvaída, más o menos sin el brillo de grandes aventuras. Siempre que leo a Arturo recuerdo la sentencia del escultor vasco Oteiza, quien decía que la genialidad es una mezcla de intuición y descontento. La intuición que procede a favor del misterio de su poesía quizá le brote de ese territorio mítico de la infancia. En cuanto a su descontento, baste con señalar esa manera insular como el poeta toma distancia de la estética imperante al momento de publicar sus primeros poemas en 1930, en medio de la generación de Los Nuevos y el despunte de la generación de Piedra y Cielo.

Aurelio Arturo bebe en la evocación, más que en la nostalgia, pues ese sentimiento rebasa la quejumbre, la idea de un doloroso ayer perdido. Parece saber que el entierro

de un poeta casi siempre ocurre en la infancia. Alguien lo desalienta y quiere forzarlo a reproducir un naturalismo de la realidad inmediata, y si logra convencerlo ya está: el poeta-niño da paso al poeta-muerto que habrá de llevar a cuestras el resto de sus días.

Parece como si su palabra naciera en la infancia y desembocara en el poema. *Un largo, un oscuro salón, tal vez la infancia*. De allí, de versos como éste de “Canción del ayer”, la poética de Arturo se desdobra en otros temas cenitales: la noche y sus canciones, el viento y las palabras, los aromas y los sabores, no son otra cosa que una larga, prolongada metáfora asordinada que se centra en el tiempo, en la temporalidad de seres y de cosas.

Casi en cada poema de Arturo hay una suerte de arte poética. Quizá esa reflexión del poema que se informa a sí mismo sea única en la poesía colombiana, en el sentido de una constancia, de una permanencia melódica, de un intermitente *ritornelo*.

En su poema “Canción del viento”, en sus tres primeros versos, podría señalarse una especie de paráfrasis de la vida y la obra del poeta, y de su anhelo de construir la poesía desde la sombra, desde el susurro y el tono

menor:

*Toda la noche*

*sentí que el viento hablaba,*

*sin palabras.*

No recuerdo con exactitud cuál pudo ser el primer poema de Aurelio Arturo que leí en el *Panorama de la nueva poesía colombiana* que reunió Fernando Arbeláez en 1964. Pero recuerdo bien el tipo de emoción que esto me suscitó. Sentí que alguien me había hablado sin palabras, o que si éstas existían estaban expresadas en un tono tan desvaído en el ascetismo de su expresión, que sólo me había quedado una atmósfera envolvente pero irrepetible en la memoria. En realidad el contacto inicial con la poesía de Arturo seduce discretamente, sin producir grandes emociones. Es un poeta al que hay que llegar despojado —como su poesía misma— y que opera en nosotros como liberador de una sensibilidad que tiene su mejor recepción cuando su carga de intimismo es proporcional a nuestra intimidad mejor habitada. Sólo después de una y otra lectura, la belleza poética de Arturo, sus ritmos que no están hechos de sonoridades externas sino de interioridad, su poética que más que contar algo episódico se interesa en crear una atmósfera, se nos revela en su hondura y transparencia. Todo el animismo que da vida a

objetos, troncos y silencios, procede de una secreta belleza que hay que descifrar con la misma serenidad y lentitud con la que transcurren sus palabras. Si poesía bien escrita es aquella que, al decir de Borges, está realizada con palabras que miran hacia un mismo lado, la de Aurelio Arturo pertenece a esa estirpe: todos sus vocablos señalan hacia un ahondamiento de la realidad. Y eso mismo exige su obra de parte del lector atento: un adentrarse por los silencios de sus poemas que son como fisuras hacia un mundo escondido, un recorrer el velo de lo real engañoso gracias al don de su palabra. No hay adorno, artes de embalsamador, ningún *bibelot* en la escasa y honda poesía de Arturo. La savia que recorre *los paisajes de los países de Colombia* atrapados en su poética, es la misma que nutre su escritura.

Alguien decía que, a la manera de Esenin, el gran poeta de Rusia, Arturo era nuestro último poeta del campo. Pero lo que atrae de nuestro lírico es, más que una geografía física, la geografía espiritual en la que se inserta cada una de sus bellas, de sus sutiles imágenes que tienen nacimiento en una especie de impresionismo sensorial.

Ponerse en contacto con *Morada al Sur*, su único, breve e intenso libro, es encontrar un discreto fasto en la elección de las palabras que corresponden a su interior musicalidad y a

los temas que se entrecruzan y se bifurcan en un todo orgánico, totalizante. La noche es un vasto recinto, un albergue para viajeros, y no sólo la noche aldeana, balsámica, para decirlo con uno de sus exactos adjetivos, sino la noche espesa de las ciudades, hacia la que poco a poco van virando sus motivos:

*No la noche que arrullan las ramas*

*y balsámica con olor de manzanas,*

*con el efluvio de la flor del naranjo;*

*oh, no la noche campesina*

*de piel húmeda y tibia y sana;*

*no la noche de Tirso Jiménez*

*que canta canciones de espigas*

*y muchachas doradas como espigas;*

*no la noche de Max Caparroja,*

*en el valle de la estrella más sola*

*cuando un viento malo sopla sobre las granjas*

*entre ráfagas de palabras moradas;*

*no la noche que lame las yerbas;*

*no la noche de brisa larga,*

*hojas secas que nunca caen,*

*y el engaño de las últimas ramas  
rumiando un mar de lejanos relámpagos;  
no la noche de las aguas melódicas  
voltejeando las hablas de la aldea;  
no la noche de musgo y del suave  
regazo de hierbas tibias de una mozuela;  
yo amo la noche de las ciudades...*( “Amo la noche”).

Esa noche intemporal y mítica que se da en el poema de Aurelio Arturo por vías de la negación (*no la noche que arrullan las ramas... no la noche de Tirso Jiménez...no la noche de brisa larga*) pertenece a un ámbito espiritual que por momentos lo emparenta con la poesía de O. W. de Lubicz Milosz y su *Adiós en la noche*. La enumeración en Aurelio Arturo crea un contrapunteo, una doble lectura entre la noche que no ama —cantada y contada con amor— y la noche amada, creando un diálogo interior entre dos nocturnidades. Varias noches y una sola conviven en la obra del poeta, como varias infancias y una sola. De esa ensoñación, de ese arte de encantamiento, una suerte de hipnosis del tiempo recobrado, está hecha buena parte de la lírica moderna a la que tantas veces acudió el poeta nariñense. Como en el poema de Arnoux citado por Bachelard en *La Poética de la ensoñación*: “Tantas y tantas infancias tengo/ que contándolas me

perdería en ellas”, nuestro poeta tiene tantas y tantas noches que podría perderse en el laberinto que le propician, de no hacer luz con su palabra.

Lo conceptual da paso a lo sensorial en la obra de Aurelio Arturo. Esa manera soslayada para expresar sus mundos interiores no tiene más alto precedente en nuestra poesía, así esté ligada a la expresión de una música que tiene que ver con la vertiente inaugurada por nuestro primer poeta moderno, José Asunción Silva: son silencios que recubren una oculta musicalidad. Esa música nueva que pone ante nuestros ojos para que éstos den parte de esa ensoñación a los oídos atentos, hace de su poesía un espacio prodigioso que forma una yunta entre una imagería justa y una cadencia que, me atrevería a decir, no tiene más altos antecedentes en la lírica hispanoamericana. No es aquí la sonoridad externa, lexicográfica de León de Greiff, señalado como un poeta de preocupación musical, sino algo más seminal, más natural aun que la palabra. Ese innumerable asunto que hay en sus versos, que resulta inaprensible como el agua —motivo de muchos de sus poemas— es un fundamento de su estética. No lo que se dice con el verbo sino lo que se dice con el ritmo. Más lo que se canta que lo que se cuenta. Eso que de nuevo parece informarse a sí mismo en el poema: *El agua es en la noche como una luz opaca. Y esa palabra húmeda sonando lejos en el monte.*

*Ese fresco tambor no se sabe en dónde.* (“Sequía”). Otra vez, algo que desde el poema es reflexión sobre la poesía. Ese ascetismo en la expresión que aspira a la inocencia, a la palabra fundada en el despojo: “Mira, mira estos campos que por nada te ofrecen su extendida cosecha de belleza”. (“Paisaje”).

Si de alguna manera puede definirse a Aurelio Arturo, quizá sea como traductor de sí mismo, como alguien que se escucha atentamente en el silencio para oír el cauce secreto de sus voces. Así como alguien recuesta su oído en la carrilera para saber si el tren se avecina, o como el hombre de campo que hace una lectura de las horas en el dorar de la tarde, el poeta de *Morada al Sur* se escucha a sí mismo para dar salida al dictado de sus ritmos.

Aurelio Arturo vino a cambiar la música vieja, cansada, de la poesía colombiana: para ello no necesitó grandes alardes ni grandes manifiestos. Lo hace con discreción, desde la publicación en 1942 de su poema “Morada al Sur”, el mismo año en que Porfirio Barba Jacob edita *El corazón iluminado*. De allí a esta parte, no hay casi ningún poeta colombiano que no se sienta atraído y deslumbrado por la serenidad de sus palabras.

Creo intuir que más allá de la factura impecable de los poemas de Arturo, de su vigilia y forcejeo con el lenguaje, sus versos nacen de una imagen suscitada por un ritmo, de la cual se desprende todo el cuerpo del poema. Otra vez, en poemas como “Lluvias”, el texto parece, además de una descripción de los ideogramas del agua en un paisaje pluvial, estar dando cuenta de su propia escritura. Si en lugar de la lluvia pensamos en la palabra, si el silabario de las gotas lo cambiamos por el silabario de las palabras, sentimos cómo el poeta nos habla en una lengua que habla de sí misma:

*ocurre así*

*la lluvia*

*comienza un pausado silabeo*

*en los lindos claros del bosque*

*donde el sol trisca y va juntando*

*las lentas sílabas y entonces*

*suelta la cantinela*

*así principian esas lluvias inmemoriales*

*de voz quejumbrosa*

*que hablan de edades primitivas*

*y arrullan generaciones*

*y siguen narrando catástrofes*

*y glorias la tierra negra*

*y poderosas germinaciones*

*y verde*

*cataclismos*

*y dorada.*

*diluvios*

*hundimientos de pueblos y razas*

*de ciudades*

*lluvias que vienen del fondo de milenios*

*con sus insidiosas canciones*

*su palabra germinal que hechiza y envuelve*

*y sus fluidas rejas innumerables*

*que pueden ser prisiones*

*o arpas*

*o liras*

.....

.....

Y agrega sobre las palabras, en algo que es como un procedimiento de suplantación:

*olvidamos su treno*

*y las amamos entonces porque son dóciles*

*y nos ayudan*

*y fertilizan la ancha tierra*

El qué decir y el cómo hacerlo están tan ligados en la expresión poética de Aurelio Arturo, que no sólo en la disposición tipográfica de los versos de “Lluvias”, sino en la cadencia misma de sus giros y vocablos, sentimos la música, el bisbiseo de un espacio invernal. Todo esto, en la idea recurrente que queremos expresar de cómo sus poemas tienen, en un alto número y en un alto grado, un arte poética de fondo. Porque se siente en mucha de su poesía cómo esa lluvia de su lenguaje “comienza un pausado silabeo” para luego soltar “la cantinela”. La palabra desnuda, la palabra cotidiana, se ve entonces tocada de una nueva vida gracias a la serena metaforización que desliza Arturo a lo largo de sus versos.

Mi generación debe más que a ningún otro poeta, y quizá sin descontar a José Asunción Silva, a esta cantera inagotable que es *Morada al Sur*. Es la suya una lección de tenue lirismo. Sus poemas, como algunos momentos de Jorge Gaitán Durán, de Carlos Obregón, de Eduardo Cote Lamus o de Fernando Charry Lara, y me refiero al tono mesurado que prescinde de la poética del megáfono que tantas estridencias nos ha

entregado como falso legado, ayudan a conformar una vertiente enriquecedora para la poesía colombiana.

De otra parte, por primera vez el país geográfico, nuestro entorno, deja de tener en el poema un sesgo nacionalista, un rango patrioter, para hacernos ver la tierra de todos y de nadie:

*Oíd el canto dulce de las tierras de nadie.*

*Tanta belleza es cierta, viva, sensual, sencilla,  
no obstante todo aquí habla de otras tierras  
más dulces,*

*todo aquí es presencias y hablas de maravilla.*

*Dispútanse las hojas cada cual susurrando  
tener un más hermoso país ignoto y verde,  
y las nubes, se dicen, sedosas resbalando:  
aún más bello y dulce otro país existe.*

*Y unas aguas oscuras que casi no se escuchan  
pretenden que su vago país aún más dichoso  
es, que los ilusorios países de la nube.  
¡Oh presencias aquí de arrulladas orillas!*

*De noche las estrellas murmuran: somos  
hojas*

*de celestes follajes, y en acordados ritmos*

*cada hoja se mece al son de alguna estrella,*

*en estos cielos vivos de las tierras de nadie.*

*En estos cielos vivos de las tierras de nadie*

*hay tanto vuelo ágil, tanta pluma irisada,*

*que es como si los pájaros fueran aquí más  
libres,*

*que es como si esta tierra fuera tierra de aves.*

*Cielos abandonados a las nubes y al vuelo*

*melodías de alas que en el trino las abren,*

*y a las algarabías vegetales que llaman*

*las lentas nubes blancas de las tierras de  
nadie.*

*Tierras, tierras de nadie, oh tierras sin  
caminos*

*que aún no oís el ritmo de la humana tonada,*

*la dulce y suave y honda tonada de las bocas*

*rojas, la flecha leve que ató toda distancia.*

*(“Tierras de nadie”)*

El tema del paisaje virgen, donde no



existen caminos, crea un ámbito de libertad agreste que la palabra de Aurelio Arturo dignifica, dándole un tono de idílica, de adánica conversación en un habla vegetal. Sus palabras son de nuevo *aguas oscuras que casi no se escuchan*, así anda su verbo descalzo por los senderos abiertos en los claros del poema.

Todo es rumor, sonido de acequias, de hierbas que crecen, en fin, de hechos intangibles a los que dota de vida desde su carácter elusivo. Todo deviene símbolo. Si Baudelaire señalaba que el mundo es “un almacén de símbolos”, en el amplio espectro simbólico de Aurelio Arturo creo ver a un hombre que supo cargarse de provisiones, de vituallas para el breve camino de su arte. Sus bodegas interiores, su amplia alacena no lo es tanto por la cantidad de símbolos que atesora como por la precisión de ellos. ¿Ya Rimbaud no había conocido la historia del mundo desde la noche de un granero? Y claro, todos esos símbolos de pureza de la infancia, de grietas en el sueño, de lluvias eternas, de casas invadidas por la música, están envueltos en un idioma de un sabor que raras veces se percibe en la poesía hispanoamericana.

Entre su bagaje simbólico hay uno que hace coto de caza en la infancia, que señala sin duda el asombro del niño que persiste en habitar en todo autentico poeta. Cuando el

señor Barrie, autor de *Peter Pan*, decía que al momento en que un niño afirmaba la inexistencia de las hadas, una de ellas caía muerta al piso, quizá señalaba la aparición de la madurez, ese momento en que el poeta-niño da paso al poeta-muerto. En su “Canción de hadas” Arturo hace profesión de fe en estos seres de leyenda, como un emblema del asombro, en la creencia y la afirmación de otros mundos milenarios:

*¿No creer ya en las hadas?*

*Pero entonces... Yo creo, ciertamente,*

*que mi antigua aya era una reina de hadas,*

*y lo supe cuando en el cielo de su mirada*

*subían rosas ardientes y cuando su palabra*

*quemó mi piel sin dejar señales,*

*y porque en su corpiño, bajo las sedas,*

*le palpitaban palomas blancas.*

Otra vez lo entrevisto por Aurelio Arturo da cuenta desde elementos simbólicos —en realidad toda gran poesía es simbólica— del sentido de estar vivo, aquello que Wallace Stevens apreciaba como inherente a la poesía. Más allá de lo que Denise Levertov llama “poesía de impulso lingüístico”, algo que tuvo asiento en el surrealismo, los poemas de *Morada al sur* nacen de una contemplación, sea ésta directa o recordada. La misma

Levertov nos recuerda que contemplar proviene de “templum, templo, lugar, espacio de observación indicado por el augur”. Y que —de qué poderosa manera el humor asalta los grandes asuntos— “su sinónimo en inglés es *to muse*, que proviene de la expresión que significa estar con la boca abierta, algo que no es tan cómico si pensamos en la inspiración: llevar aire a los pulmones”.

¿Se podría decir entonces que la poesía de Arturo por ser contemplativa está de espaldas a cualquier acción? Si pensamos en una clara teoría sostenida entre otros por Pierre Reverdy, quien afirmaba que la poesía no habita en las cosas —vaya uno a saber si la rosa no disfruta de su olor—, que ésta sólo habite en el hombre que dota a la naturaleza de un sentido poético para pensar en imágenes, es algo que nos hace dudar de una actitud de orden puramente contemplativo. Siempre hay una acción cuando la palabra sirve de instrumento, de herramienta para penetrar y bucear en la naturaleza, en las muchas realidades que conviven en una más amplia realidad.

La transformación de las cosas en la poesía de Aurelio Arturo y de ésta en las cosas, es un diálogo, una tenue conversación con ese cierto tono malva de su palabra, algo que se tiende como puente entre el adentro y el afuera. Ese puente es el que liga también el

soñar y la vigilancia en su poesía, un puente cuyas vigas son fuertes a pesar de la carga onírica de sus fantasmales imágenes:

*Y termina la canción porque el gallo canta  
y el sueño despierta el pequeño cadáver,  
y llega el alba sobre sus yeguas blancas.*  
 (“Canción del niño que soñaba”)

Coloquial, metafórico, descriptivo, cotidiano y onírico, el hacer poético de Aurelio Arturo se nutre de un hambre de saberes. No sólo del acaecer cultural, ni del conocimiento de otras lenguas, ni de sus diversas y sorprendentes lecturas, ni del recuerdo casi increíble de seres que en el sur del país lograban hacer del trabajo una epopeya atravesada por los vientos de la camaradería y la serenidad, está construida la tibia morada de su poesía. En el fondo de cada uno de esos paisajes atrapados en una larga cacería de imágenes, Aurelio Arturo pone como epicentro al hombre, sus alegrías, sus dudas, sus oficios, sus evocaciones y desvelos. En toda esa visión lírica de un mundo que parece perdido, hay un rigor estético que busca lo esencial. No el rigor que constriñe, el rigor que limita, sino aquel que libera de exotismos, de trivialidades y grandilocuencia.

\* Juan Manuel Roca. Poeta, ensayista, narrador y periodista colombiano. Es autor, entre otras obras de: *Memoria del agua*, *Los ladrones nocturnos*, *Ciudadano de la noche*, *Fabulario real*, *Señal de cuervos*, *La farmacia del ángel*; de las antologías: *Antología poética*, *País secreto*, *Luna de ciegos*, *Lugar de apariciones*, *Los cinco entierros de Pessoa*, *Arenga del que sueña* y *Cantar de lejanía (Antología personal)*. En 2004 ganó el Premio Nacional de Poesía del Ministerio de Cultura con su obra *Las hipótesis de nadie*. Ha publicado la novela *Esa maldita costumbre de morir* y el libro de cuentos *Las plagas secretas y otros cuentos*. Este texto hace parte de la obra *Cartógrafa memoria. Ensayos en torno a la poesía* publicado por el Fondo Editorial Eafit en 2003. Publicación generosamente autorizada por los editores y por el autor para la *Agenda Cultural*.



Aurelio Arturo:

# epifanía

Por Eduardo Peláez Vallejo

Sin que me diera cuenta, pasó mucho tiempo desde que deseé leer la poesía de Aurelio Arturo. Los amigos lectores (buenos y malos), los críticos literarios (malos y buenos) y la casi infalible intuición me empujaron, como pluma llevada por el viento, a este poeta nariñense. Mi habitual y deliciosa indolencia, acentuada por esta pereza invencible que me es inmanente, sólo me permitió unas esporádicas aproximaciones a las playas immaculadas de esta poesía. Pero mi inmovilidad es poderosa. Finalmente, después de más de diez intentos débiles y fallidos, abandoné al polvo del tiempo intacto en la biblioteca los tres ejemplares de *Morada al Sur*, ya como depositando en la resignación esta culpa no apremiante (tengo la suerte de abandonar sin remordimiento mis culpas).

Finalmente, la buena circunstancia de haberme causicomprometido a escribir algo sobre mi lectura de los poemas de Arturo, realizó mi viejo deseo insatisfecho. Y aquí estoy tratando de escribir algunas sensaciones (no puedo hacer crítica literaria) que me han

llegado en esas palabras suaves, serias y melodiosas:

Hölderlin dice, gravemente, en una cita de Heidegger:

“Un signo somos, indescifrado”.

Este verso me presenta, un poco misteriosamente, la clave de la buena literatura: la que se escribe desde y hacia adentro, sin interferencias, sin finalidad, sin ambición, sin esperanza, como un vicio solitario y amable que nace en el corazón, recorre los filamentos nerviosos, activa los reflejos, alerta el espíritu, despierta los recuerdos, repite la vida y anuncia la muerte.

Tal vez puedo pensar que la literatura buena, en prosa (es la que más me gusta, por ejemplo en Joseph Conrad) y en verso, hace un recorrido desde el hombre que vive su vida,

come su pan, siente sus afectos y esculpe su individualidad, y llega natural, espontánea, honrada y amorosamente a decirse a sí mismo, desnudo y libre, lo que es: quiero decir que se repite, se mira en su espejo hecho exactamente a su medida, en el cerrado recinto de su intimidad y se formula nuevamente la vieja e incontestable pregunta por su identidad, como el retorcido, enigmático y hermoso signo de interrogación preguntando por su ser.

El obstáculo esencial, insalvable, es precisamente lo que interesa, lo único que puede interesar a la literatura: no hay nombre para lo que se debe nombrar, para lo esencial, pero la maravillosa esencia del hombre lo impele a decir lo que es inefable, sin que lo inefable deje de serlo, y a esas palabras que logran pronunciar la sencilla desnudez de la incógnita sin alterar su ser se las llama literatura, simplemente. Lo demás, lo que trivializa el ser, puede pertenecer al comercio literario, puede conducir a la gloria, puede agradar, incluso, pero va por otros caminos y merece otro nombre.

La palabra poética, la literatura, penetra sutilmente la esencia de la belleza, la deja permanecer en su verdad y realiza su ser artístico:

*...la belleza es un destino de la esencia de la verdad, entendiéndose por verdad aquí: la revelación de lo que se está velando. Bello no es lo que agrada, sino lo que está comprendido por aquel destino de la verdad que se cumple cuando lo eternamente no aparente, y por esto invisible, alcanza la más aparente epifanía. Nos corresponde dejar el verbo poético en su verdad que es la belleza. (Martín Heidegger, ¿Qué significa pensar?).*

Aurelio Arturo habla de su nostalgia, de su infancia, de su memoria de su tierra, su casa, sus animales, sus árboles, su familia, todo ello transmutado en materia poética, en palabras cuya esencia toca la belleza:

...

*en ella nos miramos*

*para saber quiénes somos*

*nuestro oficio*

*y raza*

*refleja*

*nuestro yo*

*nuestra tribu*

*profundo espejo*

*y cuando es alegría y angustia*

*y los vastos cielos y el verde follaje*

*y la tierra que canta*

*entonces ese vuelo de la palabra*

*es la poesía*

*puede ser la poesía.* (Aurelio Arturo,  
“Palabra”)

Y sus poemas lo trascienden, se van, buscan  
su esencia, viven su esencia en el ámbito puro,  
diáfano de la palabra literaria:

*He escrito un viento, un soplo vivo*

*del viento entre fragancias, entre hierbas*

*mágicas; he narrado*

*el viento; sólo un poco de viento.* (Aurelio  
Arturo, *Morada al sur*)

\*Eduardo Pélaez Vallejo. Autor del libro  
*Retratos*, una serie de perfiles de artistas y  
escritores antioqueños. Escribió este texto  
especialmente para la *Agenda Cultural*.



# Un Júpiter sentado

Por Juan Guillermo Gómez García

Goethe decía de sí mismo que Alemania era adolescente cuando él lo era y que Alemania había llegado a la madurez con su propia madurez. Es decir, que le correspondió vivir una de las épocas más ricas en acontecimientos y sucesos nacionales y europeos que culminaron, digámoslo de algún modo, con una doble coincidencia: en 1806 de un lado, se libran las decisivas batallas de Jena y Auerstaedt, en las que Napoleón derrota a los prusianos y sienta las bases del Estado moderno en Alemania, al liquidar definitivamente el caduco Sacro Imperio germano-romano, y de otro se publica la primera parte de su *Fausto*. De modo más que coincidente se conjugaba el acontecimiento político más decisivo del futuro alemán

con la creación literaria más representativa de su época. Punto de llegada y de partida en doble vía que, de una u otra forma, arrastró el sentido contradictorio y paradójico de la nación alemana. No en vano se llega a remolque a participar en la historia política



Laocöon y sus hijos, Museo del Vaticano

universal —de alguna manera a la fuerza y obligada a dar un salto cualitativo sobre un abismo inédito— y se anticipa estéticamente, con una plenitud insospechada, a la condición irresoluble del hombre nuevo.

Goethe y su época, o más bien, “la época de Goethe”. Bien: se puede y debe agregar que la analogía goetheana —entre la historia de Alemania y la biografía de su gran poeta— hace pensar en un sentido propio esta relación de la que él mismo es plenamente conciente. Su época no sería la misma sin él. Goethe es el filisteo, el hombre metamorfosis, el olímpico, el primer ministro del minúsculo principado de Carlos Augusto, el autor alocado del mórbido *Werther*, el autor de una polémica *Teoría de los colores*, el esposo de la equívoca “morcilla regordeta” —como era tratada por Bettina von Brentano, con esa sutileza con que se tratan a veces las mujeres— Christiane Vulpius, el padre poco afortunado del desdichado Augusto, el enamorado impenitente (consumado bailarín y conversador de salón y taberna), el distante hombre de corte, el nada generoso y solidario con Hölderlin o Lenz, el amigo afortunado de Schiller —quién se benefició más en esta íntima amistad intelectual se continúa preguntando la posteridad—, el exponente máximo de la “novela de formación” con el ciclo del *Wilhelm Meister*. Goethe es el Proteo, el camaleón, el poeta, el hombre de ciencia, el coleccionista, un decidido promotor teatral, el viajero por Italia, el anciano venerable que se sabe dueño de un destino ejemplar; un hombre ebrio hecho de la madera de los dioses. “*Punctum*” (Th. Mann).

Goethe fue testigo de excepción y al tiempo configurador de una dimensión inusual en la historia de su época. Ejerció una influencia rica y, en algún modo, paralizadora y proyectó una sombra, benéfica y a la vez perjudicial, desde su estatura de gigante, a toda Europa, y muy particularmente a la cultura alemana posterior. No se puede imaginar a Alemania sin Goethe —es su Dante, su Calderón, su Shakespeare, su Racine en una sola pieza—; es preciso considerarlo, como lo hace el ensayista mexicano Alfonso Reyes, como “el último clásico”<sup>1</sup> de la cultura occidental. No es fácil para una cultura —menos para la alemana— tener como herencia el legado literario goetheano y haber querido, en un siglo que parecía demandar una versatilidad comparativamente menos gravosa, cultivarse



Tumba de Hutten, óleo sobre lienzo

al compás de un genio de sus iridiscentes y monolíticas características. Quiso Goethe estar a la altura de su época, que comprendía como síntesis de las anteriores, y elevarse sobre ella en forma proyectiva. Acumuló un inmenso saber, asimiló una tradición cultural múltiple, y como queriendo pagar una deuda acumulada, les devolvió a los franceses lo que él tomó de Voltaire, Rousseau y la Enciclopedia; a los ingleses lo que tomó de Shakespeare; a los italianos lo que tomó de la Roma clásica y del Renacimiento; al pasado y su presente alemán lo que admiró en la tradición protestante y en sus antecesores inmediatos. A esto llamó un diálogo mutuamente provechoso, un dar y tomar mutuo, de la literatura nacional con la literatura universal.

Se especuló mucho, sobre todo a raíz de la biografía de Friedrich Gundolf (1916), en esa rara naturaleza que conjuga vida, época y obra que hizo de este super-hombre una Gestalt, una figura que se labró lentamente, con un *tempo* a plena conciencia, en que el azar y la necesidad, el propósito conciente y la contingencia histórica, dieron el postrer resultado de una historia cultural que, partiendo de los místicos medievales como Meister Eckhart y pasando por Lutero, Leibniz o Lessing, desemboca en el hijo de la orgullosa ciudad imperial de Francfort. Pero también un tipo humano que pasa, como lo percibió Thomas Mann, por una línea genealógica rapsódica<sup>2</sup>: la de la serie de tenderos, menestrales, artesanos que tejen una

trama silenciosa y anónima que, un feliz día, favorecido por una constelación venturosa — “en que el Sol se hallaba en el signo de Virgo” y donde Júpiter, Saturno, Marte y la Luna tomaron su parte— pare en el mediodía caluroso del 28 de agosto de 1749 a un niño medio muerto, que llevará el nombre de Johann Wolfgang y el apellido burgués de Goethe. Se concibió Goethe como un destino excepcional con una órbita definida, trazada en el espacio inmenso de una constelación histórica excepcional.

Goethe es llamado el Júpiter de Weimar. Pero ¿de qué clase es esta naturaleza olímpica? ¿Qué naturaleza de sangre divina circula por la venas en el poeta, también “humano demasiado humano”? Dejemos que sea otro gran poeta alemán, Heinrich Heine, quien nos identifique con su incomparable agudeza e ingenio, la estatura del gigante de quien nos hemos atrevido a hablar aquí: “Este gigante era el ministro en un Estado enano; no tenía libres sus movimientos. Decíase que el Júpiter olímpico que Fidias representó sentado, destrozaría la bóveda del templo si se le ocurriera levantarse. Ésa era exactamente la posición de Goethe en Weimar. Si, queriendo dejar de estar encogido, se hubiera enderezado con toda su altura, hubiera destrozado la techumbre del Estado, o, lo que es más verosímil, se hubiera roto la cabeza... El Júpiter alemán permaneció tranquilamente sentado, dejándose adorar e incensar tranquilamente”.<sup>3</sup>



Es la dimensión existencial menuda, la mezquina participación de lo pequeño en lo grande, que se cuele en la poesía, para darle un toque de menos aridez. Porque la aridez de la existencia no yace sólo en la estrecha inmediatez de la vida diaria, de los hombres y mujeres que nos tocó en suerte compartir, sino en el estéril lamento y la derrota anticipada de una techumbre tan baja. Goethe se hizo conciente de ello, no se rebeló contra la realidad como un romántico más; sopesó los resultados, se mantuvo en un difícil equilibrio entre extremos horribles —el ultramontanismo clerical y el odio jacobino—, y tal vez no satisfizo a la posteridad tan exigente a la hora de juzgar actos heroicos y desesperados. Se mantuvo tenso, poderosamente tenso, entre supremos extremos; flaqueó como cualquiera, pero midió plásticamente su época en términos de proceso universal. Afirmó el valor insustituible de la dimensión del presente, pero lo contrabalanceó con la fuerza imperativa del pasado y los reclamos de un futuro, cada vez menos —previsiblemente— estable. Ortega y Gasset, en el centenario del fallecimiento del poeta, en un artículo de 1932 para *Rundschau*<sup>4</sup>, se quejó de esa ambigüedad y la calificó negativamente. Apenas consideró el entorno complejo, mucho más complejo que el de la Guerra Civil española, y que llevó a Ortega y Gasset a comportarse de manera más reprochable que el poeta cortesano de Weimar. Lo de Goethe se entiende en otra dimensión: fue un gesto, pero también un

teorema; se deslizó como un astro precavido, se dejó reverenciar como un Júpiter sentado, como en esa instantánea nos lo retrata con irreprochable desenfado Heine.

### Notas

<sup>1</sup> Cfr. En el curso de su fecunda vida intelectual, Alfonso Reyes se acercó a Goethe en forma constante. Sus escritos como *Vida de Goethe*, *Rumbo a Goethe* y, sobre todo, *Trayectoria de Goethe* merecen estar en toda bibliografía básica goetheana.

<sup>2</sup> Nos referimos a la cautivadora novela *Lotte en Weimar*.

<sup>3</sup> HEINE, Heinrich. Alemania. México, UNAM, 1972.

<sup>4</sup>En esta ocasión Ortega escribió un artículo sibilino “Pidiendo un Goethe desde adentro. Carta a un alemán” que causó justa indignación en Reyes. Cfr. su “Carta a Mallea sobre el Goethe de Ortega y Gasset en *Obras completas*, XXVI, pp. 439-445.

Juan Guillermo Gómez García (Colombia)

*Profesor del Doctorado de Literatura de la Universidad de Antioquia. El presente texto hace parte de la conferencia “Goethe y su época” pronunciada en el programa “Martes del Paraninfo” de la Universidad de Antioquia, el 27 de septiembre del 2005. El autor cedió la publicación de esta primera parte de su texto a la Agenda Cultural.*

Al lado del *Nocturno* de José Asunción Silva y de *Canción de la vida profunda* de Porfirio Barba Jacob, *Morada al Sur* de Aurelio Arturo es uno de los poemas que más va de boca en boca, de generación en generación, como un rasgo de nuestra tradición literaria. No hay antología de poesía colombiana que no lo contenga, ni análisis crítico de nuestra historia poética que no se detenga en él. Versos que se dicen de memoria, e imágenes más claras y más elocuentes que muchos de los supuestos símbolos de la patria. Luis Germán Sierra.

# Morada al Sur

**Aurelio Arturo**

I

de miel”.

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

Negras estrellas sonreían en la sombra con dientes de oro.

Después, de entre grandes hojas, salía lento el mundo.

La ancha tierra siempre cubierta con pieles de soles.

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

Miraba el paisaje, sus ojos verdes, cándidos.

Una vaca sola, llena de grandes manchas,  
revolcada en la noche de luna, cuando la luna sesga,  
es como el pájaro toche en la rama, “llamita”, “manzana

El agua límpida, de vastos cielos, doméstica se arrulla.

Pero ya en la represa, salta la bella fuerza,  
con majestad de vacada que rebasa los pastales.

Y un ala verde, tímida, levanta toda la llanura.

El viento viene, viene vestido de follajes,

y se detiene y duda ante las puertas grandes,

abiertas a las salas, a los patios, las trojes.

Y se duerme en el viejo portal donde el silencio  
es un maduro gajo de fragantes nostalgias.

Al mediodía la luz fluye de esa naranja,

en el centro del patio que barrieron los criados.

(El más viejo de ellos en el suelo sentado,  
su sueño mosca zumbante sobre su frente lenta).

No todo era rudeza, un áureo hilo de ensueño  
se enredaba a la pulpa de mis encantamientos.  
Y si al norte el viejo bosque tiene un tic-tac profundo,  
al sur el curvo viento trae franjas de aroma.

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

## II

Y aquí principia, en este torso de árbol,  
en este umbral pulido por tantos pasos muertos,  
la casa grande entre sus frescos ramos.  
En sus rincones ángeles de sombra y de secreto.  
En esas cámaras yo vi la faz de la luz pura.  
Pero cuando las sombras las poblaban de musgos,  
allí, mimosa y cauta, ponía entre mis manos,  
sus lunas más hermosas la noche de las fábulas.

\* \* \*

Entre años, entre árboles, circuida  
por un vuelo de pájaros, guirnalda cuidadosa,  
casa grande, blanco muro, piedra y ricas maderas,

a la orilla de este verde tumbo, de este oleaje poderoso.

En el umbral de roble demoraba,  
hacía ya mucho tiempo, mucho tiempo marchito,  
el alto grupo de hombres entre sombras oblicuas,  
demoraba entre el humo lento alumbrado de  
remembranzas:

Oh voces manchadas del tenaz paisaje, llenas  
del ruido de tan hermosos caballos que galopan bajo  
asombrosas ramas.

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

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

te hablo de la sangre que canta como una gota solitaria  
que cae eternamente en la sombra, encendida:

te hablo de un bosque extasiado que existe  
sólo para el oído, y que en el fondo de las noches pulsa  
violas, arpas, laúdes y lluvias sempiternas.

Te hablo también: entre maderas, entre resinas,  
entre millares de hojas inquietas, de una sola hoja:

pequeña mancha verde, de lozanía, de gracia

hoja sola en que vibran los vientos que corrieron

por los bellos países donde el verde es de todos los  
colores,

los vientos que cantaron por los países de Colombia.

Te hablo de noches dulces, junto a los manantiales, junto  
a los cielos,

que tiemblan temerosos entre alas azules:

te hablo de una voz que me es brisa constante,

en mi canción moviendo toda palabra mía,

como ese aliento que toda hoja mueve en el sur, tan  
dulcemente,

toda hoja, noche y día, suavemente en el sur.

### III

En el umbral de roble demoraba,

hacía ya mucho, mucho tiempo marchito,

un viento ya sin fuerza, un viento remansado

que repetía una yerba antigua, hasta el cansancio.

Y yo volvía, volvía por los largos recintos

que tardara quince años en recorrer, volvía.

Y hacia la mitad de mi canto me detuve temblando,

temblando temeroso, con un pie en una cámara

hechizada, y el otro a la orilla del valle

donde hierve la noche estrellada, la noche

que arde vorazmente en una llama tácita.

Y a la mitad del camino de mi canto temblando

me detuve, y no tiembla entre sus alas rotas,

con tanta angustia un ave que agoniza, cual pudo,

mi corazón luchando entre cielos voraces.

### IV

Duerme ahora en la cámara de la lanza rota en las  
batallas.

Manos de cera vuelan sobre tu frente donde murmuran

las abejas doradas de la fiebre, duermes, duermes.

El río sube por los arbustos, por las lianas se acerca,

y su voz es tan vasta y su voz es tan llena.

Y le dices, le dices: ¿eres mi padre? Llenas el mundo

de tu aliento saludable, llenas la atmósfera.

—Yo soy tan sólo el río de los mantos suntuosos.

Duerme quince años fulgentes, la noche ya ha cosido

suavemente tus párpados, como dos hojas más, a su  
follaje negro.

\* \* \*



No eran jardines, no eran atmósferas delirantes. Tú te acuerdas

de esa tierra protegida por un ala perpetua de palomas.

Tantas, tantas mujeres bellas, fuertes, no, no eran

brisas visibles, no eran aromas palpables, la luz que venía

con tan cambiantes trajes, entre linos, entre rosas ardientes.

¿Era tu dulce tierra cantando, tu carne milagrosa, tu sangre?

\* \* \*

Todos los cedros callan, todos los robles callan.

Y junto al árbol rojo donde el cielo se posa,

hay un caballo negro con soles en las ancas,

y en cuyo ojo vivo habita una centella.

Hay un caballo, el mío, y oigo una voz que dice:

“Es el potro más bello en tierras de tu padre”.

\* \* \*

En el umbral gastado persiste un viento fiel,

repetiendo una sílaba que brilla por instantes.

Una hoja fina aún lleva su delgada frescura

de un extremo a otro extremo del año.

“Torna, torna a esta tierra donde es dulce la vida”.

V

He escrito un viento, un soplo vivo

del viento entre fragancias, entre hierbas

mágicas; he narrado

el viento; sólo un poco de viento.

Noche, sombra hasta el fin, entre las secas

ramas, entre follajes, nidos rotos entre años

rebrillaban las lunas de cáscara de huevo,

las grandes lunas llenas de silencio y de espanto.

\*Aurelio Arturo. (La Unión, Nariño, 1906 - Bogotá, 1974). *Morada al Sur*, publicado en 1963, el único libro publicado por el autor, obtuvo el Premio nacional de poesía Guillermo Valencia, otorgado por la Academia Colombiana de la Lengua. Aurelio Arturo ocupó diversos cargos públicos y diplomáticos, ejerció como abogado y fue docente universitario. Para esta publicación se tomó como fuente autorizada el texto establecido para la edición *Obra poética completa* de Aurelio Arturo, Colección Archivos de la UNESCO, Madrid, 2003.

## Palabra

nos rodea la palabra  
la oímos  
la tocamos  
su aroma nos circunda  
palabra que decimos  
y modelamos con la mano  
fina o tosca  
y que  
forjamos  
con el fuego de la sangre  
y la suavidad de la piel de nuestras amadas  
palabra omnipresente  
con nosotros desde el alba  
o aun antes  
en el agua oscura del sueño  
o en la edad de la que apenas salvamos  
retazos de recuerdos  
de espantos  
de terribles ternuras  
que van con nosotros  
monólogo mudo  
diálogo  
la que ofrecemos  
a nuestros amigos  
la que acuñamos  
para el amor la queja  
la lisonja  
moneda de sol  
o de plata  
o moneda falsa  
en ella nos miramos  
para saber quiénes somos  
nuestro oficio  
y raza  
refleja  
nuestro yo  
nuestra tribu  
profundo espejo  
y cuando es alegría y angustia  
y los vastos cielos y el verde follaje  
y la tierra que canta  
entonces ese vuelo de palabras  
es la poesía  
puede ser la poesía.

**Aurelio Arturo.**

# De la palabra a la poesía, en Aurelio Arturo

Por Óscar Castro García

Aurelio Arturo (La Unión, Nariño, 1906; Bogotá, 23 de noviembre de 1974) publica “Balada de Juan de La Cruz”<sup>1</sup>, su primer poema, a los veintiún años. “Palabra”<sup>2</sup>, “Lluvia”, “Tambores”, “Sequía” y “Yerba” son los únicos poemas nuevos que da a conocer después de *Morada al sur*.<sup>3</sup> Sobre “Palabra”, anota Rafael Gutiérrez Girardot (Arturo, 2003: 428).\*

*El ansia de perfección no obedece sólo al conocido ripio: “Sacrificar un mundo para*

*pulir un verso”. Es más: es saber callar, saber esperar, saber padecer y luchar en busca de las palabras con las que se “construye” un poema. Aurelio Arturo tuvo conciencia de este mandamiento de la poesía moderna y de la gran poesía, dentro de la cual se sitúa la suya, y la formuló en el poema “Palabra”.*

Sobre Arturo, Fernando Charry Lara escribe, diez años antes: “La palabra tiene en sus versos, ante todo, un valor melódico, que se relaciona estrechamente con la expresión de lo inexpresable, es decir, que busca con eficacia la comunicación de un estado poético” (516). La búsqueda de la poesía como una cosa aérea, que deja grandes dudas en el poeta, así como la afirmación de que el poema es inexpresable, aunque no es una idea nueva en la poesía, en Colombia tuvo repercusiones en Álvaro Mutis, para quien “esperar el tiempo del poema es matar el deseo, aniquilar las ansias, entregarse a la estéril angustia...” como dice en *Los trabajos perdidos* (Mutis, 1992: 67).

Arturo sólo escribe otro poema dedicado a la poesía en su totalidad, que intitula “El cantor” (1936). Sin embargo, su parca obra es una poética de la noche, la naturaleza, la tierra, el aire, la mujer y la poesía. En “La voz del pequeño” (1928) el ámbito nocturno está rodeado de fantasía, mitos, música y misterio;

el yo lírico equipara noche con canto, alma y ala, es decir, poesía, espíritu y vuelo, hasta llegar a la transfiguración mítico-poética en la autoconciencia del poeta:

—María, ¿ya es la noche?

Silencio. ¿Ves? Me acaban

de nacer alas, mira

cómo brillan... Poeta,

¡dale un beso a tu hermana! (101).

En “Clima” (1931) resalta el carácter leve y elevado de la poesía, la cual une a la naturaleza y a su (nuestro) país, Colombia:<sup>4</sup>

*Este verde poema, hoja por hoja,*

*lo mece un viento fértil, suroeste;*

*este poema es un país que sueña,*

*nube de luz y brisa de hojas verdes. (47)*

Versos que no sólo relacionan el poema con la naturaleza sino también con las hojas de los libros que portan poemas; y con la noche, porque ésta acompaña el amor, la poesía y la ensoñación, como en “Canción de la noche callada”:

*Una palabra canta en mi corazón, susurrante*

*hoja verde sin fin cayendo. En la noche  
balsámica,*

*cuando la sombra es el crecer desmesurado  
de los árboles... (51).*

Y si en “Clima” el “verde poema” es hoja  
mecida por el viento, en “Canción...” el  
poema-hoja es también luz:

*En la noche balsámica, noche joven y suave,  
cuando las altas hojas ya son de luz, eternas...  
(52).*

En la poesía de Arturo, esta metáfora se va  
convirtiendo en alegoría. “Canción del valle”  
(1931) despliega la imagen aérea: *El viento  
era una rota, una agreste canción* y la  
estrecha unión entre poema-país-viento:

*Yo canto mi canción por oír mi país.*

...

*Llevo en mí una oscura tremolación sin fin,  
un fluir, un rumor sin orillas.*

*En mi país, en mi suave país el viento lo ha de  
oír.*

*En toda rama al desgarrarse en larga*

*desgarradura de canción. (144).*

Es de observar cómo la aliteración (todas las  
negrillas son mías) resalta la parte leve y sutil  
del canto y su audición, de la suavidad y del  
viento (intensificada por el sonido de la i), en  
contraste con la negativa o sentimental de  
pérdida, de afectación subjetiva (intensificada  
por las sonoridades gre, ga, ra, ar...). Y que en  
“Canción de hojas y lejanías” (1931) se  
concreta en las imágenes aún más  
desarrolladas de lo aéreo, lo vegetal, lo  
musical y lo sutil, destacadas por las  
aliteraciones (negrillas mías):

*Eran las hojas y las murmurantes lejanías,*

*las hojas y las lejanías llenas de hablas,*

*las lejanías que el viento tañe como cuerdas:*

*oh pentagrama, pentagrama de lejanías*

*donde hojas son notas que el viento interpreta  
(172).*

Es la música que conduce el viento que  
producen las hojas, y las lejanías que son  
hablas que el viento hace vibrar.

Poema que nace de la tierra buena y hermosa:  
*Si de tierras hermosas retorno, / ¿qué traigo?  
¡Me cegó su resplandor! / [...] / no traigo*



*nada: traigo una canción* (59), como dice en “Remota luz” (1932); y que una poesía con lo valioso, con los más altos sentimientos y sensaciones, y con la naturaleza siempre presente en su poesía. Así canta en “Vinieron mis hermanos” (1932):

*Y yo, que amé las nubes anhelantes y vagas  
y el polvo de oro de los días y el son  
del bosque, diré cantos en los que até júbilos  
de mil vidas, al tenue hilo de mi emoción*  
(168).

O poema-canción que trae la palabra y el silencio desde lo profundo de la tierra, en “Rapsodia de Saulo” (1933):

*Trajimos sin pensarlo en el habla los valles,  
los ríos, su resbalante rumor abriendo  
noches,  
un silencio que picotean los verdes paisajes,  
un silencio cruzado por un ave delgada como  
hoja* (65).

Sólo en “El cantor” (1936) es consciente de la distancia entre el poeta y el poema, y de su condición de cantor: *Yo soy el cantor, / el hombre que canta a los cuatro vientos...*, y

que cantó, canta o cantará: *toda cosa bella que hay en tierras de hombres, la luz, la sombra, el amor, todas las canciones que sean buenas, los días, las noches, una mujer,*

*porque yo canto toda cosa loable bajo el cielo.*

*Yo el cantor, el cantador,*

*de ritmos*

*prestidigitador* (175-176).

Es aquí donde es posible vislumbrar el origen de “Palabra”, poema centrado en la materia de que está hecho el poema. En “El cantor” se refiere al poeta y la materia prima de su trabajo; en cambio, en “Qué noche de hojas suaves” (1945) describe el ambiente, la atmósfera y el instrumento de su creación, unidos al amor:

*Y he de cantar en días derivantes*

*por ondas de oro, y en la noche abierta*

*que enturbiará de ti mi pensamiento,*

*he de cantar con voz de sombra llena* (56).

Acto de creación enamorada que se prolonga en “Interludio” (1960) y se materializa en “Madrigales” (1961):

*Y estos versos fugaces que tal vez fueron besos,*

*y polen de florestas en futuros sin tiempo,*

*ya son como reflejos de lunas y de olvidos,*

*estos versos que digo, sin decir, a tu oído*  
(68).

Porque también ella, ese **tú** permanente de su poesía, trae su poema lleno de naturaleza, aire, luz, agua, aves, lluvias y noches, y de ella (“Canciones”, 1963); o es el viento el que habla sin palabras y que remueve otras realidades que visitan el poema: *oscuras canciones del viento, lunas desoladas, orlas de soles y bosques,*

*cada hoja una sílaba*

*la sombra de una palabra,*

*palabras secretas..., canción del viento que habla sin palabras* (186-187).

En “Tambores” (1973), lo anterior toca lo más preciso de su poesía: los tambores transmiten, desde tiempo inmemorial y desde la profundidad de la selva,

*la palabra humana*

*la palabra del hombre y que es el hombre*

*la palabra hecha de fatiga y sudor y sangre*

*y de tierra y lágrimas*

*y melodiosa saliva* (212).

Por eso, no es casual que en “Palabra”, poema hermano del anterior, las metáforas de palabra sean: flor, arcilla, moneda (de sol [oro], de plata, falsa), espejo, ave voladora; es decir, ella comparte significados con lo vegetal, lo inerte, lo valioso, lo falso, lo pesado, lo sutil, lo irracional animado y lo aéreo. En la mitad del poema las imágenes dan paso a la oposición *monólogo mudo / diálogo / la que ofrecemos*, versos en los que se enuncia la acción humana de pronunciar las palabras o de guardarlas, de auto-pronunciarlas o de compartirlas (*ofrecemos*). Ya no se detiene en la naturaleza agreste, inundada de luz, bañada de lluvias y ríos, sino que integra todas las realidades que desgastan y pulen las palabras. Alegóricamente, la palabra adquiere dimensiones diversas: **humana** (*nos rodea, va con nosotros / monólogo mudo / diálogo*), **leve y sonora o fragante** (*la oímos, su aroma nos circunda, decimos*), **material, sólida** (*la tocamos, modelamos con la mano / fina o tosca, forjamos, ofrecemos, acuñamos*).

Pero en “Palabra”, ésta no sólo posee diversas características sino que, sobre todo,

adquiere dimensiones inesperadas por medio de las comparaciones, las metáforas y otros recursos como los adjetivos, que la elevan al terreno del mito o de la fantasía: *palabra omnipresente* en todo el tiempo de nuestra vida y en las realidades interiores y exteriores de nuestro ser. Ella puede dirigirse hacia direcciones contrarias: *el amor la queja / la lisonja*; o asimilarse a los sentidos que la unen a la moneda: preciosa y valiosa en el oro, medianamente valiosa en la plata o definitivamente falsa, como quien dice, la palabra vale para todo. Pero también permite mirarnos en el azogue misterioso que crea la profundidad del espejo, el cual, a la vez, nos refleja. Y al reflejarnos ya no nos vemos como seres individuales sino, a la vez, como *nuestra tribu*. Incluso, agrega que en la *moneda falsa...nos miramos / para saber quiénes somos / nuestro oficio / y raza*, y así, con sabiduría el poema sugiere la ambigüedad de nuestra condición humana: moneda de oro, de plata o falsa, o espejo, todos éstos realidades planas, lisas, *espejeantes*, engañosas, reflexivas (de reflejar o reflejar). Pero, la palabra por sí sola no alcanzaría su estado poético; necesita transformarse, como lo expresan los últimos versos, en los cuales se revelan las condiciones y las materias de la poesía de Aurelio Arturo: los sentimientos, el cosmos y la tierra. Así termina el poema:

*y cuando es alegría y angustia*

*y los vastos cielos y el verde follaje*

*y la tierra que canta*

*entonces ese vuelo de palabras*

*es la poesía*

*puede ser la poesía*

Como afirma Fernando Charry Lara (xviii): Arturo fue un “logrado artista de la palabra”, quien tuvo una concepción segura de la poesía “como fruto del sueño y la vigilia, de la imaginación, la sensibilidad y la inteligencia”.

#### Notas

<sup>1</sup> En el “Suplemento Literario Ilustrado” de *El Espectador*, Bogotá, 27 de octubre de 1927.

<sup>2</sup> Publicado por primera vez en *Golpe de Dados*, N.º. 1, enero-febrero, 1973, revista dirigida por Mario Rivero.

<sup>3</sup> Publicado por primera vez en la *Revista Trimestral de Cultura Moderna Universidad Nacional de Colombia*, N.º. 3, julio-agosto, 1945. Se entienden como nuevos después de la edición del Ministerio de Educación (Bogotá, 1963).

<sup>4</sup> Sólo mencionado como tal en el v. 36, parte II de “Morada al sur” (Ibíd., 38), pues en todos los demás casos la mencionará como “país”, “un país”, “mi país”...

Obra citada:

Arturo, Aurelio. *Obra poética completa*. Edición crítica, Rafael Humberto Moreno Durán, coordinador. Madrid: Allca XX, 2003.

Charry Lara, Fernando. "Aurelio Arturo". En: Arturo, Aurelio, *Op. cit.*, p. 514-517.

Gutiérrez Girardot, Rafael. "Historia y naturaleza en la poesía de Aurelio Arturo." En: Arturo, Aurelio, *Op. cit.*, p. 417-437.

Mutis, Álvaro. *Summa de Maqroll el Gaviero. Poesía 1948-1988*. Madrid: Visor, 1992.

\*Óscar Castro García es profesor e investigador de la Facultad de Comunicaciones de la Universidad de Antioquia, maestro en Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México y autor de obras académicas y literarias. Entre éstas ha publicado: *Sola en esta nube, Señales de humo, La belleza del espejo, ¡Ah mar amargo!, Necrónicas y oración, Un día en Tramontana, No hay llamas, todo arde y Fragmentos de un diario inconcluso*. Es antólogo de *Un siglo de erotismo en el cuento colombiano*. Este artículo fue escrito por el autor de manera exclusiva para *Agenda Cultural*.

---



# FAUSTO

*Satanás echado  
en una parrilla de  
hierro candente,  
miniatura de  
Les très riches  
heures du Duc de  
Berry*



Homenaje a Goethe  
A propósito de los doscientos  
años de su *Fausto*



# Goethe,

## la pervivencia del humanismo

Por Pablo Montoya Campuzano

Goethe es uno de los genios más representativos del humanismo burgués. En una época en que se vislumbraba la proximidad del mundo de las especializaciones científicas, Goethe desde muy joven manifestó interés por abarcarlo todo. Desde ciertas perspectivas, Goethe es una continuación del sueño humanista que el Renacimiento expresó con Leonardo, Miguel Ángel y Baltasar Castiglione. La burguesía, en la búsqueda de ese genio emblemático que logre



Columna Trajan

definirla, podría preferir, sin embargo, a Beethoven por su dosis de soledad y sufrimiento. O a Hölderlin, por su locura y su prolongado aislamiento. O quizás a Dostoievski, por su vínculo con el mundo turbio del subconsciente. Goethe, en cambio,

así designe la curiosidad inagotable y la vastedad intelectual tan pretendida por el burgués, goza de excesiva salud. Y aunque la burguesía siempre esté clamando, como el gran hombre de Weimar en sus últimos instantes: “Luz, más luz”, esa ansia de inmortalidad caerá siempre de hinojos, prosternada de admiración y compasión, ante esos casos de creación sublime que se producen en medio de los estragos del cuerpo y los tormentos del espíritu.

El humanismo burgués diría en todo caso que Beethoven fue sólo músico. Que Hölderlin sólo poeta. Y que Dostoievski sólo novelista. Goethe, en cambio, fue esas tres cosas. Y, además, fue pintor, traductor y políglota, dramaturgo, botánico, mineralogista, anatomista y físico. Por tal razón Goethe es la figura más idónea

para nombrar la grandeza de una clase. Pero de la representatividad de una clase a la de una nación o un imperio hay tan sólo un paso. Walter Benjamin señala, por ejemplo, cómo esa peculiaridad de Goethe fue utilizada por la burguesía alemana en la segunda mitad del siglo XIX para celebrar los triunfos del Imperio prusiano. No obstante, y tales son las paradojas sorprendentes que otorga el mundo de la cultura, toda la obra de Goethe está sesgada por ataques fuertes hacia esa clase social de donde surgió, pero de la cual se sintió lejano al reconocerse él mismo como un aristócrata genuino. El mismo Benjamin recalca “si él —Goethe— le obsequió una literatura elevada —a la burguesía—, lo hizo volviéndole la espalda”. En realidad, Goethe llegó a sentirse incómodo con su condición burguesa porque creía que la verdadera educación, esa *Bildung* de la que trata buena parte de su obra, si bien debía comenzar en los niveles de la burguesía, lograba su total plenitud en los de la aristocracia. Recuérdese que Wilhelm Meister, uno de los personajes más importantes de la obra de Goethe, dice que en Alemania sólo los nobles tienen la posibilidad de una cierta formación universal personalizada, mientras que el burgués acaso puede llegar a un maltrecho estadio en su desarrollo espiritual.

La burguesía entonces siempre ha querido recuperar a un genio que despotricó y renegó de ella alegando su verdadera condición de noble. Algo similar sucedió con los movimientos extremistas del siglo XX. Si hubo alguien opuesto al furor de las guerras nacionalistas fue Goethe y, sin embargo, fue usual ver su figura y su nombre unidos al fascismo alemán. Goethe abogaba, más bien, por una especie de respeto mutuo entre los pueblos. Es más, si hay un paradigma del ser cosmopolita en esa sangrienta transición de un siglo clásico a otro romántico, lo representa el autor del *Fausto*. En las conversaciones con Eckermann, a propósito del odio nacional, Goethe decía estas palabras que bien definen su posición frente al tema:

*Extraña cosa es el odio nacional. Es en la escala más baja de la civilización que usted lo encontrará siempre más fuerte y más violento. Pero hay un grado en el cual este odio desaparece del todo, y donde se le halla por así decirlo situado más allá de las naciones, y en el cual se siente el bienestar o el sufrimiento del pueblo vecino como si fueran los de nuestro propio pueblo. Ese grado es el que corresponde a mi naturaleza.*

Con todo, en la aproximación que se pueda hacer a las concepciones políticas de Goethe hay que guardar cautela. Sería un error cabal afirmar que Goethe era un revolucionario y un seguidor de las ideas de la fraternidad, la libertad y la igualdad.

Thomas Mann da luces para comprender los particulares matices del Goethe político. En su ensayo "Goethe y Tolstoi" afirma que en la medida en que el humanista alemán fue un hombre de Estado, un hombre que ocupó gran parte de sus años

gobernando el ducado de Weimar, un hombre que gozó de la total obsequiosidad de la nobleza alemana, su rechazo a la Revolución Francesa fue neto. Goethe se opuso abiertamente a ese movimiento estruendoso y expansivo en que el pueblo francés iba guillotinando nobles en busca de

la libertad. Y si el joven Goethe alguna vez se dejó abrasar por el fuego propio de las revoluciones, éste muy pronto habría de conducirlo a una especie de idealismo aristocrático ostensiblemente reaccionario. En general, y esto lo explica Thomas Mann,



a Goethe le repugnaba el democratismo histórico y no aceptaba que la evolución de la historia fuese el producto del desarrollo de la idea en las masas populares. Goethe, además, y en esto es precursor de las interpretaciones históricas de Carlyle y sus seguidores, concebía la historia como una ejemplar biografía de

personalidades célebres y de héroes. En este sentido, su repudio a la democracia dio paso a una aristocracia de claro perfil individualista. Esto permite decir que Goethe, si bien no gustaba mucho de los pueblos, amaba a los hombres. De ahí que resulte muy significativo el hecho de que el



autor del *Fausto* se opusiera a las guerras nacionalistas, puesto que le parecía ir contra la naturaleza de los hombres imponerles despóticamente un solo medio para llegar a una misma felicidad cívica.

Ahora bien, más de un siglo después de su muerte, el fascismo alemán asoció a su turbia savia teutónica la raíz germánica de Goethe. Y, como el Beethoven de las sinfonías y el Hölderlin de los poemas, artistas ajenos al antisemitismo y al odio racial de los nazis, Goethe terminó también uniformado con la cruz gamada del Tercer Reich. El autor de *Las afinidades electivas* será declarado en los encuentros de poetas nazis y en las fiestas de las juventudes hitlerianas, realizadas en la República de Weimar, como el gran exponente de la idea alemana tal como la expresaba el movimiento nacional-socialista. Hablar de un Goethe tan alemán como Göring, Goebbels y Hitler es por supuesto una verdadera imbecilidad. Pero de astutos imbéciles, que condujeron a sus pueblos a matanzas colectivas, estuvo plagada la Europa de la primera mitad del siglo XX. Si se osara aún preguntarse qué hubiera pasado en el propio Goethe al darse cuenta de esos vínculos, no sería difícil contestar que el poeta se habría negado rotundamente a pertenecer a esa Alemania sombría. Así como se habría negado a ser considerado el padre espiritual de Thomas Mann cuando a este escritor, igualmente símbolo de una

burguesía decadente, se le ocurrió justificar la gran guerra de 1914 en aras de un humanismo civilizador, de claro tinte educativo, que tenía precisamente en el Goethe de *Wilhelm Meister* su paradigma más alto. Como se ve, en estas coordenadas de la interpretación de un pensamiento y una obra, a la figura de Goethe la cubren las contradicciones. Goethe es asimilado tanto por los ideólogos extremistas, como por las sensibilidades más sensatas. Mientras que Alfred Rosenberg, uno de los filósofos del nazismo, reconocía en Goethe “una personalidad germánica” y “un hombre del Norte animado por la leyes eternas de la Naturaleza”, Hermann Hesse, en un artículo que escribió para Romain Rolland y su revista *Europe*, veía en Goethe el ejemplo de una Europa unida, esa alta definición de un cosmopolitismo que permite entender mejor los destinos de un continente abierto a las artes y a las ciencias y no a la paranoia de los militares totalitarios.

Goethe, en todo caso, fue la mente más sapiente no sólo de Weimar, sino de Alemania y tal vez de la Europa de entonces. En las *Conversaciones con Goethe*, ese memorable testimonio del discípulo Eckermann, todo es admiración hacia ese ser seguro de sí, preocupado por todo lo que, en cuestiones de arte y ciencia, se movía en la agitada Europa que, velozmente, con esa velocidad que tanto detestó Goethe, iba precipitándose hacia el desborde combativo

de los nacionalistas. Las *Conversaciones* respiran vitalidad, generosidad, cordialidad, buen gusto y exquisitez. Es verdad que a veces surge un Goethe achacoso e hipocondríaco (el escritor tenía 75 años cuando Eckermann lo encuentra). Pero, en general, lo que el lector halla, en esos diálogos que se deslizan a lo largo de los últimos nueve años de Goethe, es un organismo fuerte y animoso. Incluso, para Eckermann, Goethe en el lecho de muerte sigue conservando un vigor y una lozanía envidiablemente juveniles. Cree uno encontrar, en esas conversaciones, entre otras cosas, una especie de Werther feliz porque ha superado los fantasmas del suicidio y la vejez y la peligrosa inclinación por las mujeres ajenas. Un Goethe, en fin, que comprueba en cada página lo que Fausto exclama al comenzar la segunda parte de la tragedia: “Tú también, tierra, has sido constante en esta noche, y alientas reviviendo otra vez a mis pies, ya empiezas a rodearme de nuevo de alegría; mueves y excitas una decisión poderosa, de esforzarme constante a la vida más alta...”

Y es que el Goethe de la superación y la resistencia, el de la perseverancia del espíritu ante los embates destructores del tiempo y de la naturaleza es acaso el que une el libro de Eckermann con la segunda parte del *Fausto*. En una de las conversaciones, Goethe le confiesa a su joven amigo: “Mi vida no ha sido otra cosa que fatiga y

trabajo, y puedo asegurar que en los 75 años que llevo en el mundo habré gozado cuatro semanas de una dicha propiamente tal. Mi vida ha sido el constante rodar de una piedra que quería siempre volver a erguirse”. Cómo no afirmar que es ésta una de las mejores expresiones de la felicidad burguesa en la historia de la literatura. Un espíritu, complejo y vasto como el de Goethe, imbuido de felicidad por cuatro semanas. Dichoso de poder observar las piedras, la luz y los huesos humanos. Feliz de poder escribir poesías de viaje y amor admiradas por infinidad de lectores. Dichoso de poder escuchar a un niño prodigioso proveniente de Salzburgo, llamado como él — Wolfgang—, tocando el clavicordio como sólo lo tocan los dioses. Feliz de poder ir al teatro y gozar de una excelente actuación donde los valores humanos se enaltecen antes que envilecerse. Dichoso, por último, de poder vivir cuatro semanas donde no se entrometa la desgracia de los afectos ni la enfermedad de los sentidos. Pero, creámosle al Goethe de Eckermann y sepamos que todo lo que hizo en su longeva vida estuvo zarandeado por los fantasmas de la inercia. Esos fantasmas que siempre atropellan la pretendida felicidad del burgués.

*\*Pablo Montoya Campuzano (Barrancabermeja, Santander). En la pasada Agenda, por error, se atribuyó a Tunja su lugar de nacimiento, pero fue allí, en la Escuela Superior de Música donde cursó sus estudios de música. Escritor, Doctor en Literatura y Músico. Profesor de la Facultad de Comunicaciones de la Universidad de Antioquia. Autor de La Sinfónica y otros cuentos musicales, Cuentos de Niquía, Habitantes, Viajeros, Razia, La sed del ojo y Música de pájaros. Este texto es la primera parte de la conferencia “Los espejos del Fausto” leída para inaugurar la Cátedra Luis Antonio Restrepo “Goethe y la Alemania de su época. A propósito de los 200 años del Fausto”. Publicación autorizada por el autor para Agenda Cultural.*

# Tras una visita a la casa de Goethe y al archivo Goethe-Schiller en Weimar

Por Diana Carrizosa

La casa de Goethe en Weimar, situada en la plaza Frauenplan, tiene desde 1885 el estatuto de museo. Aunque como museo es, por supuesto, posterior a Goethe, en vida del poeta funcionó *de facto* como tal. Si hoy se visita por haber sido el sitio de residencia de Goethe, para él mismo fue el lugar de colección y exhibición de todo tipo de objetos preciados: grabados, cuadros, esculturas, réplicas de obras de arte, porcelanas, mapas, monedas, piedras, minerales, plantas. En una carta de 1806, dirigida a quien le regalara la casa, el duque Carl August de Sachsen-Weimar, Goethe mismo escribe: "... si me he mostrado digno de su donativo, es porque no he dispuesto de él para el buen vivir, sino para adecuarlo y utilizarlo en favor de la divulgación del arte y la ciencia". Goethe, el poeta, dramaturgo, crítico de arte, científico e investigador, es



la casa de Goethe en Weimar

también, y con la misma entrega, un coleccionista. Acumulaba de manera excesiva, si bien selectivamente, e inventaba uno u otro orden para organizar lo acumulado. Su colección de arte alcanza alrededor de 26.500 piezas, la dedicada a las ciencias naturales 23.000. De los objetos que sobrevivieron al bombardeo de 1945, una mínima parte se conserva aún en la casa, reabierto al público tras su reconstrucción en 1949. El resto se exhibe en un museo paralelo, el Goethe-Nationalmuseum.

Goethe llegó a la ciudad de Weimar en el año 1775, invitado por el duque Carl August, cuya madre, la soberana Anna Amalia, había logrado convertir la pequeña ciudad en el centro cultural de Alemania. Madre e hijo supieron ver el genio en el joven de 25 años, de ahí su premura por ganarlo para la ciudad. El nuevo medio y la nueva situación social en Weimar cambiaron definitivamente la forma de vida del poeta. Goethe se distanció cada vez más de sus años juveniles de Frankfurt, marcados por cierta desmesura, para conquistar el orden y la claridad que caracterizarían su existencia. La casa en el Frauenplan es un signo elocuente de esta conquista: la distribución funcional de los veinte cuartos intercomunicados, el nombre asignado a cada uno de ellos, la aplicación de la teoría del color según el oficio de cada recinto, los muebles diseñados por el mismo Goethe para albergar de modo óptimo diversos objetos, la distribución minuciosa de éstos en vitrinas o gavetas, todo ello es el testimonio de un espíritu disciplinado que se expresa en su ambiente de manera estética.

Goethe vivió en la casa del Frauenplan, construida al estilo barroco, alrededor de cincuenta años, hasta su muerte en 1832. Este período fue interrumpido tan sólo por sus viajes a Italia, entre 1786 y 1788 y luego entre 1792 y 1793. Diana: entre 1792 y 1793 estuvo en Italia, un segundo viaje

rapidísimo, según cuenta Alfonso Reyes. ¿Te parece bien este giro a la frase? Pero, más que implicar una ausencia, la estadía en Italia pasa a llenar la casa de Goethe. Se revierte tanto en la decoración como en cambios profundos en la estructura de la construcción. El interés del poeta por la Antigüedad y el Renacimiento empieza a mostrarse desde la entrada interior de la casa. Ésta fue transformada por Goethe al estilo de los palacios renacentistas, con una escalera amplia y luminosa, a cuyo principio y final se encuentran réplicas de estatuas antiguas. La escalera conduce a la puerta del Salón amarillo. Ante su dintel, como primer saludo a los visitantes, Goethe dispuso la incrustación en madera de la palabra “Salve”. También el Cuarto del puente implicó una transformación en la estructura, en la línea del ideal romano con su techo abovedado; allí Goethe exhibía objetos artísticos, especialmente réplicas de bustos, y guardaba monedas, medallas, gráficas y alrededor de 2.000 dibujos propios.

El Salón amarillo, amplio y decorado también en remembranza de los viajes a Italia, cumplía la función de comedor para invitados. Su color obedece a la teoría de Goethe, que examina los efectos de los diversos colores en el ánimo y la moralidad. Al amarillo le atribuye el poder de despertar la vivacidad, sostener la atención interesada y estimular la sociabilidad. Transmite una calidez inmediata, por la cual el ojo se regocija, el corazón se



expande y el ánimo se alegra. Es el efecto que desea el poeta provocar en las grandes personalidades — de la nobleza, la aristocracia o el mundo del arte — que le visitaban, igualmente como a una personalidad.

El Cuarto de Juno cumplía la función de recibidor y salón de música. Su nombre se debe a la réplica de la escultura *Juno Ludovisi*, la

cabeza de Juno en tamaño colosal (se presume que la escultura completa estaba destinada a lograr el efecto de la mirada de Juno desde una gran altura), que Goethe describe como su “primer amor en Roma”. A pesar de la amplitud del salón de esparcimiento, la réplica de Goethe, en tamaño original, molesta la vista al reducir el espacio. Esta desproporción acaso no molestara a Goethe, quien adjudicó al Cuarto de Juno el color verde. Este color, cuando viene de la mezcla perfectamente equilibrada entre el amarillo y el azul, proporciona a la vista una auténtica

satisfacción. Según su teoría del color, esta impresión es permanente, por lo cual el verde conviene a espacios en los que se está de

manera prolongada.

Debieron entonces ser largas las conversaciones con Schiller, Fichte, Herder, Heine, Hegel, los hermanos Humboldt. Mas no sólo el intercambio intelectual tenía lugar en el Cuarto de Juno, que también alberga el piano de cola para las

veladas musicales, alguna de ellas amenizada por Félix Mendelsohn Bartholdy.

Mientras la parte delantera de la casa brilla por el cuidadoso juego en su decoración, en un marcado contraste con ella, la parte trasera con vista al jardín, donde se encuentran los lugares de trabajo de Goethe, de su uso privado (solamente el Cuarto del jardín estaba destinado a los encuentros informales), parece una apología de la austeridad. Podría considerarse la luz natural



Schiller

como su mayor y mejor ornamento. El jardín ofrecía a Goethe tanto un lugar de descanso como un objeto de estudio: la metamorfosis de las plantas ocupó especialmente la atención del investigador. En una conversación con su colaborador Eckermann, Goethe comentó: “Las habitaciones suntuosas y los utensilios domésticos elegantes son algo para personas que no tienen ningún pensamiento ni quieren tenerlo”. No sólo el lujo iba en contra de su naturaleza, sino que sus lugares de trabajo prescindieron de todo tipo de comodidad. Ninguna de las sillas llegó a tener cojines, y, lo que es sorprendente, en la totalidad de los cuartos traseros falta el horno que sirve de calefacción durante el invierno. Goethe consideraba que lo muelle perturba la disciplina y que el calor apereza. La dureza del invierno apenas es tomada en serio en el dormitorio, con una tela gruesa que recubre dos de sus paredes.

Además del Cuarto del jardín, los cuartos traseros comprenden una antesala, la biblioteca, el dormitorio y el estudio. Éste es el de mayor amplitud, con un escritorio largo, otro pequeño frente a una de las ventanas, la mesa redonda al centro y dos escritorios. Tan sólo muebles de trabajo, ni un solo cuadro, ni una escultura. En este Cuarto no sólo concibió Goethe muchas de sus obras literarias, estéticas y científicas, sino que trabajó junto con Eckermann y Riemann en la preparación de la edición de sus obras completas. Al lado

del estudio está la biblioteca, no como un lugar para estar, sino para buscar. Los libros se encuentran en el mismo orden y ubicación en que los dejara Goethe. Se trata cabalmente de utensilios de trabajo, no hay entre ellos ediciones de lujo, sino sólo rústicas y sencillas, una mínima parte empastada en cuero. La biblioteca cuenta con alrededor de 6.500 ejemplares, pocos para un letrado de la época, pero Goethe, director de la biblioteca real de la soberana Anna Amalia durante 35 años hasta su muerte, no necesitó de una gran biblioteca privada. En la antesala que conduce al resto de los cuartos hay apenas un mueble, diseñado por Goethe, en el que se preserva hasta hoy una décima parte de su enorme colección geológica. También el dormitorio es extremadamente pequeño, con la cama, una mesa de noche y el sillón en el que muriera Goethe a los 83 años. Sobre una de las telas que protegen del frío, detrás de la cama, está colgada la visera verde de la que habla Milan Kundera en *La inmortalidad*. Con ella se cuidaba Goethe de los efectos de la luz sobre sus ojos sensibles. No es una paradoja, sin embargo, que con sus últimas palabras en el mediodía de marzo reclamase “más luz”.

\* \* \*

Goethe intimidada, tanto por su obra como por su forma de vida, reflejada en cada rincón de su casa. Las dos partes de ésta, al

marcar una clara división entre el hombre público y el hombre privado, resultan engañosas, pues en el caso de Goethe no hay límite entre uno y otro. Lo que hay es un exceso en la disolución de la frontera: el hombre privado se sabe público mucho más allá de los confines de su época.

El orden, la disciplina, son virtudes que se atribuyen, cuando no al sabio, a quien es dueño de sí, usualmente al filósofo, al pensador o al asceta. Mas son también las virtudes del funcionario, cuya maestría reside en planear, cumplir, clasificar, organizar, archivar, gestionar, y todo esto a tiempo. No hubo cargo destacado que Goethe no revistiera. Fue director del proyecto para la recuperación de la mina de plata y cobre en Illmenau, comisario de guerra, jefe administrativo de la construcción vial, encargado de la comisión de obras hidráulicas, máxima autoridad en la sección de hacienda. A la vez que desarrollaba sus proyectos literarios e investigativos, cumplió su deber como director de todos los establecimientos culturales y científicos del ducado, que asesoró hasta su muerte. Mientras administraba la cultura, la ciencia, las finanzas, la infraestructura, administraba también su fama. No sólo empezó a dirigir la primera edición completa de sus propias obras, sino que, mediante registros y catálogos, aseguró para el futuro las condiciones óptimas para el uso y la

estimación de su legado. A éste pertenecen sus colecciones de arte y de ciencia, sus libros y la otra parte de su producción escrita: sus cartas privadas. Goethe las archivaba en carpetas, separadas según años y en orden consecutivo las cartas recibidas junto a las enviadas como respuesta. Para este efecto, siempre realizó una copia de sus propias cartas. Sólo la correspondencia con Schiller se sale de este orden cronológico: el amigo merecía una carpeta propia.

La correspondencia de Goethe se encuentra en el Archivo Goethe-Schiller de Weimar. Las cartas *de* Goethe han sido publicadas sin aparato crítico o de manera incompleta en varias ediciones, la futura edición completa se estima en veintitrés tomos. De las cartas *a* Goethe, que sin incluir la correspondencia oficial llegan a veinte mil, se ha publicado, de manera dispersa en más de seiscientos ediciones diferentes, menos de la mitad. El orden de Goethe facilita enormemente el trabajo para la edición completa de su correspondencia en la que faltarán irremediamente algunas cartas. Pero ese mismo orden permitirá saber de cuáles se trata: unas pocas recibidas por Goethe, cuya temática, a la que alude en su respuesta, es su teoría del color. La ausencia de estas cartas no obedece a un motivo casual, sino a una exterminación sistemática. La teoría del color de Goethe fue criticada por varios filósofos e intelectuales de la época,

entre ellos Schopenhauer. Por la crítica se colige que las cartas que dirigieron a Goethe señalaban abiertamente los errores de su teoría, acaso no siempre de la manera más sobria y circunspecta. En cuanto estuvo a su alcance, Goethe procuró que la crítica a su teoría del color, cuando menos la realizada por vía epistolar, no sobreviviese. Sabía plenamente que el brillo de su vida presente no era sino una sombra frente al de su eternidad. Como una cabal antítesis de Kafka, quien muriera con la confianza en la destrucción de sus manuscritos, Goethe empezó a elaborar en vida la imagen que habría de perdurar tras su muerte. Los esfuerzos incitados por la certeza de su conciencia lograron definitivamente su cometido. Frente a su gloria irrevocable, sólo queda el recurso literario de imaginar un Goethe cansado de administrar y experimentar su fama.

*Diana Carrizosa Moog. Egresada de Filosofía y Letras de la Universidad Pontificia Bolivariana. Docente universitaria y autora del libro El pensamiento de Empédocles a partir de sus versos (Eafit, 2003). Actualmente cursa un Doctorado en Filosofía en Berlín.*