

**Revista de Literatura,
História e Memória**



Seção: Pesquisa em Letras no contexto
Latino-americano e Literatura, Ensino e
Cultura

ISSN 1983-1498

VOL. 14 - Nº 24 - 2018

UNIOESTE/CASCAVEL - P. 70-95

**ANÁLISIS ARQUETÍPICO DE “MORADA AL SUR”
DE AURELIO ARTURO**

**Archetypal Analysis of “Morada Al Sur” by Aurelio
Arturo**

Mehmet İlgürel¹

RESUMEN: El presente trabajo es un análisis del poema, “Morada al sur” de Aurelio Arturo desde los enfoques de la teoría del imaginario de Gilbert Durand y la psicología analítica. El estudio se realizó basándose fundamentalmente en el panorama arquetipal presentado a través del motivo de la patria anhelada, otorgando importancia especial al simbolismo del centro, a los conceptos de la individuación y regresión como principales ejes de análisis. Se evaluaron, además, de forma correspondiente, los arquetipos y símbolos propios de los regímenes y estructuras del imaginario,

teniendo en cuenta su equilibrio, relaciones y cambios.

PALABRAS CLAVE: Aurelio Arturo, “Morada al sur”, teoría del imaginario, psicología analítica

ABSTRACT: The present work is an analysis of the poem “Morada al sur” by Aurelio Arturo from the approaches of the theory of the imaginary of Gilbert Durand and the analytical psychology. The study was carried out fundamentally based on the archetypal panorama presented by the motive of the longed for homeland, giving special importance to center symbolism, to the concepts of individuation and regression as the main focus of analysis. The archetypes and symbols of the regimes and structures of the imaginary were also evaluated accordingly, taking into account their balance, relationships and changes.

KEYWORDS: Aurelio Arturo, “Morada al sur”, theory of the imaginary, analytical psychology

INTRODUCCIÓN

El poemario de Aurelio Arturo y, en particular, “Morada al sur”, aportan una gran riqueza para el análisis arquetipológico, ya que la imagería empleada por el poeta destaca por su autenticidad y profundidad íntima, lejos de formas estereotipadas. Sin embargo, Arturo fusiona el aspecto artístico con su habilidad para representar ciertos procesos y matices propios del imaginario, de tal forma que sus poemas evocan impresiones profundas en los lectores. Su

¹ Profesor asociado del Departamento de Filología Española de la Facultad de Letras de la Universidad de Estambul, donde realizó sus estudios y se doctoró en el año 2013. El título de su tesis, escrita originalmente en turco, es *Tiempo y espacio en los cuentos de Jorge Luis Borges*. Entre sus áreas de interés académico se incluyen la teoría del imaginario de Gilbert Durand, la teoría de los cronotopos de Mijail Bajtin, la narratología y la teoría de las influencias en literatura. Ha presentado ponencias en diversos congresos y ha escrito artículos en distintas publicaciones nacionales e internacionales donde analiza obras literarias españolas y latinoamericanas desde las perspectivas de las mencionadas teorías y áreas de estudio. En el año 2016 publicó un libro titulado *Imaginario simbólico de los cuentos de Julio Cortázar* en la editorial Yeni İnsan. Es miembro del Grupo de Investigaciones en los Estudios Sobre Poéticas del Imaginario y Memoria de la Universidad Estatal del Oeste de Paraná.

interés por introducir en la ficción poética preocupaciones, emociones y circunstancias relacionadas con el inconsciente, se puede aceptar como el aspecto más universal de su poesía. Rafael Maya, poeta colombiano, llega a afirmar que “en la poesía de Arturo la imaginación, propiamente dicha, casi no juega papel alguno” (1977, p. 104). Esta aseveración es razonable ya que el nivel del imaginario representado no coincide con lo cotidiano. Se trata de una imaginación en la que, por ejemplo, los arquetipos y símbolos relacionados con el inconsciente aparecen dentro de una trama que no obedece al principio de causa-efecto, a diferencia de la mayoría de las narrativas. La tendencia del poeta a expresar lo que no se puede transmitir directamente caracteriza su estilo, que Rafael Maya denomina el “encanto del balbuceo” (1977, p. 103). Aunque se trata de poemas muy elaborados, este esfuerzo no busca una perfección formal, sino que está dedicado a conseguir la mejor representación artística del imaginario, profundizando hasta el inconsciente. El mismo autor afirma que Arturo “sabe evocar estados de alma que surgen naturalmente al golpe de un verso misterioso, de una palabra inusitada, de un ritmo imprevisto” (1977, p. 104). Por lo tanto, cabe decir que la particularidad del poeta radica en su capacidad de convertir ese contenido en poesía, de tal manera que el lector pueda revivirlo según la trama planteada.

El interés del poeta por profundizar en el imaginario, nos proporciona bastante material impactante por su naturaleza universal, que naturalmente no está en conformidad con el sentido cotidiano de la realidad. Sin lugar a dudas, este contenido tiene su propia realidad y lógica, que no se pueden reducir a fantasía en cuanto espejismo. Por tanto, este nivel al que se dirige la poesía de Arturo, se puede denominar la “verdad profunda”, siguiendo la afirmación que hizo acerca de él de Fernando Charry Lara, poeta bogotano: “Su creación ayudó a hacernos comprender que lo mágico es sólo la consecuencia de un profundizar en la realidad, horadándola: de ahí el amor de su poesía por lo real y lo concreto.” (1977, p. 123).

Paralelamente, Danilo Cruz Vélez, filósofo colombiano, ve en el poema de Aurelio Arturo un uso especial de la lengua, un intento de captar lo inefable en palabras:

La poesía no es nominación ni ordenación, sino figuración. Lo que no puede ser apresado conceptualmente, la poesía lo saca a la luz en forma de figura que construye con palabras, utilizándolas no sólo como contenidos significativos lógicos, sino simultáneamente como materiales melódicos, rítmicos y semánticos. A esta esfera pertenecen: la secreta belleza de las cosas, lo inasible por otros medios del ser en el mundo de los mortales, enlazados entre sí en relaciones de lucha, amor y odio, sabiendo que van a morir, hechos de tiempo y haciéndose en el tiempo mediante el lenguaje y la libertad y a golpes del azar y del destino. (1977, p. 112).

Como veremos más adelante, el procedimiento empleado con frecuencia por Aurelio Arturo para expresar “lo inasible” se asocia con la imaginación simbólica², tal como ha sido planteada por Gilbert Durand. Sin duda, el terreno de ésta no se restringe a la literatura, sino que se trata de un medio para transmitir todo significado producido por el ser humano que no se limita al entendimiento racional. Arturo simula este procedimiento en el contexto literario de la poesía. Con el propósito realizar nuestro análisis, vamos a adoptar una perspectiva asociada fundamentalmente con los arquetipos que caracterizan el poema. Así pues, el acercamiento que adoptaremos en este análisis de “Morada al sur” es de un doble enfoque en que se reúnen dos teorías, la del imaginario de Gilbert Durand y la psicología analítica de Carl Gustav Jung.

Durand, como fundador de la corriente del estructuralismo figurativo y su mencionada teoría del imaginario, defiende que la imaginación simbólica es la facultad distintiva del ser humano y afirma que en todos los campos de la actividad humana se cuenta con su presencia. Entre las principales fuentes de Durand, podemos contar la psicología analítica de Carl Gustav Jung, la historia de las religiones de Mircea Eliade, el imaginario poético de Gastón Bachelard, y la mitología comparada de Joseph Campbell. En su obra fundamental, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario: introducción a la arquetipología general*, Durand propone que existe una polaridad dual en el imaginario y que las infinitas imágenes que pueblan la psique humana se relacionan con uno de los dos polos. Se trata de los regímenes diurno y nocturno que Durand relaciona con los reflejos dominantes estudiados por el psiquiatra ruso Vladimir Bechterev. Éstos estimulan la creación de los símbolos a través de la intermediación de tres tipos de arquetipos, de carácter lingüístico. Se trata de arquetipos verbales³, epítetos y sustantivos. Mientras que los arquetipos son de naturaleza universal para el ser humano, los símbolos cambian con tiempo y dependen de la cultura. Por ejemplo, el régimen diurno se origina en el reflejo dominante postural. El comienzo de este régimen del imaginario se remonta a la época de la aparición del *Homo erectus* que, como consecuencia de su nueva postura, desarrolló esta polaridad del imaginario. Como una consecuencia de este cambio radical, apareció la oposición fundamental de arriba-abajo y sus extensiones de tipo puro-mancillado y alto-bajo, con significados metafóricos. Todos los símbolos que le pertenecen, expresan oposiciones que siguen sus propios arquetipos. Sin duda, este régimen no es el comienzo del imaginario, sino que es su aparición la que crea la polaridad de la que hablamos. El régimen nocturno, que preexistía al diurno, está compuesto de dos estructuras distintas que se denominan

² Véase Gilbert Durand. *La imaginación simbólica*, Buenos Aires: Amorrortu editores, 1964. 9-24.

³ Aunque Durand los llama esquemas verbales, también se pueden considerar arquetipos.

<http://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm>

Mehmet Ilgürel

mística⁴ y sintética. La primera se origina en el reflejo dominante digestivo y se caracteriza por arquetipos verbales de descender, poseer, penetrar; epítetos como profundo, calmo, caliente, íntimo y oculto; sustantivos de casa, centro, madre, recipiente. Existe una oposición fundamental entre esta estructura y el régimen diurno. A diferencia del régimen diurno, que se caracteriza por las tendencias a distinguir, categorizar o establecer oposiciones; la estructura mística se inclina a confundir y carece de precisión y claridad. Por otra parte, la estructura sintética, estimulada por el dominante copulativo, se caracteriza por imágenes relativas a la *coincidentia oppositorum*, o sea, a la unión de los contrarios. Esta estructura se relaciona típicamente con los conceptos de sistematización, progreso y tiempo cíclico (İlgürel, 2017, p. 108). Según Durand, este sistema ejerce, con sus regímenes, estructuras y arquetipos, una influencia decisiva sobre la infinita cantidad de imágenes que forman la herencia de nuestro imaginario⁵. Aparte de esta obra fundamental sobre su teoría, que hemos esbozado brevemente, escribió muchos otros libros y artículos sobre el mismo tema.

PANORAMA GENERAL ARQUETÍPICO

Si bien el poema de Aurelio Arturo trata de la nostalgia y la añoranza de la patria, los espacios y seres representados en él están abstraídos de su realidad, de manera tal que reflejan los aspectos del imaginario. Por consiguiente, se pueden distinguir arquetipos, funciones y símbolos del imaginario, tal como están expuestos en la teoría de Durand, aunque forman parte de la obra como elementos literarios. Se trata de imágenes relacionadas principalmente con el sujeto poético o el poeta y de otras de naturaleza más universal para el ser humano. Por ejemplo, se puede distinguir en el contexto de la obra, el enfrentamiento inconsciente del hombre con el tiempo destructor. El estudio del poema nos posibilita desarrollar argumentos a partir de este concepto y otros relacionados, basándonos en la teoría del imaginario del pensador francés y también en la psicología analítica.

El arquetipo que destaca con más claridad es el principio vital, que se expresa a través de símbolos e imágenes relacionados con la vitalidad, la fertilidad y el dinamismo de la

⁴ Como Durand explica en *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, el término no se refiere al sentido religioso de la palabra sino que reúne “una voluntad de unión” con un “cierto gusto por la intimidad secreta” (1960, p. 256) tal como fue usado por los antropólogos Lucien Lévy-Bruhl y Jean Przylusky.

⁵ Para más información sobre la noción del imaginario propuesta por el pensador francés, véase Gilbert Durand. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general*, Madrid: Taurus, 1979. <http://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm>

naturaleza. Entre ellos, nos encontramos a menudo con imágenes asociadas con la libido⁶. Como en el caso del poema los mencionados conceptos y la libido están íntimamente relacionados, preferimos adoptar la noción de libido de Jung, que la acepta de forma más amplia, como energía de vida, y no la de Freud que la considera como un concepto exclusivamente sexual. Algunos de los símbolos isotópicos que se relacionan en torno a la vitalidad son: el viento, el viento que trae franjas de aroma, el bosque que tiene un tic-tac profundo, el manantial, la brisa, el aliento, el río, el canto, la sangre, el grito e imágenes vinculadas con el motivo del caballo. Durand (2000) propone que una característica del símbolo propiamente dicho es su redundancia⁷, que es la forma en que un significado “inconsciente, metafísico, sobrenatural y surreal” (p. 14) se puede transmitir a otros individuos. Aunque “Morada al sur” es un poema cuyo alcance se limita naturalmente al de una ficción literaria, estos símbolos relacionados con el principio vital parecen simular esta función en el marco literario del poema en cuestión.

Aunque podemos atribuir una naturaleza intercultural a la mayoría de estos símbolos, el motivo del aliento, tan repetido en el poema, destaca por tener “[...] universalmente el sentido de un principio de vida: sólo la extensión del símbolo varía de una tradición a otra.” (Grison, 1986, p. 75). Otro símbolo isotópico es el río, que comparte con varios de los mencionados su movimiento de flujo y hace un hincapié especial en la fertilidad. Cabe resaltar también el sur como un motivo esencial del poema. Éste se puede interpretar basándonos en el concepto del centro, en su forma de *axis mundi*, tal como ha sido expuesto por Mircea Eliade, como un lugar sagrado donde se realiza la unión entre el cielo y la tierra. Tengamos en cuenta que este arquetipo, plasmado en muchas culturas, también implica la idea de un viaje difícil de realizar, motivo característico de “Morada al sur”:

El camino, que lleva al centro es un «camino difícil» (duroham), y esto se verifica en todos los niveles de lo real: circunvoluciones dificultosas de un templo (como el de Barabudur); peregrinación a los lugares santos (La Meca, Hardwar, Jerusalén, etc.); peregrinaciones cargadas de peligros de las expediciones heroicas del Vellocino de Oro, de las Manzanas de Oro, de la Hierba de Vida, etc.; extravíos en el laberinto; dificultades del que busca el camino hacia el yo, hacia el «centro» de su ser, etc. (Eliade, 1980, p. 25)

⁶ Para Jung, energía que circula por la psique y que engendra procesos psíquicos. Llamada también libido, es la energía de los procesos de la vida. (Consuegra Anaya, pp. 93-94)

⁷ Véase Gilbert Durand. *La imaginación simbólica*, Buenos Aires: Amorrortu editores, 1964. 16-17.

<http://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm>

Mehmet Ilgürel

Sin embargo, en el caso del poema el sur constituye específicamente el lugar que origina los hechos y situaciones de carácter arquetípico. Como centro y meta, lo relacionamos asimismo con el proceso de individuación⁸, anhelado por el sujeto, como examinaremos más adelante. Otro concepto del psicoanálisis que nos proporcionará una comprensión más integra de la obra es la regresión. La libido, o sea, la energía psíquica, tiene dos formas posibles de movimiento. Se habla de regresión cuando la energía psíquica realiza un movimiento “desde la conciencia hacia las zonas profundas del inconsciente” (Consuegra Anaya, 2011, p. 94), opuestamente al proceso normal o progresión, el “avance cotidiano del proceso de adaptación psicológica” (2011, p. 94). Cabe recordar que, en contraste con Freud, Jung defendió la naturaleza terapéutica de la regresión. En *La práctica de la Psicoterapia*, expone así su naturaleza positiva:

En mi opinión, la tendencia regresiva no es simplemente una recaída en el infantilismo, sino un intento genuino de la persona de encontrar algo que necesita. [...] Encontramos que el paciente busca algo completamente diferente, algo que Freud valora negativamente, a saber, el sentimiento universal de inocencia infantil, la sensación de protección y seguridad, de amor recíproco, confianza y fe, es decir, algo que tiene muchos nombres. (2006, p. 36).

En este sentido, en el poema se puede ver un intento de regresión a la infancia. Podemos conjeturar que el sujeto poético, y aún el mismo poeta, busca paz, renovación y seguridad a través de esta vuelta a los primeros años de su existencia. Con la ayuda de las figuras del padre, la madre⁹ y la patria, el sujeto intenta ponerse en contacto con el terreno firme de su infancia. Tomando en cuenta la última estrofa del poema, podemos afirmar que la pretendida “regresión a través de la poesía” no da buenos resultados. En *La práctica de la Psicoterapia*, Jung explica de la siguiente forma el desarrollo que lleva al individuo a la necesidad de la individuación, lo que puede darnos una idea de la situación del sujeto poético o del propio poeta:

La tendencia regresiva significa simplemente que en sus recuerdos infantiles el paciente se está buscando a sí mismo, lo cual a veces es beneficioso y a

⁸ Para más información véase: Andrew Samuels, Bani Shorter y Fred Plaut, *A Critical Dictionary of Jungian Analysis*. New York: Brunner-Routledge, 2003.: “Ánima” 23-25, “Individuación” 76-79, “Iniciación” 82-83, “Mándala” 90, “Regresión” 129-130, “Inconsciente” 155-157.

⁹ Nos referimos a la madre que no se menciona, porque pensamos que en la realidad la “nodriza” se refiere a la madre que el poeta prefirió expresar de otra forma para no dar directamente una impresión incestuosa. Cabe recordar que en el contexto de la regresión tal ensueño puede tener un valor positivo: “Incestuous fantasy may be seen as a particular form of regression; an attempt to make contact with the grounds of being, represented by the figure of a parent. For such regression to have value, it must eventually be lived onward. The cost or sacrifice inherent in progression is a loss of the security that merger with a parent figure provides.” (Samuels, et al., p. 129)

<http://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm>

Mehmet Ilgürel

veces perjudicial. Hasta ahora, el desarrollo del paciente había sido unilateral; su fracaso se debía a que partes importantes de la personalidad y del carácter habían quedado al margen. Por eso el paciente tiene que retroceder. (2006, p. 37).

Por otro lado, basándonos en las partes del poema de carácter mitológico, cabe advertir que la regresión realizada es mucho más profunda. La psicología analítica, que considera la regresión como un fenómeno positivo, afirma asimismo que alcanza a la psique colectiva:

Retaining the concept of regression, [...] Jung follows the descent of the libido down and back, again and again, into the deepest reaches of its myth of origins. Irrupting into the collective psyche - that theatre of "thing-presentations" or archetypal images [...] and not, as Freud maintained, with that of childhood only. (Mogenson, 2004, p. 80).

Partiendo especialmente de la primera estrofa, que simula un mito cosmogónico, podemos mantener que el sujeto profundiza a un nivel anterior al desarrollo de la sexualidad. Por esta razón, se puede encontrar material tan abundante para un análisis arquetipológico en el poema. Sin duda, los primeros versos, que reproducen poéticamente los mitos de creación del cosmos, se refieren en realidad a las experiencias iniciales de la existencia del sujeto poético. Cabe tener en cuenta las aseveraciones de Jung contenidas en *Símbolos de transformación* respecto a una regresión de tal profundidad:

No se trata de una mera alegoría para salir del paso, sino de que la regresión alcanza la etapa funcional nutritiva más profunda y anterior en el tiempo a la sexualidad, para envolverse en lo sucesivo en el mundo vivencial del lactante; es decir, que el lenguaje metafórico sexual de la regresión se transforma a medida que ésta avanza en las metáforas de la función nutritiva y digestiva, que ya no deben considerarse sino como modo de hablar. En esta fase, el llamado complejo de Edipo con su tendencia al incesto, transfórmase en el complejo de la ballena de Jonás, que tiene muchas variantes, como, por ejemplo, la bruja que come niños, el lobo, el ogro, el dragón, etc. (1998, p. 416).

Partiendo de esta cita podemos aseverar que las frecuentes imágenes de inclusión, contención y protección presentadas por el poema, confirman el "complejo de la ballena de Jonás"¹⁰ del sujeto poético. Este complejo se refiere al deseo de sufrir una iniciación posterior

¹⁰ En *Símbolos de Transformación* Jung explica este complejo de la siguiente forma: "El resplandor dorado de los recuerdos de la primera infancia fúndase menos en los puros hechos que en la involuación de imágenes mágicas, antes sospechadas que realmente conscientes. La parábola de Jonás tragado por la ballena reproduce perfectamente <http://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm>

a un periodo de reclusión que equivale simbólicamente a volver al seno de la madre para nacer otra vez como un ser más perfecto. Cabe mencionar en este caso también la individuación, un concepto del psicoanálisis jungiana similar al de la iniciación, en cuanto al desarrollo e integración de la psique. El afán de individuación del sujeto poético destaca con su anhelo por llegar al centro, o sea, a su patria, y también con diseños de imágenes concéntricas análogos a mándalas. El proceso de individuación se caracteriza por la independización del contenido inconsciente integrándolo cada vez más en sí mismo para ir de esta forma asimilando su auténtica naturaleza. Sin embargo, esta aspiración queda frustrada, lo que se desvela tanto en la incapacidad del sujeto de realizar el viaje¹¹ al sur como en la disminución de la energía vital y el posterior desplome del mundo imaginado en la última estrofa.

Otro elemento importante que procede de la psicología analítica es el arquetipo del padre, que el sujeto poético concibe en la cuarta parte. Un punto importante que se debe tener en cuenta es que no se trata de una memoria de la figura del verdadero padre ni de los recuerdos personales al respecto. Aunque existe una interacción entre éste y las vivencias personales, el arquetipo es, más que nada, un modelo innato. Jung expone que, en el caso de que la experiencia personal no esté a la altura de las expectativas, el niño se ve obligado a tratar de lograr una conexión directa con la estructura arquetípica que subyace a la expectativa, a tratar de vivir solo sobre la base de una imagen arquetípica (Samuels, 2003, p. 80). Como consecuencia, el niño desarrolla el complejo del padre. Se trata de emociones, memorias e impulsos organizados en torno al arquetipo del padre. Jung distingue formas positiva y negativa de este complejo. La primera se caracteriza por el anhelo inconsciente del padre, una figura masculina de autoridad, o de una figura de padre más confiable, y el segundo se distingue por su rechazo. Por otra parte, Jung afirma que este arquetipo multifacético se manifiesta en seis formas fundamentales. El sujeto poético expone el típico anhelo, pero en un nivel espiritual, y el arquetipo se refleja en su forma de “a representative of the spiritual principle and as the personal counterpart of God-the-Father” (Samuels, 2003, p. 130), puesto que refleja la figura del padre en el principio vital

esa situación. Uno se hunde en el recuerdo de la infancia y así desaparece del mundo presente. En apariencia se va a parar a las tinieblas más profundas, pero entonces se tiene la inesperada visión de un mundo del más allá. El *mysterium* que se percibe representa ese tesoro de imágenes primarias que como don de la humanidad trae todo hombre a la existencia, esa suma de formas innatas que son propias de los instintos. Llamo a esa psique ‘potencial’ lo inconsciente colectivo. Si ese estrato es animado por la libido regresiva, surge la posibilidad de una renovación de la vida al par que de una destrucción de la misma. Regresión consecuente significa vincularse de nuevo con el mundo de los instintos naturales, mundo que constituye una materia primigenia aún en el aspecto formal, es decir, ideal.” (p. 406)

¹¹ El motivo del viaje coincide tanto con la iniciación como con la individuación de tal manera que la distancia recorrida y las vivencias corresponden al cambio, maduración y perfeccionamiento.

<http://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm>

Mehmet Ilgürel

animista del cosmos con el que “se pone en contacto”¹² y también reconoce a su padre como propietario de las tierras soñadas a lo largo del poema¹³. Así, en el caso del sujeto podemos hablar de este complejo tanto a nivel cósmico como humano. Se puede conjeturar que aparte del sujeto poético, el mismo poeta posiblemente padece este complejo.

Pensamos que el poeta proyectó un mundo narrado animista porque es más compatible con el contenido mítico y arquetípico que quería plantear. El carácter animista del cosmos representado en la obra se revela sobre todo por el papel decisivo que juega el principio vital en él. En este aspecto, “Morada al sur” coincide con el rasgo distintivo de esta cosmovisión, a saber: “la doctrina de que algún principio vital o alguna especie de alma produce los fenómenos vivientes de los cuerpos organizados, pero existe al margen de esos cuerpos.” (Parkin, 2000, p. 22). Esta naturaleza del poema también se refleja en el estilo, reconocible por las abundantes personificaciones de los elementos naturales. Además, resulta interesante recordar que la palabra latina, *animus*, es decir, el aliento, un símbolo reiterado en el poema, es el origen etimológico del término animismo. El hecho de que el principio vital está causando los fenómenos, no como tal sino a través una variedad de elementos simbólicos, corresponde con “su existencia al margen de esos cuerpos” (2000, p. 22). Esto se puede observar en la ausencia o la “profundidad” de los elementos que representan directamente el principio vivificante del cosmos, o sea: el padre del sujeto y el “profundo río de los mantos suntuosos”.

Como una clave general para interpretar la obra a partir de la teoría del imaginario, cabe destacar lo que podemos llamar su constelación arquetípica. Una gran variedad de imágenes se puede agrupar bajo las categorías del principio vital, de la inclusión y del eufemismo¹⁴. El primero de los tres arquetipos pertenece a la estructura sintética del régimen nocturno del imaginario y los otros dos a la estructura mística del mismo. Esta triada, a su vez, mantiene en la totalidad del poema una tensión fundamental con el tiempo destructor, manifestado en imágenes de naturaleza negativa. Paralelamente existe una tensión entre la patria imaginada y la ciudad, o sea, el espacio extraño que el sujeto poético no es capaz de abandonar. Cabe decir que el dinamismo de la narración está basado en estas oposiciones fundamentales. Por otro lado, el régimen nocturno que predomina en la mayor parte del poema también se hace patente a nivel formal en las estrofas en que se vinculan las imágenes correspondientes a polaridades

¹² [...] ¿Eres mi padre? Llenas el mundo / de tu aliento saludable, llenas la atmósfera.

¹³ Hay un caballo, el mío, y oigo una voz que dice: / "Es el potro más bello en tierras de tu padre".

¹⁴ En la teoría de Durand, el eufemismo es el proceso propio del régimen nocturno cuya función es aliviar los efectos del tiempo destructivo a nivel psicológico. Su forma más típica, llamada específicamente eufemismo, consiste en la proyección inofensiva de las imágenes que se relacionan con el tiempo destructor.

opuestas. Es la influencia de la estructura sintética, que sobresale en estos intentos de reconciliación o de la unión de los contrarios. Tal es el caso de la segunda estrofa de la segunda parte del poema.

ANÁLISIS

3.1. PARTE I

Venimos conjeturando que en el poema la naturaleza y sus elementos se refieren sobre todo a un “espacio” psicológico y que los símbolos más importantes se relacionan con la libido. En la primera parte, el sujeto poético parece disfrutar la paz, seguridad y el sentimiento de plenitud del vientre materno. La noción temporal de la estructura mística del régimen nocturno relacionada precisamente con esta situación es la atemporalidad. El aislamiento y la protección distintivos de esta estructura del imaginario también sirven de refugio contra las amenazas del tiempo. En suma, la forma propia de la estructura mística de hacer frente al tiempo destructor es a través de su negación. Asimismo, el predominio de las descripciones edénicas, formas arquetípicas y míticas dan una impresión del tiempo de los comienzos. Esta noción mitológica del tiempo previo a la creación se caracteriza por el protagonismo de los arquetipos. El sujeto poético se encuentra sujeto a la estructura mística, lo cual se revela de forma más explícita en los últimos dos versos donde aparece “sobre los muslos de la nodriza”, bajo la protección y el cuidado femeninos. Igualmente, el tono de intimidad con que describe los fenómenos del ambiente favorable, mítico e idílico, da la impresión de tener un lazo “orgánico” con este espacio imaginado que confirma nuestra opinión acerca de la polaridad del imaginario. La naturaleza y la nodriza parecen cumplir una función referente a la maternidad, la de sostener la vida. Sin embargo, en la siguiente parte del poema terminará esta situación de la totalidad inicial propia de la vida prenatal. En esta fase el “universo” también aparece en un estado de equilibrio y entre los elementos mencionados no hay nada que lo perturbe. De igual forma, la vaca forma una parte coherente de esta representación de la naturaleza típicamente correspondiente a la estructura mística. Recordemos que la leche, un símbolo directamente asociado, es catalogada por Durand en esta estructura del imaginario. En esta parte del poema, las imágenes propias del régimen nocturno aparecen en la primera estrofa con una fuerte connotación de libido. Como un flujo interno, la imagen de “las noches mestizas que subían de la hierba” se relaciona con la

estructura mística. Asimismo, el “áureo¹⁵ hilo”, análogo al cordón umbilical, que vincula al sujeto a este mundo edénico, es otro elemento de este imaginario místico, crucial en el poema. Por otra parte, también se asocian a la estructura sintética “las noches mestizas” en relación con la *coincidentia oppositorum*, y “el estremecer de la tierra” de los caballos en cuanto al ritmo. También el viento pertenece a la misma estructura del imaginario por sus funciones de conector y de ser un elemento vital, especialmente en sus formas isotópicas del aliento y soplo vivo. Igualmente, el concepto de la unión de los opuestos de la estructura sintética se refleja en la comparación del norte y sur como dos formas distintas de la representación de la vitalidad. Para sintetizar, podemos mantener que el mundo edénico imaginado en esta estrofa por el sujeto poético es de carácter nocturno-místico, mientras que los fenómenos que tienen lugar en él se ajustan a la estructura sintética. Esta afirmación es especialmente válida para los símbolos que destacan por su carácter libidinoso.

Cabe decir que el mundo proyectado del sur, con toda su imaginería, se relaciona con el mundo arquetípico, opuesto al mundo objetivo de la ciudad que “prevalece” al final del poema. También hay que tomar en consideración la imagen de la nodriza y el sujeto en su infancia. En ella, el sujeto aparece “sobre los largos muslos de la nodriza”, lo cual nos sugiere que se trata de su ánima representada como “madre”. Puesto que, en este caso, su relación con ella, que es mayor y más activa, tiene que ver con la protección y el cuidado. En este momento, el sujeto se encuentra en un estado de totalidad, ya que los polos femenino y masculino todavía permanecen unidos. Sin embargo, él está mirando las montañas, lo cual parece ser una alusión a la *Divina Comedia*, al momento en que Dante se encuentra en el antepurgatorio, al pie de la montaña que es el purgatorio en sí. Por consiguiente, al sujeto le espera un duro proceso que tiene la posibilidad de concluir en una individuación. La parte del poema que sigue se puede considerar como una introducción al tiempo, en su concepción lineal. De igual forma, en la segunda parte el sujeto va a subir estas montañas, lo cual simboliza el abandono de su patria y esto, a su vez, representa el alejamiento de su naturaleza y su carácter propios, o sea, una alienación.

3.2. PARTE II

En esta parte, se observa que la atemporalidad predominante en la primera parte cede el paso al tiempo lineal al que se refiere de forma poética en la mayoría de las estrofas. Los dos

¹⁵ En *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Durand clasifica el símbolo de oro en la estructura mística (p. 415).

primeros versos aluden directamente a esta noción temporal propia del régimen diurno, también llamado tiempo destructor: “Y aquí principia, en este torso de árbol, / en este umbral pulido por tantos pasos muertos,”. Se puede hacer una deducción importante en relación a estos versos a partir de la teoría del cronotopo de Mijaíl Bajtín. Este concepto, que corresponde a la “conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura” (Bajtín, 1989, p. 237), aparece en su forma de cronotopo del umbral. En concordancia con nuestro análisis, dicho cronotopo se caracteriza por una “ruptura vital” (1989, p. 399). Se trata del “torso de árbol-umbral” que marca el momento del desarrollo de la conciencia de sí mismo del sujeto y corresponde consiguientemente con el comienzo del tiempo lineal para él.

Todavía no aparecen en su totalidad los arquetipos y símbolos del régimen diurno del imaginario, pero especialmente las expresiones “subí a las montañas”, “ascendí a las montañas” y “alas de palomas” de la sexta estrofa son típicamente diurnas. Recordemos que se trata de las montañas a las que el sujeto miraba “sobre los largos muslos de la nodriza”. “Subir” y “ascender” son esquemas verbales mientras que el “ala” es un arquetipo sustantivo y la “paloma” es un símbolo, catalogados por Durand (1960) dentro de esta polaridad del imaginario (p. 415). En síntesis, cabe mantener que el sujeto poético, todavía bajo la influencia del régimen nocturno, llega a conocer su contraparte, especialmente en cuanto a su noción de tiempo lineal. A partir de este contacto con el tiempo destructor, el sujeto elabora dos actitudes distintas al respecto: la primera, en que reconoce su naturaleza ofensiva y que se manifiesta en las siguientes expresiones: “umbral pulido por tantos pasos muertos”, “mucho tiempo marchito”; y la segunda, que destaca los elementos del sur que resisten al tiempo destructor “un grito persiste entre las alas de palomas salvajes”, “días circuidos por los más finos árboles”, “hoja sola en que vibran los vientos que corrieron”. El hecho de que en esta parte del poema predominan las imágenes que reflejan la segunda actitud, demuestra que el sujeto todavía se encuentra bajo la influencia del régimen nocturno. Sin embargo, ya depende del tiempo lineal, propio de la polaridad opuesta.

En esta parte, nos encontramos con imágenes propias de las estructuras de la polaridad nocturna. Las imágenes propias de la naturaleza se presentan de tales formas que una circunda a otra, formando figuras simbólicamente análogas a mándalas. La siguiente es una estrofa bastante representativa:

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 cada mándala se enfatiza la idea del centro y, según la psicología analítica, mediante esta forma se relaciona con el proceso de individuación. No se debe olvidar que en el poema la idea del centro no se plantea únicamente a través de estas representaciones simbólicas, sino que también lo hace el propio poema en su totalidad. En otras palabras, el retorno imaginado del sujeto a su patria apunta a la necesidad de integración de la psique para conseguir la individuación, y los motivos recurrentes mencionados son reflejos de dicho anhelo. En *The Integration of the Personality*, Jung aclara la naturaleza de este tipo de símbolos:

Symbols of the process of individuation are images, usually of archetypal nature, that appear in dreams and portray the centralizing process, or the production of a new centre of the personality. [...] I call this centre also the "self," a term that is meant to include the totality of the psyche in so far as this manifests itself in an individual. The self is not only the centre, but also the circumference that encloses consciousness and the unconscious; it is the centre of this totality, as the ego is the centre of consciousness. (1940, p. 96).

El término eufemismo, de la teoría del imaginario de Durand, corresponde a varios modos del régimen nocturno de enfrentarse con el tiempo destructor. Y entre sus formas, aquella que se refiere al rechazo de las imágenes que representan el tiempo destructor se denomina "la doble negación". En *Las estructuras antropológicas de lo imaginario* el pensador francés la explica de la siguiente forma.

Acabamos de comprobar que la actitud más radical del Régimen Nocturno de lo imaginario consistía en volver a sumirse en una intimidad sustancial y a instalarse, por la negación de lo negativo, en una quietud cósmica de valores invertidos, de terrores exorcizados por el eufemismo. (1960, p. 267).

Uno de sus ejemplos en el poema es la forma en que se alude a esta noción temporal, "umbral pulido por tantos pasos muertos" antes de mencionar otros dos elementos que se refieren a la vitalidad e inmortalidad. Se trata respectivamente de los "frescos ramos" que circundan la casa y los "ángeles de sombra y de secreto" de la propia casa. En otras palabras, la primera imagen de naturaleza negativa se anula a través de la siguiente. La segunda estrofa también es digna de mención en cuanto a su forma de reflejar las dos estructuras de la polaridad nocturna. La estructura sintética destaca en su forma de la reconciliación de la "luz", arquetipo

sustantivo del régimen diurno, con la “sombra”, una imagen propia de la estructura mística del régimen nocturno.

Por otro lado, la influencia del régimen nocturno también se acentúa en la siguiente estrofa desde el segundo verso hasta el cuarto. Se trata de la representación de la casa con musgos, poblados por sombras. Es una imagen que, con los musgos y el ambiente sombrío, alude a una conciencia profunda, relativa a la estructura mística, contraponiendo lo natural y vegetal a lo organizado y ordenado del régimen diurno. Los adjetivos de “mimosa y cauta” y poner entre las manos “sus lunas más hermosas la noche de las fábulas” son propios de esta polaridad en cuanto a la inclusión.

Como se trata de una tierra imaginada e identificada con la psique humana, entre tantas imágenes que representan sus atributos elementales se encuentran también los símbolos de la libido, o sea, la energía de vida. Se trata del “verde tumbo” y el “oleaje poderoso” que aparecen en el mismo verso como equivalentes, o sea, isotopías. Más tarde se alude al “alto grupo de hombres” que “demoraban” en la casa. Sin embargo, estos hombres forman parte de la naturaleza imaginaria de la tierra relatada. Tanto que sus voces están “manchadas del tenaz paisaje” y se relacionan con la energía de vida por estar “llenas del ruido de tan hermosos caballos que galopan bajo asombrosas ramas.”. Cabe afirmar que se trata de seres humanos no como individuos sino más bien como figuras que forman parte de esta naturaleza completa.

Esta parte del poema sigue con un grupo bastante peculiar de estrofas que se dirigen al lector con la fórmula recurrente de “Te hablo de ...”. Sirve como una síntesis concentrada de la imaginaria del “sur”, con sus arquetipos y otras propiedades a los que se alude con un tono exultante. Entre las expresiones que reflejan la estructura mística del régimen nocturno, nos encontramos con: “días circuidos por los más finos árboles”, “vastas noches alumbradas por una estrella de menta”, “entre millares de hojas inquietas, de una sola hoja”. La primera es un diseño de inclusión que se puede considerar como una fórmula de eufemismo para “detener el tiempo”. La segunda se relaciona con la estructura mística de la miniaturización en que a lo pequeño se le atribuye más potencia. Y la tercera se refiere al símbolo del último contenido dentro de múltiples contenedores, que tiene la mayor importancia. Esta última forma es explicada por Durand (1960) de siguiente manera: “[...] es en el Régimen Nocturno de la imagen, gracias al juego de los encajamientos sucesivos, donde el valor se asimila siempre al último contenido, al más pequeño, al más concentrado de los elementos.” (p. 263). Por otro lado, las imágenes que representan la energía de vida son “una voz que me es brisa constante” y “aliento que toda hoja mueve en el sur”. Por último, la estructura sintética del régimen

nocturno del imaginario se refleja en las imágenes de la “gota solitaria que cae eternamente en la sombra” y el “bosque extasiado que [...] en el fondo de las noches pulsa”, con el movimiento rítmico que determina múltiples arquetipos y símbolos de la estructura en cuestión.

3.3. PARTE III

El motivo más significativo en esta parte, que destaca el sentido de la frustración, es el de la ruptura del movimiento o flujo de elementos que representan, sobre todo, la energía de la vida. Se repite de forma más clara en las siguientes expresiones: “hacia la mitad de mi canto me detuve”, “a la mitad del camino de mi canto”, “entre sus alas rotas [...] una ave que agoniza”, “mi corazón luchando entre cielos atroces”. El motivo de la vuelta a la patria se queda frustrado paralelamente a la disminución de la energía vital. Hay que tener en cuenta que la propia creación poética se presenta como una manifestación de esta energía, tal y como se desvela en el verso de la quinta parte “He escrito un viento, un soplo vivo del viento”. Por otro lado, en esta parte, se nos presenta el carácter nocturno de la patria de una manera distinta. Se trata de la expresión, “largos recintos” de la patria, en posible contraste con los altos edificios de la ciudad. El uso repetido de la palabra, “noche” en la tercera estrofa nos conduce a la misma conclusión.

3.4. PARTE IV

En las dos primeras estrofas de la cuarta parte el sujeto intenta calmarse y aliviar su nostalgia por medio de la imaginación de la patria. Así que, en estas estrofas que empiezan con la palabra “duerme”, el sujeto pretende que los elementos de la naturaleza lo apacigüen y le presten protección. La descripción del río que “sube por los arbustos” se relaciona con la estructura mística del régimen nocturno en cuanto a flujo interior y también es una clara representación de la vitalidad. En esta parte de profundo descanso y protección nocturno-místicos, el sujeto se pone en contacto con “el profundo río de los mantos suntuosos”, otro símbolo poético de la energía vital. Ya hemos analizado el hecho significativo de que el sujeto lo confunda con “su padre”.

El primer verso de la tercera estrofa, “No eran jardines, no eran atmósferas delirantes.” tiene un claro paralelismo con el verso “No todo era rudeza, [...]” de la primera parte del poema y lo confirma en cuanto a la exaltación de la patria. En la tercera estrofa también se confronta

el espacio urbano extraño, motivo inseparable de la falta de la plenitud del sujeto, con la patria imaginada. La preferencia por la segunda se matiza a través de una imagen que refleja el concepto de la inclusión y la protección propias de la estructura mística: “esa tierra protegida por una ala perpetua de palomas”. En este verso, la patria aparece con su calidad de centro, concepto clasificado por Durand (1960) como un arquetipo sustantivo de la estructura mística (p. 415). Podemos decir que en el poema la patria constituye el centro espiritual de los procesos del imaginario que forman la base de la obra. Otro arquetipo sustantivo que se encuentra en la misma estrofa es “la mujer”. El sujeto poético hace otra comparación similar en que atribuye una naturaleza engañosa a las mujeres que conoció en la ciudad: “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”. Para él, la “luz” no les es propia sino “añadida”. Además, por falta de atributos como “visible” y “palpable”, cualidades arquetípicas de su patria, las considera artificiales, ilusorias, casi irreales.

El aumento progresivo de las imágenes que a lo largo del poema expresan la disminución de la energía vital sin duda se relacionan con la psique del sujeto. De ahí podemos deducir que este fenómeno se refiere a un conflicto sufrido por el sujeto poético y probablemente por el propio poeta. Desde nuestro punto de vista, se trata de un indicio de un proceso de individuación que está fracasando claramente.

3.5. PARTE V

La quinta parte consiste en dos estrofas, de las cuales la primera continúa el tono habitual del poema y la segunda es diametralmente opuesta, ya que acentúa de forma llamativa el sentido de la muerte en lugar de la vida. En esta última estrofa no solo se desvanece el mundo imaginado, que dejaba atrás la dura realidad, sino que se desploma totalmente. De este modo, los motivos del mundo mágico relatado, adquieren cualidades negativas. Este giro nos sugiere que se frustra el proceso de individuación al que se alude a lo largo del poema. Por otro lado, el régimen nocturno del imaginario, predominante en el resto de la obra es claramente reemplazado por su polaridad opuesta. Esto se revela en la forma en que se proyectan los motivos característicos, que se emplean desde el punto de vista peyorativo del régimen diurno del imaginario. Ahora la “noche” aprisiona, perjudica y no refleja ninguno de los arquetipos epítetos de profundidad, calma, calor e intimidad de la estructura mística. Lo mismo podemos decir acerca de la luna, arquetipo sustantivo de la estructura sintética que se plantea de la

siguiente forma: “lunas llenas de silencio y de espanto”. La luna se relaciona esencialmente con el tiempo cíclico, lo cual es una forma de eufemismo ya que la estructura sintética “domestica” así el tiempo lineal o destructor. El ser humano asume la renovación periódica por medio de repeticiones cíclicas como fiestas o tradiciones relacionadas con las estaciones del año. Sin embargo, en este caso representa lo contrario porque se relaciona con el espanto. Podemos decir lo mismo acerca del símbolo del nido, típicamente perteneciente a la estructura nocturna, pero que aparece en este caso como “nidos rotos”. Las separaciones, las fracturas con significado simbólico se vinculan con el régimen diurno que tiene, entre otros, el esquema verbal de “separar” y, además, sus arquetipos y símbolos se ordenan en pares opuestos. También podemos relacionar la imagen de “las secas ramas” con esta polaridad del imaginario.

OBSERVACIONES Y VALORACIONES

En síntesis, podemos afirmar que el poema lleva a cabo una narración basada, esencialmente, en una serie de imágenes de valor simbólico. Sin duda, la nostalgia y la añoranza de la patria caracterizan la obra y señalan fundamentalmente a un anhelo de individuación del sujeto poético. Este afán se expresa también a través de varias imágenes, símbolos y arquetipos que abundan en el poema, pero es sobre todo el concepto del *axis mundi*, que caracteriza la patria, el que lo pone de manifiesto. También es clarificadora la interpretación paralela del tema del retorno a la patria desde la perspectiva del concepto de la regresión. Lo confirman que el sujeto poético se imagine en su infancia en el sur, que lo acoge de forma tan íntima y lo aísla de todo lo negativo de la ciudad, y los arquetipos nocturnos de la inclusión. Por otra parte, una regresión parece susceptible de servir como herramienta útil para resolver los conflictos de la infancia, proporcionando un punto de partida para el proceso de individuación. Así que el viaje al sur es un viaje doble; tanto una regresión a la infancia, como la posibilidad de dejar atrás todo lo que no le es propio, asemejándose cada vez más a sí mismo.

En el mundo arquetípico del sur, al sujeto le acompañan una gran variedad de símbolos que manifiestan el arquetipo de la energía de vida. Están vinculados con la regresión e igualmente con la intención de individuación, elementos que actúan en favor del sujeto poético, que se dirige al sur. Sin embargo, la interrupción de la energía vital, que resulta en un cambio de equilibrio en favor del tiempo destructor, concluirá en el fracaso de ambos procesos anhelados por el sujeto poético. El arquetipo del padre que se menciona dos veces, sin tener un papel decisivo en el mundo arquetípico del sur, también es digno de mención. Su aparente falta

de conexión con la estructura de la obra nos hace pensar en el complejo del padre, puesto que el sujeto busca la figura del padre ausente tanto en la esfera humana como en la divina. Se puede pensar en este complejo como una posible causa del conflictivo estado que muestra el sujeto. El poema refleja también de forma característica y profunda los regímenes y estructuras del imaginario. Especialmente las imágenes que reflejan la estructura mística, como los diseños de inclusión y reposo, son de una importancia esencial ya que conforman el aspecto fundamental del sur. Igualmente, la gran variedad de símbolos que concretizan el arquetipo de energía vital pertenecen a la estructura sintética.

Tanto el contenido propio del imaginario simbólico como la habilidad con que se aplicó al poema nos sugieren que el poeta elaboró esta obra con material propio, íntimo, y que no se trata de una mera creación literaria sin ninguna conexión personal con su creador. Eso no es óbice para que algunos aspectos del poema nos demuestren su habilidad para usar el material del imaginario para producir el efecto deseado. Tal es el caso del cambio de régimen del imaginario en la última estrofa, en la que crea un fuerte contraste para producir un mayor impacto en el lector. En pocas palabras, se trata de una obra en la que el poeta maneja artísticamente los mecanismos del imaginario e intenta, probablemente, una regresión a su infancia a través de un poema que también le sirve como un medio de catarsis.

CONCLUSIÓN

En la parte titulada “Panorama general arquetipológico” hemos aportado las bases de nuestra comprensión de “Morada al sur” desde los enfoques de la teoría del imaginario de Gilbert Durand y la psicología analítica de Carl Gustav Jung. A continuación, y siguiendo las partes del poema, hemos realizado un análisis detallado del poema, basándonos en dichos fundamentos. Primero hemos determinado la cualidad del sur, la patria imaginada del sujeto, como espacio psíquico que corresponde al símbolo del centro, tal y como ha sido esbozado por Mircea Eliade. Destacamos que este *axis mundi*, para ser más exactos, se relaciona tanto con la regresión como la individuación que se implican en la obra. La regresión a la infancia aparece como un motivo que se expresa especialmente con relación a las partes en que se representa al sujeto como niño en su patria. También explicamos la noción de la individuación que se destaca en el anhelo de llegar a la patria, como un centro que le daría la plenitud perdida. Otro factor importante que destacamos en la parte “Panorama general arquetipológico” es el del tiempo destructor o lineal, que aparece bajo una variedad de imágenes como un motivo negativo. Estas

imágenes se polarizan con las de tipo positivo que emergen de las nociones del principio vital, inclusión y eufemismo. Señalamos, asimismo, desde el punto de vista de la psicología analítica, al arquetipo del padre, que también aparece en el poema. Lo relacionamos con el complejo del padre que atribuimos al sujeto poético. Hemos explicado, igualmente, que el mundo representado en el poema es de carácter anímico, compatible con el contenido arquetípico que se pretende expresar. Y, sobre todo, hemos determinado que en el poema en general predomina el régimen nocturno del imaginario con sus estructuras mística y sintética. Los reflejos de la polaridad diurna se notan ocasionalmente, especialmente los con símbolos del tiempo lineal, hasta que en la última estrofa ocurre un cambio radical y este último régimen del imaginario predomina por completo. Este cambio abrupto también señala el fracaso innegable del proceso de individuación.

En la parte titulada “Análisis”, en la que hemos realizado un estudio siguiendo consecutivamente las partes del poema, hemos señalado en primer lugar la atemporalidad, concepción temporal vigente en la primera parte. Asimismo la relacionamos con el tiempo de los comienzos, predominante en el mundo mítico de las primeras dos estrofas. Por otro lado, hemos destacado cómo se refleja la estructura mística con sus atributos típicos de aislamiento y protección, evidentes en gran parte del poema. También señalamos ejemplos de la doble negación, una forma de eufemismo, que es el procedimiento de la estructura mística para hacer frente al tiempo destructor. Posteriormente, hemos llegado a la conclusión de que la nodriza que aparece al final de la primera parte del poema corresponde al ánima del sujeto, que se representa como “madre”. En la segunda parte se introduce la noción del tiempo lineal, está reiteradamente descrita a través de una variedad de símbolos. Otro motivo importante relacionado con el tiempo es el “tronco de árbol-umbral”, que incorpora típicamente el cronotopo del umbral que señala a la ruptura vital sufrida por el sujeto. Hemos destacado también una de las representaciones del poema en forma de mándalas que tienen una gran importancia como símbolos relacionados con la individuación. En la tercera parte, hemos indicado con ejemplos que el proceso de individuación, simbolizado principalmente por la vuelta a la patria, está fracasando, puesto que los símbolos que representan la energía de la vida sufren interrupciones. La cuarta parte del poema se caracteriza por el intento del sujeto de tranquilizarse por medio de ensoñaciones, propias de la estructura mística. También resaltamos el motivo del padre, que se menciona por segunda vez en la obra y el evidente empobrecimiento de la energía vital. Destacamos por último que en la primera estrofa de la quinta parte continúa el tono característico del poema y el sujeto confiesa que el propio poema es un “soplo vivo” o

sea energía de vida. Más tarde, en la última estrofa del poema, su particular discurso nocturno cambia bruscamente y se hace patente la frustración del sujeto en el proceso de individuación. Por la forma funesta y negativa en que se plantean los símbolos nocturnos anteriormente exaltados, queda en evidencia que ahora predomina el régimen diurno del imaginario y, consiguientemente, aparecen los símbolos del tiempo destructor. Esta “caída” del mundo nocturno del sur, acompañada por el fracaso en la individuación, se asocia también con la interrupción de la energía vital. O sea, la imposibilidad de llegar a la meta lleva al sujeto a una derrota general.

OBRAS CITADAS

ARTURO, Aurelio. **Morada al sur y otros poemas**. Sevilla: Sibila Fundación BBVA, 2008.

BAJTÍN, Mijaíl Mijáilovich. **Teoría y estética de la novela**. Taurus: Madrid, 1975 [1989].

CHARRY LARA, Fernando. “Aurelio Arturo”. **Obra e imagen**. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1977, 119-123.

CONSUEGRA ANAYA, Natalia. **Diccionario de psicología**. Bogotá: Ecoe Ediciones, 2011.

CRUZ VÉLEZ, Danilo. “Aurelio Arturo en su paraíso”. **Obra e imagen**. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1977, 109-113.

DURAND, Gilbert. **La imaginación simbólica**. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1964 [2000].

DURAND, Gilbert. **Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general**. Madrid: Taurus, 1960 [1981].

ELIADE, Mircea. **El mito del eterno retorno: arquetipos y repetición**. Madrid: Alianza Editorial, 1951 [1980].

GRÍSON, Pierre. “Aliento, soplo, hálito, espíritu”. En: Chevalier, Jean (ed.). **Diccionario de los símbolos**. Barcelona: Editorial Herder, 1986, 75-77.

İLGÜREL, Mehmet. “Luis García Montero Şiirlerinin İmgelemin Antropolojik Yapıları Kuramı Bakış Açısından Çözümlemesi”. **Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi**, vol. 34 núm. 2, 2017, 107-126.

JUNG, Carl Gustav. **La práctica de la Psicoterapia: contribuciones al problema de la psicoterapia y a la psicología de la transferencia**. Madrid: Editorial Trotta, 2006.

JUNG, Carl Gustav. **Símbolos de transformación**. Barcelona: Paidós, 1952 [1998].

JUNG, Carl Gustav. **The Integration of the Personality**. London: Kegan Paul, 1940.

MAYA, Rafael. "Aurelio Arturo". **Obra e imagen**. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1977, 101-104.

MOGENSON, Greg. **The Dove in the Consulting Room: Hysteria and the Anima in Bollas and Jung**. New York: Routledge, 2004.

PARKIN, David. "Animismo.". En: Barfield, Thomas (ed.). **Diccionario de antropología**. México: Siglo XXI, 2000. 22-23.

SAMUELS, Andrew. **Jung and the Post-Jungians**. London: Routledge, 2003.

SAMUELS, Andrew, Bani Shorter ve Fred Plaut. **A Critical Dictionary of Jungian Analysis**. New York: Brunner-Routledge, 2003.

Clasificación isotópica de las imágenes

Regímenes o polaridades	Diurno		Nocturno			
Estructuras	<i>ESQUIZOMÓRFICOS</i> (o Heroicos) 1. Idealización y "retroceso" autístico. 2. Diáiretismo (Spaltung) 3. Geometrismo, simetría, gigantismo. 4. Antítesis polémica.		<i>SINTÉTICOS</i> (o Dramáticos) 1. Coincencia oppositorum y sistematización. 2. Dialéctica de los antagonismos. 3. Historización. 4. Progresismo parcial (ciclo) o total.		<i>MÍSTICOS</i> (o Antifrásicos) 1. Redoblamiento y perseveración. 2. Viscosidad, adhesividad antifrásica. 3. Realismo sensorial. 4. Miniaturización (Gulliver)	
Principios de explicación y de justificación o lógicos.	Representación objetivamente heterogeneizante (antítesis) y subjetivamente homogeneizante (autismo). Los principios de EXCLUSIÓN, de CONTRADICCIÓN, de IDENTIDAD, actúan a tope.		Representación diacrónica que une las contradicciones por el factor tiempo. El principio de CAUSALIDAD, bajo todas sus formas (en espec. FINAL y EFICIENTE), actúa a tope.		Representación objetivamente homogeneizante y subjetivamente heterogeneizante (esfuerzo antifrásico). Los principios de ANALOGÍA y de SIMILITUD, actúan a tope.	
Reflejos dominantes	Dominante POSTURAL, con sus derivados <i>manuales</i> y el elemento co-ayudante de las sensaciones a distancia (vista, audiofonización).		Dominante COPULATIVA, con sus derivados motores <i>rítmicos</i> y sus adyuvantes sensoriales (cinésicos, músico-rítmicos, etcétera).		Dominante DIGESTIVA, con sus adyuvantes <i>coenestésicos, térmicos y sus derivados táctiles, olfativos, gustativos.</i>	
Esquemas verbales	<i>DISTINGUIR</i>		<i>UNIR</i>		<i>CONFUNDIR</i>	
	SEPARAR ≠ MEZCLAR	SUBIR ≠ CAER←	→MADURAR, PROGRESAR	VOLVER, RECONTAR←	→DESCENDER, POSEER, PENETRAR	
Arquetipos "epítetos"	PURO ≠ MANCILLADO CLARO ≠ SOMBRÍO	ALTO ≠ BAJO	HACIA ADELANTE FUTURO	HACIA, DETRÁS PASADO	PROFUNDO, CALMO, CALIENTE, ÍNTIMO, OCULTO	
Situación de las categorías del juego del tarot.	LA ESPADA←	→El Cetro←	→EL BASTÓN←	→EL DENARJO←	→LA COPA	
Arquetipos "sustantivos"	La Luz ≠ Las Tinieblas El Aire ≠ El Miasma El Arma heroica ≠ El Lazo El Bautismo ≠ Mancilla	La Cima ≠ El Abismo El Cielo ≠ El Infierno El Jefe ≠ El Inferior El Héroe ≠ El Monstruo El Ángel ≠ El Animal El Ala ≠ El Reptil	El Fuego-llama El Hijo El Árbol El Germen	La Rueda La Cruz La Luna El Andrógino El Dios plural	El Microcosmos El Niño, El Pulgarcito, El Animal nido, El Color, La Noche, La Madre, El Recipiente	La Morada, El Centro, La Flor La Mujer, El Alimento, La Sustancia
De los símbolos a los Sintemas	El Sol, El Azul, El Ojo del Padre, Las Runas, El Mantra, Las Armas, La tapia, La Circuncisión, La Tonsura, etc.	La Escala, La Escalera, El Betilo, el Campanario, El Ziqqurat, El Águila, La Gaviota, La Paloma, Júpiter, etc.	El Calendario, La Aritmología, La Tríada, La Tétrada, La Astrobiología.		El Vientre, Tragadores y Tragados, Kobolds, Dáctilos, Osiris, Los Tintes, Las Gemas, El Velo, La capa, La copa, El Caldero, etc.	La Tumba, La Cuna, La Crisálida, La Isla, La Caverna, El Mandala, La Barca, La Cabaña, El Huevo, La Leche, La Miel, El Vino, el Oro, etc.
			La iniciación, El "Dos Veces Nacido", La Orgía, El Mesías, La Piedra Filosofal, La Música, etc.	El Sacrificio, El Dragón, La Espiral, El Caracol, El Oso, El Cordero, La Liebre, La Rueda, El Encendedor La Batidora, etc.		

(Durand, 1979, pp. 414-415)

Morada al sur

I

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 de miel».

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,

<http://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm>

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 circuitos 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 generosos entre alas azules:
te hablo de una voz que 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,
hacia ya mucho tiempo, 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, duerme, duerme.
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,
repitiendo una sílaba que brilla por instantes.
Una hoja fina aún lleva su delgada frescura
de un extremo a otro extremo del año.
«Torna, torna a esta tierra donde es dulce la vida.»

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.

(Arturo, 2008, pp. 13-18)