

Poesía, naturaleza y vanguardia en Colombia: una lectura ecocrítica¹ de *Suenan timbres*, de Luis Vidales

Poetry, Nature and Avant-Garde in Colombia:
an Ecocritical Reading of Luis Vidales' *Suenan Timbres*

Poesia, natureza e vanguardia na Colômbia:
uma leitura ecocrítica de *Suenan timbres*, de Luis Vidales

Juan E. Villegas-Restrepo*

1 La ecocrítica constituye un sub-campo de los llamados Estudios Culturales que, según Cheryll Glotfelty, una de sus pioneras en la academia estadounidense, aboga por un estudio “of the relationship between literature and the physical environment” (viii). Esta, por tanto, tiene como uno de sus fines principales la reflexión sobre los posibles vasos comunicantes tanto éticos como estéticos que un artefacto literario cualquiera podría llegar a entablar con la problemática ecológica-ambiental de un barrio, una ciudad, una vereda, una reserva, un cabildo, un departamento o un país cualquiera. Salvo por los estudios de Germán Bula y Ronald Bermúdez, hasta el momento, poca ha sido la atención suscitada por esta en Colombia. Ello quizá se deba a la ausencia de traducciones al español de sus textos fundacionales, entre los que se hallan *Romantic Ecology: Wordsworth and the Environmental Tradition* (1991) y *The Song of the Earth* (2000) de Jonathan Bate; *The Environmental Imagination* (1995) de Lawrence Buell, y, por último, al ya citado *The Ecocriticism Reader* (1996), editado por Cheryll Glotfelty y Harold Fromm.

* Candidato a Doctor en Literatura de la Universidad de Antioquia, Colombia. Grupo de investigación: *Grupo de Estudios Literarios* (GEL). Magíster en Literaturas Hispánicas, Rutgers University-New Brunswick, Estados Unidos (2014).
Correo electrónico: esteban.villegas@udea.edu.co
orcid.org/0000-0002-2898-027X.

Artículo recibido el 27 mayo de 2016 y aprobado para su publicación el 2 mayo de 2017.



RESUMEN

El libro *Suenan timbres* (1926) del poeta colombiano Luis Vidales (1904-1990) es, entre muchas otras cosas, un libro urbanamente rural; que flores, arañas, gatos y paisajes permeen esos pequeños poemas-viñetas, todos ellos reflejo de una ciudad en modernización, no hacen más que corroborar cuán interesado estaba el autor en que su proyecto poético erosionase el muro que separaba la esfera de la cultura de la esfera de la naturaleza. Así pues, este estudio pretende mostrar cómo el diálogo intersubjetivo que se establece entre estos dos ámbitos no se lleva a cabo de una manera pacífica, equilibrada y/o horizontal. Muy por el contrario, el estudio, apelando a un análisis filosófico fuertemente enraizado en los preceptos teóricos de la ecocrítica, busca poner sobre relieve la forma en que este diálogo se halla subcutáneamente apuntalado por el afán del hombre moderno por dominar, controlar y someter la naturaleza a las leyes y al dominio de la cultura.

Palabras clave

Naturaleza, Ecocrítica, Vanguardia, Poesía colombiana, Siglo XX.

ABSTRACT

Suenan timbres (1926), by the Colombian poet Luis Vidales (1904-1990), is an urbanely rural work. The fact that flowers, spiders, cats and landscapes are found in these short poems-vignettes –all of which are a reflection of a city in the process of modernization–; confirms how interested was the author in the idea that his poetic project could erode the barrier separating the cultural and natural spheres. Bearing this in mind, the article attempts to show that the intersubjective dialogue between the two spheres is not peaceful, balanced or horizontal. On the contrary, the article, through a philosophical analysis based on the ideas of ecocriticism, seeks to reveal that underlying this dialogue, there is the desire of modern men to dominate, control and subdue nature to the laws and rule of culture.

Key words

Nature, Ecocriticism, Avant-Garde, Colombian Poetry, 20th Century.

RESUMO

O livro *Suenan timbres* (1926) do poeta colombiano Luis Vidales (1904-1990) é, entre outras muitas coisas, um livro urbanamente rural; que flores, aranhas, gatos e paisagens permeiem esses pequenos poemas-vinheta –todos eles reflexo de uma cidade em modernização– não faz mais que corroborar quão interessado estava o autor em que seu projeto poético corroesse o muro que separava a esfera da cultura da esfera da natureza. Assim, este estudo pretende mostrar como o diálogo intersubjetivo que se estabelece entre esses dois ámbitos não se leva a cabo de uma maneira pacífica, equilibrada e/ou horizontal. Muito pelo contrário, o estudo, apelando a uma análise filosófica fortemente enraizada nos preceitos teóricos da ecocrítica, procura pôr em relevo a forma em que este diálogo se acha sustentado de maneira subcutânea pela ânsia do homem moderno de dominar, controlar e submeter a natureza às leis e ao domínio da cultura.

Palavras-chave

Natureza, Ecocrítica, Vanguarda, Poesia colombiana, Século XX.

Visto en retrospectiva, quizá sea justo presentar a *Suenan timbres* como uno de los libros que más hizo por intentar dislocar la rígida y ortodoxa concepción que la Colombia de comienzos de siglo XX tenía sobre la poesía. De ahí que, para muchos, junto a las crónicas de Luis Tejada (1898-1924), este posiblemente constituya el mayor –pero no necesariamente exitoso– exponente de lo que fuera la vanguardia literaria en el país. Así habría de recordarlo Luis Vidales², su autor, 50 años después de que éste saliera a la luz:

Suenan timbres es un libro de demolición. Había que destruirlo todo: lo respetable, establecido o comúnmente aceptado, la moral y las buenas costumbres, sin descartar la poesía manida. La rima debía saltar en pedazos. La solemnidad social fue el blanco obligado del humorismo mezclado de ternura de un espíritu de la Colombia profunda, para el cual eran transparentes la falsedad y la majadería del comportamiento social, que aún hoy le retrae y causa leve sonrisa. *Suenan timbres* es un grito contra ese estiramiento social, rezago del feudo y, antes, de la corte de pacotilla del virreinato, aunque el libro no se hubiera escrito con esa intención expresa que el poeta, en verdad, no necesita. (20-21)

Mezcla de prosa, verso libre y poesía conversacional, esta obra fue –junto a la de 16 escritores argentinos, 16 chilenos y 14 peruanos– la única colombiana en ser incluida en el Índice de la Nueva Poesía Americana, preparado en 1926 por Alberto Hidalgo, Vicente Huidobro y Jorge Luis Borges. Toda ella da muestra de los cambios enormes que por aquella época se daban en la provincial, pero para aquel entonces convulsa a la Bogotá de la década del veinte: la llegada del jazz, la aparición de los ascensores, las luces de neón, los tranvías, el teléfono, los altos edificios, el cine y los nuevos atisbos de la moda.

2 Otros datos biográficos suyos: nace en 1904 en Calarcá, municipio del departamento del Quindío, corazón del eje cafetero colombiano. Crítico y profesor de historia del arte en la Universidad Nacional. Vidales, fuera de poeta y ensayista, ejerció también el periodismo. Otras obras suyas incluyen *Tratado de estética* (1945), *La insurrección desplomada* (1948), *La circunstancia social en el arte* (1973), *Historia de la estadística en Colombia* (1978), *La Obreriada* (1978), *Poemas del abominable hombre del barrio Las Nieves* (1985), *Antología poética* (1985) y *El libro de los fantasmas* (1986). En 1982 la Universidad de Antioquia le otorga el Premio Nacional de Poesía. Un año después, la Unión Soviética le concede el Premio Lenin de la Paz. Fallece en 1990 en Bogotá. Fue tío, por vía materna, del también poeta antioqueño Juan Manuel Roca (1946-).

Su autor se destaca, entre otras cosas, por ser el más joven integrante de *Los Nuevos*³, uniéndose a ellos con tan solo 21 años de edad. No obstante, esta adhesión al grupo habría de disolverse dos años después de la publicación del ya mentado libro. En una entrevista concedida el 28 de agosto de 1928 a un diario capitalino, el poeta quindiano habría de declarar, con una profusa acidez, que:

Yo no soy de los tales *nuevos*. Asistí a la primera tertulia de bautizo, porque me invitaron. Pero no volví y nunca tuve nada que ver con ellos. A mí me parece que *Los nuevos* no tienen nada de nuevo, ni han hecho ni harán nunca ninguna novedad. En ellos todo es viejo. Son unos ignorantes que, cuando se han leído cuatro o cinco libros, se creen con derecho de erigirse en personas y de decirle ignorante a todo el mundo y de querer abatir la obra de los demás. (ctd. en Ardila Ariza 177, 179)

Sea cual sea el caso, lo cierto es que el libro, con todo y su furia citadina, es también un libro profundamente enraizado en un cierto imaginario poético que, visto de soslayo, da muestras de estar fuertemente imbuido por el ámbito de la naturaleza, la flora, la fauna. El mismo Vidales, en un ensayo publicado a manera de prólogo para la segunda edición del libro en 1976, y refiriéndose al quehacer poético en Colombia, enfatizó la importancia de retomar la labor de la Expedición Botánica y la Comisión Corográfica, ya que estas, según él, contribuían al descubrimiento del país y su “progreso científico y material” (Vidales 26), agregando, además, que dicha labor era fundamental al momento de “echar las bases sólidas para una cultura propia, dentro de los contenidos universales de nuestro tiempo” (Vidales 26).

Así pues, lo que una aseveración de esta índole deja al descubierto es la importancia que tanto la naturaleza como su estudio, su entendimiento y

3 Además de Vidales, y del ya mentado Tejada, este grupo estuvo conformado por políticos de ultraderecha como: Augusto Ramírez Moreno (1900-1974); de centro, como Alberto Lleras Camargo (1903-1990) y de izquierda, como Felipe Lleras Camargo (1900-1986). En él participaron también poetas como León de Greiff (1895-1976), Rafael Maya (1897-1980) y Germán Pardo García (1902-1991), al igual que novelistas como Jorge Zalamea (1905-1969) y Ciro Mendía (1892-1979). Tuvo también, entre sus filas, a un célebre caricaturista del momento, como fue el caso de Ricardo Rendón (1894-1931).

dominación, tienen para la consolidación de una cultura –y aquí podríamos usar la palabra poesía a modo parcialmente intercambiable– que, además de ser *propia*, sea capaz también de acoplarse a las dinámicas económicas, políticas y culturales de la época. Esto explica entonces porqué *Suenan timbres* es, entre muchas otras cosas, un libro *urbanamente rural*: que flores, arañas, gatos y paisajes permeen esas pequeñas viñetas de ciudad en modernización que conforman su libro, no hace otra cosa más que corroborar cuán interesado estaba el poeta en que su proyecto poético erosionase el muro que separaba la esfera de la cultura de la esfera de la naturaleza. Partiendo de estos antecedentes, y apelando a un análisis filosófico fuertemente enraizado en preceptos ecocríticos, este estudio pretende mostrar que dicho intento por hilvanar el ámbito de la cultura y el ámbito de la naturaleza no va a llevarse a cabo de una manera pacífica, equilibrada o simétrica. Muy por el contrario, va a estar subcutáneamente apuntalada por el afán del hombre moderno por querer dominar, controlar y someter la naturaleza a las leyes y al dominio de la llamada «cultura».

Para comenzar, cabría decir entonces que el hombre, tal y como la poesía de Vidales lo concibe, parece compartir muchos de los rasgos esbozados por la tradición lírica que le antecede, en el sentido que este dialoga con la naturaleza desde una evidente distancia, esto es, desde una frialdad expresiva, casi que de factura parnasiana, corroborando, pues, que “para *Los Nuevos*, la naturaleza, tal como la representaron las generaciones anteriores es solo pretexto a poses teatrales” (Estripeaut-Bourjac 42). La conciencia de dicha teatralidad ideológica, desprovista de cualquier atisbo metafísico y trascendental, se hace visible desde los primeros cuatro versos de un poema como “Cuadrito en movimiento”:

Estoy en la ventana.
Pequeñito
el paisaje soporta encima
todo el enorme peso de la lejanía. (Vidales 103)

Visión fugaz de espectador casual, naturaleza inacabada, mirada distante y casi que de soslayo, y prevalencia de lo macro-externo por encima de lo micro-interno. El sujeto poético se vale de la conjugación en tiempo presente del verbo *estar*, afirmando, con ello, su presencia inmediata e inmanente en el mundo. Pero dicha presencia ocurre de manera simultánea a la presencia, también inmanente, de un paisaje que se afirma a sí mismo a través de su lucha contra

esa lejanía que le separa del hombre, y que induce a este último a concebirle como diminuto, insignificante y efímero; confirmando así que el diálogo de *Los Nuevos* con la naturaleza, como bien comentaba el cronista Luis Tejada, se orienta hacia las “nimiedades, a la superficie de las cosas, en lo que aparece en un relámpago para desvanecerse enseguida y que simboliza lo efímero y el instante” (ctd. en Estripeaut-Bourjac 42). Ventana y distancia operan pues como filtros separativos que han logrado impedir, hasta el momento, un acercamiento más íntimo de la naturaleza. Pero justo entonces cuando creemos que el poema pareciera agotarse en esta dimensión de lo externo, lo distante y lo inmediato, el sujeto poético, consciente de esa distancia que lo separa de la naturaleza, no ahorra esfuerzos en manifestar sus ansias de acercamiento, uno que viene dotado también de un anhelo de domino:

5. ¡Oh! si dan ganas
de domesticar el paisaje
y amaestrarlo con docilidad
hasta que se le pueda poner en un marco
y así
10. - completamente civilizado –
tenerlo colgado en la biblioteca. (Vidales 103)

Alentadas por el éxtasis anímico del “¡Oh!” romántico del inicio, verbos como: domesticar, amaestrar, poner y colgar; socavan por un momento la relativa actitud de respeto que la misma distancia le había obligado a adoptar en su trato con la naturaleza. Astuto, Vidales trastoca, sin embargo, la postura que el romanticismo exhibe frente a la naturaleza. O, lo que es lo mismo, Vidales invierte la ecuación nostálgica: la presión de la civilización hace que el sujeto vuelque los ojos hacia el paisaje, no con el fin de escuchar la “tierna voz” de la naturaleza, sino de la civilización misma. De allí la importancia de un verbo como *domesticar*, ya que como bien señala Diego Parente:

El proyecto de control científico-técnico de la naturaleza consiste esencialmente en un proceso de domesticación, en un doble sentido. En primer lugar, como labor de *amansamiento*, como extracción de sus propiedades impredecibles y dañinas [...] Pero también –como lo indica el latín *domus*–, la domesticación se dirige hacia la conformación de un lugar para *habitar*, es decir, a la colocación de lo natural dentro de la casa, dentro de la cultura (2).

Si bien no violentada aún por las fuerzas avasalladoras del hombre y la máquina, Vidales se vale de un verbo como éste para problematizar el antagonismo entre *cultura* y *naturaleza*, para plantear la posibilidad de que la cultura pueda ser también hallada, o mejor aún, violentamente construida en la naturaleza, y no solo en el ámbito de lo social y lo material. Dicha problematización requiere, obviamente, que la naturaleza sea extraída de su propia esfera, para que una vez por fuera pueda ser domesticada.

Dentro de este contexto, es posible meditar sobre la importancia de la construcción sintáctica del séptimo verso –“y amaestrarlo con docilidad”–. Hábil, Vidales explota la potencialidad bisémica de dicha sintaxis: sabe que por un lado esta le permite hacer alusión al *estado* en el que habría de quedar el paisaje una vez fuese domesticado –léase dócil–, pero que por otro le sirve para enfatizar el *modo* a través del cual el sujeto poético debe llevar a cabo dicho proceso de amansamiento –“con docilidad”–. Orientada hacia el mismo fin, pero divergente con respecto a la primera en cuanto a su método de consecución, esta segunda lectura del verso deja entrever lo que, según nuestro parecer, es la actitud inicial del sujeto poético frente a la naturaleza: una de aparente docilidad y forzado respeto. Es importante tener esto en cuenta ya que el proceso de imposición de ese *marco* pictórico que vemos en el octavo verso, cuya función inicial es la de adornar la biblioteca y con esto a la civilización humana, se halla supeditado a la actitud con la que el sujeto poético lo lleve a cabo. Insistimos entonces que no es la docilidad del paisaje lo que está en juego aquí; recordemos que este –el paisaje– se encuentra lidiando aún con “el enorme peso de la lejanía”. La docilidad del sujeto poético, su actitud de obligado respeto, es lo que realmente prima hasta el momento, ya que de ella depende la colocación de dicho marco.

Ahora bien, la imposición de dicho *marco* pictórico, cuya aparición en el poema, vale la pena decirlo, se da justo en el corazón del mismo, es decir, en el décimo verso, cual fuerza centrípeta con respecto al resto de versos, responde evidentemente a esa demanda estética que la vanguardia –a la que *Suenan timbres* se acerca– exigía de la poesía de aquel entonces. En concordancia con dicha visión estética del mundo, Vidales se vale de dicho marco para llevar a cabo todo un “desmenuzamiento de las superficies” (Yurkievich 354), esto con el fin de que “el espacio escenográfico [sea] suplantado por un espacio abierto donde todo [sea] deformable a voluntad [...]” (Yurkievich 354). Así, para poder

vivenciar, experimentar y domesticar estéticamente a la naturaleza, el poema debe, en resumidas cuentas, alejarse de la pulsión mimética, y apostarle más bien a su propia versión de la misma, a su propia deformación, a su propia creación.

Lo interesante aquí sería notar cuán próximas están estas reconfiguraciones estéticas a las reconfiguraciones históricas propias del momento coyuntural que aquí nos convoca. En otras palabras, paralelo a esta demanda estética vanguardista, el poema subraya también una cierta demanda histórica que resulta intrínseca a cualquier intento de modernización que parta de la apropiación del mundo natural y sus recursos. Esto se hace particularmente notorio en lo que, según el poema, habría de ser la finalidad de este proceso de enmarcación del paisaje: la concreción de una Colombia civilizada, modernizada a través de la explotación de las muchas y variadas ecologías del territorio nacional. No extraña por ello que dicha finalidad sea enunciada a través de esa irrupción grafémica de tipo puntual que propician los guiones aclaratorios del décimo verso –“–completamente civilizado–”–. Ambas demandas, tanto la estética como la histórica, confirman, pues, que para Vidales el éxito de ese proceso modernizador de comienzos de siglo XX en Colombia depende no solo de un nuevo entendimiento del acto poético, sino también de la domesticación del paisaje y de la variedad animal, vegetal y mineral que éste aloja. De ahí que coincidamos con Marie Estripeaut-Bourjac cuando afirma que:

la convergencia simbólica alrededor de la naturaleza es también punto de partida para la afirmación de otro aspecto de la modernidad [estética]: *la posibilidad por fin dada al hombre de crear un mundo que sea su producto y su criatura y cuyas génesis y leyes sean independientes de la creación divina.*⁴
(Estripeaut-Bourjac 43).

Apuntalado por esta convergencia simbólica en torno al mundo natural, el sujeto poético no oculta entonces sus ansias de dominio tanto estético como material:

Y entonces
- mientras yo leyera el libro nuevo

4 El énfasis es nuestro.

sentado en el sillón giratorio –
15. resultaría sumamente agradable
alzar la vista de improviso
y ver que en el cuadrado llovía –
o hacía sol – o hacía viento –
o empezaban a salir las primeras estrellas. (Vidales 103)

Es importante notar que el alud de anhelos y deseos del sujeto poético para con la naturaleza se da de manera simultánea a la lectura que éste, sentado sobre un “sillón giratorio”, hace de “el libro nuevo”. La imagen, de evidente factura vanguardista, deja al descubierto dos cosas de igual importancia: primero, la dimensión única, renovadora, fundacional, mítica, pero al mismo tiempo desencantadora, que se articula en la lectura de ese “libro nuevo”, renovador y futurista que el proyecto modernizador y el proyecto estético vanguardista quieren venderle al país; y segundo, la dinámica circular, giratoria, repetitiva, característica de todo sustrato mítico, dentro de la cual dichas instauraciones míticas, con sus respectivos desencantamientos del mundo, han de llevarse a cabo. Lo que equivale a decir que, tanto histórica como estéticamente hablando, la instauración de estos nuevos mitos fundacionales representados por el “libro nuevo” permiten constatar que: “vanguardia y elaboración de un nuevo mito se encuentran en este punto para disponer en el imaginario generacional de *Los Nuevos* el arquetipo del redentor, eje fundamental del advenimiento de una nueva civilización” (Estripeaut-Bourjac 41).

Somos conscientes, sin embargo, de que el carácter antitético en el que se ven sumidos estos dos metarrelatos –Circularidad vs. Linealidad– atenta, por un momento, contra el argumento que aquí ofrecemos. ¿Cómo explicar entonces que tanto la modernización económica del país como la irrupción de una nueva conciencia poética se vean a sí mismos operando dentro de esa dinámica de completa circularidad, de la cual da fe el sillón en el que se halla el sujeto del poema? Creemos válido argumentar que en el universo poético de Vidales tanto el acto de renovación poética como la realización histórica de una Colombia modernizada, si bien articulados de manera independiente, son procesos que se asocian entre sí, que se afirman mutuamente a medida que avanzan. Y es que así como la vanguardia es la gran ruptura (Paz 88), y más importante aún, el cierre de dicha ruptura (Paz 88), el proyecto modernizador de comienzos de siglo es no solo la gran ruptura histórica con respecto al

pasado, sino también el fin de dicha ruptura, la constante articulación del futuro en un presente siempre perenne. Siguiendo, pues, esta analogía entre historia y poesía, esta mutua afirmación se da a partir de una “abolición del ayer, el hoy y el mañana en las conjugaciones y copulaciones del lenguaje” (Paz 93): el fin como comienzo, el comienzo como el fin en sí mismo; acaso la coexistencia de la linealidad histórica de lo mítico y poéticamente circular, y la circularidad mítica y poética de la linealidad histórica. El hecho cobra mayor relevancia todavía si tenemos en cuenta, con Jorge Monteleone de nuestro lado, que “la operación vanguardista consistirá en una doble transferencia: el incesante transcurrir temporal transformado en un espacio estático y la consiguiente mitificación de ese espacio que el poema nombra para perpetuarlo y perpetuarse” (172-173).

Esta aparente contradicción puede explicarse también por medio de los tiempos verbales empleados en esta parte del poema: aunque conjugados en tiempo copretérito: “hacía”, “llovía”, “empezaban”; todos ellos dejan entrever, dado el carácter imperfecto de dicho pretérito, una cierta potencialidad de repetición y continuidad. Al igual que el poema vanguardista, que según el mismo Paz es “virtualidad trans-histórica que se actualiza en la historia, en la lectura” (140), también la modernización del país, canalizada mayormente a través de la violentación de la naturaleza, del hacer que llueva o que salga sol cuando el hombre así lo disponga, es una virtualidad trans-histórica que se actualiza de manera constante en ese continuo devenir de presentes sucesivos que el poema, a través de sus tiempos verbales, hace posible. De hecho, el fin del poema no hace otra cosa más que confirmar lo que aquí hemos expuesto: el brillo hipotético de “las primeras estrellas” contribuye a ratificar más aún la existencia de un mito fundacional poéticamente vanguardista e históricamente modernizador que nace, muere y vuelve a nacer de manera continua, lineal, en un hombre plenamente consciente de la cada vez más fuerte escisión entre él mismo y la naturaleza, y del papel central que este le adscribe al lenguaje poético al momento de relatar la articulación simultánea de ambos procesos.

Una vez instaurados ambos mitos y con ellos el sustrato de desencantamiento del mundo tanto poético como material, un poema como “A una flor” deja entrever el escalamiento de estas ansias de dominio exhibidas por el sujeto poético. Al igual que el anterior, este poema comienza con la aprehensión visual de la naturaleza por parte del hombre, representada, en este caso, por

la flor, es decir, por una *parte* que se halla escindida de un *todo*. Aquí, sin embargo, dicha aprehensión no se da manera tan fugaz y distante: “Tú tienes un alma / que sube por el tallo / y te alumbrá” (Vidales 121).

De la mirada macro-conceptual y de soslayo evidenciada en “Cuadrillo en movimiento”, pasamos así a una aprehensión mucho más directa e introspectiva de la naturaleza por parte del sujeto poético. Con todo y la visión desencantada que este tiene ya del mundo, dicho énfasis en el detalle da paso, sin embargo, a la manifestación de un ego mucho más trascendental y por ende metafísico que el anterior: “Pero tu alma no sabe hablar / 5. ni sabe quejarse / ni discurrir sobre las cosas” (Vidales 121).

¿Menosprecio de la naturaleza por parte del sujeto poético o más bien reconocimiento del estatus ontológico de la segunda a manos del primero? Ambos, sin duda alguna. En este sentido sostenemos que para que surta efecto el arquetipo redentor del que *Los Nuevos* se creen portadores, es fundamental que la distancia disminuya, y que lo no-humano, en este caso la naturaleza, termine por ser una proyección de la subjetividad, y sea además ensalzada y valorada; ya que dicha proyección y consiguiente valoración es lo que determina cuán grandiosa y heroica habrá de ser su función redentora. De ahí que en el poema el reconocimiento ontológico de la naturaleza se halle apuntalado, a su vez, por una síntesis unitaria de lo antropocéntrico y lo metafísico, permitiendo así que el sujeto pueda al mismo tiempo expresar tanto su empatía como sus ínfulas de superioridad. Esta tensión antagónica es lo que da cabida a que lo que en un principio se muestra como solidaridad ante el hecho de que el alma de la flor no le permita a esta hablar, quejarse y pensar, se traduzca posteriormente en esas ansias de dominio antes vistas:

Yo quisiera – oh pequeña flor
absorta en la materia -
darte del alma intelectiva
10. porque a mí me pesa mucho toda la que llevo
y a tu alma le falta
un poco de dolor. (Vidales 121)

¿Cómo explicar entonces esta paradoja? ¿Cómo explicar que, a mayor reconocimiento del estatus ontológico de la naturaleza por parte del sujeto

poético, mayor sea la violencia hipotética a la que esta se ve cada vez más sujeta? En este sentido, la obra filosófica de Maurice Merleau-Ponty pareciera ser útil. Consciente de la disyunción que el discurso cartesiano produce entre *hombre* y *naturaleza*, Merleau-Ponty centra gran parte de su proyecto filosófico en la problematización del pensamiento fenomenológico tanto de René Descartes como de Edmund Husserl, para con ello intentar suturar la brecha entre estas dos esferas. Dentro de este contexto, Merleau-Ponty reconoce la potencialidad que el pensamiento husserliano le otorga a la dimensión orgánica del cuerpo humano al momento de este relacionarse y experimentar el entorno que le rodea. Simultáneo a ello, sin embargo, Merleau-Ponty cuestiona el hecho que Husserl, a la par con este reconocimiento de la potencialidad orgánica del cuerpo humano, continúe alimentando una concepción metafísica y transcendental con respecto al yo, postura esta que termina por situar el mundo externo como lejano y ajeno al hombre. En palabras de David Abram en el pensamiento husserliano:

the body was, to be sure, the very locus of the experiencing subject, or self, in the phenomenal world – in the manifold of appearances – but the self was still affirmed as a transcendental ego, ultimately separable from the phenomena (including the body) that it posits and ponders (45).

No contento con la naturaleza metafísica que Husserl le adscribe al *yo*, Merleau-Ponty opta entonces por asociar el sujeto, es decir, el *yo* que experimenta, con el organismo corporal dentro del cual ese *yo* se halla inscrito. A través de esta radical y provocativa unión entre cuerpo y sujeto, que el mismo Merleau-Ponty, en una teorización en clave cartesiana, atisba a llamar “cuerpo-sujeto” (“Fenomenología de la percepción” 215), el filósofo francés logra articular su visión de un cuerpo viviente, atento al mundo que le rodea. A ojos de Merleau-Ponty, es partir de este *cuerpo-sujeto* que finalmente podría construirse una relación recíproca entre cuerpo y *mundo*, una relación en la que ambos se develan como entes capaces de hacer sentir y sentirse sentidos.

Esto, desde luego, es totalmente opuesto a lo que Vidales nos ofrece en su poema. Lo que tenemos aquí es a un “Yo” que, al afirmarse como *ego transcendental*, como ego portador de una *alma intelectiva* pesada y acongojante, termina escindiéndose totalmente de la flora, ya que ese mismo ego transcendental desinhibe la potencialidad intersubjetiva de su propio cuerpo. El sujeto

poético, en lo que pareciera ser un viraje atávico a esa mirada transcendental del hombre hacia la naturaleza, proyecta una especie de sustrato metafísico en la flor. Y dicha proyección es lo que le conlleva a desdeñar de *la materia* –orgánica si se quiere- de la cual ésta está constituida.

El solipsismo no podría ser entonces más evidente: el sujeto poético, tribulado por la conciencia de saberse parcialmente escindido de la naturaleza, se embarca en un proceso de aprehensión ontológica de la misma. Una vez concretada dicha aprehensión, este se siente acreedor del derecho a reemplazar la materia orgánica de la flor con su propia capacidad de sentir, todo esto bajo el supuesto de que dicha materia le impide a la flor concebirse como ente sintiente. Exacerbado, a su vez, por las ansias de dominio tan presentes desde el primer poema, dicho trasplante, llevado a cabo con la plena conciencia de querer elevar el estatus ontológico de la flor, termina entonces por hacer de ésta una víctima más de esa escisión que el hombre mismo, con su gesto aparentemente humilde, busca soldar. El panorama pareciera ser claro hasta el momento: acercamiento gradual entre hombre y naturaleza y, con ello, distanciamiento entre ambos.

De hecho, esta simultaneidad cobra mayor fuerza en un poema como “La araña”. La relación intersubjetiva que se inició en “A una flor” entre sujeto poético y un fragmento de la naturaleza, comienza a consumarse aquí por fin:

Te estoy viendo en la pared. Veo cómo te enredas en
el ruido del reloj – como en un hilo.
Si me traes el buen augurio – que sea el dulce augurio
de una enorme desgracia.
5. Ya te alejas – cargando con humildad las piedrecitas de
agua de tus ojos. (Vidales 159)

En un principio externos, lejanos, filtrados a través de ventanas y libros, tanto el hombre como la naturaleza, esta última metonímicamente contenida en una araña, forman ahora parte del universo del otro, a punto tal que ambos parecieran regirse por una racionalidad espacio-temporal común a los dos. Es decir, en “LA ARAÑA” tanto el sujeto del poema como la naturaleza se conciben a sí mismos como parte de una vasta red intersubjetiva de percepciones y sensaciones. Esta doble inserción a la esfera de lo intersubjetivo, esta

interpelación recíproca entre lo humano y lo no-humano, se da incluso desde la estructura enunciativa misma del poema: los hemistiquios que surgen como resultado de las irrupciones grafémicas de los guiones del segundo, tercero y quinto verso, le imprimen un aire parcialmente conversacional y decididamente dialógico, en donde sujeto y araña pueden ser ambos concebidos como sujetos y objetos de la enunciación. Visto desde este punto de vista, el poema, visual y estructuralmente, es casi que un canon, una pieza escritural de carácter contrapuntístico en la que es posible constatar la existencia de dos voces –una a modo de propuesta o antecedente, la del hombre, y la otra a modo de función discursiva que hace las veces de producción intersubjetiva, que corresponde a la araña– separadas, pero al mismo tiempo unidas por ese intervalo de tiempo instaurado por la cesura del guion. Retomando nuevamente a Merleau-Ponty, todo esto prueba, en palabras de Abram, que:

Whenever we assume the position and poise of the human animal – Merleau-Ponty’s body-subject – *then the entire material world itself seems to come awake and to speak, yet organic, earth-born entities speak far more eloquently than the rest.* [...] we find ourselves alive in a living field of powers far more expressive and diverse than the strictly human sphere to which we are accustomed⁵ (65).

A su vez, lo que una estructuración como esta conlleva a afirmar es que, en la poesía vanguardista: “el objeto se *construye* en la propia escritura y se *funde* con el sujeto” (Mignolo 143). No extraña por ello que para Mignolo esta fusión del polo del sujeto y el polo del objeto vaya íntimamente ligada a una problematización del cuerpo y a su situación en el espacio. En este sentido, lo primero que salta a la vista en el primer verso es la concepción de la pared como sitio, como espacio de mutua convergencia, como locus de imbricación de la esfera humana con la esfera natural. Es allí donde ambos se subjetivan mutuamente: por un lado, el sujeto del poema interpela a la araña a medida que esta camina por la pared y experimenta el mundo a través de ese constructo social y cultural humano que es el tiempo –“Veo cómo te enredas en/ el ruido del reloj”–. Pero por otro, es ella, la araña, quien se dirige a un sujeto del poema quien, desde la pared opuesta, dimensiona el mundo a través de esa lógica animal, en este caso arácnida, que es el hilo, y que, en dicho verso, además de la irrupción grafémica y el hemistiquio,

5 El énfasis es nuestro.

se hace visible gracias al empleo de la símil –“como en un hilo–”. Hilo y reloj son, pues, hasta aquí, los dos rostros de ese tiempo intersubjetivo a través del cual se rigen tanto el sujeto del poema como la araña.

En el tercer verso, sin embargo, Vidales se apoyará en esta estructura dialógica ya no para erigir esa relación de aparente armonía entre hombre y naturaleza, que pareciera que fuera a caracterizar el resto del poema, sino para yuxtaponer el cúmulo de opiniones y cargas afectivas que el uno despierta en el otro. La primera de estas oposiciones se da con respecto a lo que el uno significa para el otro: para el sujeto poético la araña se devela como presagio de buena suerte –“Si me traes el buen augurio”–; mientras que, para esta, intuyendo el escalonamiento de una escisión, de una objetivación cada vez más exponencial, lo concibe como vaticinio de algo oscuro y sombrío –“que sea el dulce augurio de una enorme desgracia–”–.

El poema arriba así a su quinto verso, y en lo que pareciera ser una nueva manifestación de esa relación armoniosa del primer y segundo verso, el sujeto poético, confirmando la profecía de la araña, dictamina el distanciamiento intersubjetivo no solo de la misma, sino también el propio –“Ya te alejas”–. Pero es justo ahí cuando la cesura del guion, que no se hace esperar, da paso a la visión de la araña, una visión que busca enfatizar la vergüenza de un sujeto poético que, aunque sabedor de su propia alienación, nada hace ya por subsanarla. Esto para decir que ya no estamos pues ante la postura aparentemente bienintencionada, dócil, respetuosa y temeraria exhibida por los sujetos poéticos de los dos poemas anteriormente analizados: a ojos de la araña, el hombre ha traspasado el umbral, resultándole imposible preservar ese recato, esa moderación y esa timidez que, aunque forzadas por la distancia de otrora, habían contenido unas ansias de dominio hasta ese momento hipotéticas.

Toda esta estructura dialógica pareciera llegar a su fin con el séptimo y octavo verso. Es aquí donde la fractura interna del poema se pierde; una vez que cesan los hemistiquios, que desaparecen las irrupciones grafémicas de los guiones, es posible observar todo un periodo sintáctico mucho más ágil y con ello toda una vorágine de pensamientos, de palabras, de preguntas que dinamitan por completo el carácter bipartito y dialógico que había caracterizado al poema. Una afirmación tras otra, una pregunta tras otra; lo que podría ser de uno,

bien podría ser ya del otro y de nadie; hombre y naturaleza confluyen en una gran variedad de intentos metafóricos por darle sentido a una realidad más conectada: “Ahora estás muy alto. ¿Eres una estrella apagada? ¿O / eres una mano abierta? No. No eres nada de eso” (Vidales 159).

Tanto para el sujeto poético como para la araña una “estrella apagada” resulta ser lo mismo que una “mano abierta”, tejidos de una misma carne. Y decimos *carne* porque el mismo Merleau-Ponty, en su obra final pero inconclusa, *Lo visible y lo invisible*, recurre a ese término para aludir al

[...] enroscamiento de lo visible sobre el cuerpo vidente, de lo tangible sobre el cuerpo tocante, que se evidencia especialmente cuando el cuerpo se ve, se toca viendo y tocando las cosas, de manera que, simultáneamente, *como* tangible, desciende entre ellas, *como* tocante, las domina todas y extrae de él mismo esa relación, e incluso esa doble relación, por dehiscencia o fisión de su masa. [...] Lo que nosotros llamamos carne, esa masa interiormente trabajada, no tiene nombre en ninguna filosofía. Medio formador del objeto y del sujeto, no es el átomo del ser, el en-sí duro que reside en un lugar y un momento únicos (“Lo visible y lo invisible” 132-133).

Por un momento, pero solo por un momento, músculo, carne, mineral y luz parecieran ser todos variables de una misma ecuación natural. No obstante, la extensión de esta piel, todo este epitelio de receptores y percibidos llega a su fin con esa implacable negación que sirve tanto al sujeto poético como a la araña, y que da cierre rotundo al octavo verso: “No. No eres nada de eso” (Vidales 159). La respuesta, que yace solitaria en el último verso, es simple, corta y lapidaria: “Eres un harapo” (Vidales 159).

Para el sujeto poético, una vez inscrita en los perímetros urbanos, una vez víctima de esa “enorme desgracia” que ella misma predijo en el cuarto verso, la araña pierde pues toda su vitalidad. Lo mismo ocurre en el primero: a ojos de la araña, el sujeto poético, con todo y la aparente humildad de sus ojos, de sus lágrimas, no logra salir ileso tampoco de ese proceso de distanciamiento. Más interesante todavía, Vidales se vale de la mayusculización y de la simetría silábica entre los vocablos “araña”, “humano” y “harapo” para de esta manera situar en un mismo plano ético y fenomenológico al reino humano y al reino animal. Pero la articulación de toda esa horizontalidad fenoménica y ética en

el último verso del poema confirman que es demasiado tarde ya para que esta pueda verse traducida en términos de respeto; es él, el harapo, la metáfora perfecta para describir el estado de tosquedad y fragmentación en el que han terminado ambos después del distanciamiento. Dicho fin constata, entre otras cosas, que la imbricación progresiva que hemos visto a lo largo de los poemas aquí estudiados entre la esfera del hombre y la esfera de la naturaleza no necesariamente implica una comunión armoniosa entre ambos. Hay, es cierto, acercamiento entre ambas esferas, pero un análisis filosófico como el que aquí hemos hecho pareciera corroborar que, a mayor acercamiento, mayor el distanciamiento, mayor la alienación y, sobre todo, mayor la conciencia que el hombre tiene con respecto a dicha alienación.

En este último poema, Vidales, cual araña, ha tejido entonces dos universos paralelos –el humano y el animal– universos estos que, de forma lenta y simultánea, terminan por hilvanarse entre sí. Pero conforme a lo que hemos venido diciendo, lo que este tejido en el fondo revela es la desmitologización del mundo natural por parte del hombre moderno, y la conciencia del mismo con respecto a dicho desencantamiento. No es por ello casual que Vidales se remita al relato mítico de procedencia griega que da origen a la araña como criatura⁶, para dar cuenta, desde allí, de la manera en que el sujeto poético moderno, cual Odiseo vidalesco, castra el mito de Aracne de toda dimensión mítica y fantástica. Una vez castrado, lo hace presto a la lógica, a la vulgar cosificación,

6 Vendría bien recordar que en *Las metamorfosis* (c. 8 AD) Ovidio relata la historia de Aracne. Alumna de Atenea en el oficio del hilar, esta se vuelve famosa gracias a su gran destreza. Orgullosa de sí misma, se jacta de su gran habilidad, desmeritando, así, a Atenea. Disfrazada de anciana, esta última se le aparece y le aconseja que sea más modesta. Aracne desacata el consejo; Atenea la reta para ver quién es la mejor tejedora. Aracne teje entonces una historia en la que se muestran los desafueros amorosos, la perversidad y los trucos de muchos de los dioses. Atenea, por su parte, teje una escena del Olimpo en la que Némesis, diosa de la venganza, castiga a los seres que han sido capaces de retar a los dioses. Molesta por no poder encontrar defecto alguno en el tapiz, Atenea estalla furiosa, destroza el tapiz de esta y comienza a golpearla. Aracne, buscando defenderse, echa mano de una cuerda y se lanza a correr en dirección al bosque para luego ahorcarse. No obstante, Atenea la maldice. Impide que se ahorque. La condena al sufrimiento eterno, y es así cómo el cuerpo de Aracne comienza a disminuir hasta quedar convertida en una simple araña que, por el resto de su vida, no hará otra cosa más que hilar e hilar e hilar.

convirtiéndolo así en simple “harapo”, consciente, al mismo tiempo, de que dicha castración trae consigo su propia emasculación y alienación.

Este tránsito desde lo mítico hasta lo racional, desde lo fabulado hasta lo instrumentalmente desencantado ha sido lucidamente descrito por Adorno y Horkheimer en su *Dialéctica de la Ilustración*. Dicen los pensadores alemanes: “en el camino desde la mitología hasta la logística *ha perdido el pensamiento el momento de la reflexión sobre sí mismo*, y la maquinaria [que para ambos incluye lenguaje, armas y máquinas] mutila hoy a los hombres, aun cuando los sustenta”⁷ (90). Consciente de ello, Vidales, con su poema, no ha hecho otra cosa más que demostrar que el lenguaje es: “a means by which humans represent the objects of nature. It is a sophisticated tool designed to further the instrumentalization of our relationship with nature” (Bate 47). De ahí que, para contrarrestar dicha instrumentalización, este haya transitado desde una poesía monológica hasta una más dialógica, dando fe con ello de cuán consciente es él mismo de que esta distancia entre hombre y naturaleza continuará acrecentándose más y más.

Así, de la implementación de ese mito histórico y estéticamente fundacional de “Cuadrado en movimiento”, que nace, muere y vuelve a nacer en la visión cíclica, panorámica, antropocéntrica y, por ende, totalizante de un sujeto poético con respecto al paisaje, hemos pasado a “A UNA FLOR”, en donde éste, apuntalado por estos dos mitos fundacionales, el histórico y el estético, sintiéndose cual redentor, se lanza hacia un reconocimiento del estatus ontológico de la flora; reconocimiento que, dado su carácter solipsista y aporético, desemboca, sin embargo, en sutil menosprecio de la vitalidad orgánica de la flora misma. Finalmente, terminamos nuestro análisis con un poema como “LA ARAÑA”, en el que a la par con la articulación ya sí clara y contundente de la relación intersubjetiva y horizontal entre hombre y animal, es decir, de mutuo reconocimiento ontológico, se avizora también un gradual escalonamiento de la óptica desdeñosa y la pulsión dominante de un sujeto poético moderno, en tanto que constructo analógico del hombre moderno, hoy por hoy sin respeto alguno por la naturaleza. **e**

7 El énfasis es nuestro.

Lista de referencias

- Abram, David. *The Spell of the Sensuous*. Vintage Books, 1997.
- Ardila Ariza, Jineth. *Vanguardia y antivanguardia en la crítica y en las publicaciones culturales colombianas de los años veinte*. Universidad Nacional de Colombia, 2013.
- Bate, Jonathan. *The Song of the Earth*. Harvard University Press, 2000.
- Estripeaut-Bourjac, Marie. “¿Tan nuevos Los Nuevos?”. *Estudios de Literatura Colombiana*, no. 5, 1999, pp. 33-59.
- Glotfelty, Cheryll. *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*. University of Georgia Press, 1996.
- Horkheimer, Max y Theodor W. Adorno. *Dialéctica de la Ilustración*. Traducido por Juan José Sánchez, Editorial Trotta, 2009.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Lo visible y lo invisible*. Nueva Visión, 2010.
- . *Fenomenología de la percepción*. Editorial Planeta Argentina, 1993.
- Monteleone, Jorge. “Principio y futuridad en la vanguardia hispanoamericana”. *Zama*, vol. 1, no. 2, 2009, pp. 171-181.
- Parente, Diego. “Violencia ecológica: Tres argumentos en torno al vínculo hombre/naturaleza”. VI Jornadas Nacionales Agora Philosophica - “Dimensiones de la violencia”, editado por Asociación Argentina de Investigaciones Éticas-Regional Buenos Aires / Mar del Plata. 2006.
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo / Vuelta*. La Oveja Negra, 1985.
- Vidales, Luis. *Suenan timbres*, 2a ed. Instituto Colombiano de Cultura, 1976.