

# “SINÚ, RIBERAS DE ASOMBRO JUBILOSO”, UN POEMA IDÍLICO

---

## “SINÚ, RIBERAS DE ASOMBRO JUBILOSO”, AN IDYLLIC POEM

LUISA GARCÍA-CONDE\*  
*The City University of New York*

Fecha de recepción: 28 de febrero de 2014

Fecha de aceptación: 14 de mayo de 2014

Fecha de modificación: 30 de mayo de 2014

### RESUMEN

Jorge Artel enfrenta su mundo contradictorio y escindido en Sinú, riberas de asombro jubiloso con la propuesta de un idilio, de la recuperación de un paraíso perdido o a punto de perderse. La transgresión del tiempo histórico permite la recuperación de un espacio-tiempo primigenio que, convertido en signo, se constituye en fundamento de su identidad. Inicialmente revisamos los enfoques generales teóricos sobre el idilio para luego analizar el largo poema de Artel donde encontramos que a pesar de la exaltación idílica, el poema ofrece una reivindicación social y étnica propia de su corpus literario.

PALABRAS CLAVE: naturaleza, familia, amor, idilio, Jorge Artel

### ABSTRACT

Jorge Artel confronts his contradictory and divided World in Sinú, riberas de asombro jubiloso with the proposal of an idyll based on the ideal of recovery of a paradise that has been lost or is in the brink of extinction. The rupture with the chronological and historical time allows the recovery of primeval space-time coordinates which transformed in sign, forms the building blocks of his identity. We began revising the general theoretical principles on idyllic works to later analyze Artel's long poem where we find that spite of its idyllic exaltation, offers a strong social and ethnic vindication in consonance with his literary corpus.

KEYWORDS: nature, family, love, idyll, Jorge Artel

\* Doctora en Literatura. The City University of New York.

El idilio es el elemento central de la estética de Jorge Artel en el poema “Sinú, riberas de asombro jubiloso”. Sin embargo, nuestro poeta no se conforma con los ladrillos comunes que se utilizan para construir el idilio (la sublimación de la tierra natal y la familia), sino que añade una dimensión histórica a ese idilio, remontándose a la leyenda de la feliz raza zenú y a su posterior derrota a manos del *voraz centauro peninsular*. Esta conexión con el idilio de la tradición es el gran mérito de Artel. Dicha estrategia no solo aporta un estilo exaltado, sino que ofrece una trascendencia histórica de gran interés para aquellos que luchan por la reivindicación étnica y social.

El concepto de idilio fue desarrollado por los estudios bíblicos, la filología clásica alemana y la filosofía alemana. F. Schiller le dio un papel relevante en su tratado *On Naïve and Sentimental Poetry*. Para Schiller, la poesía sentimental se reparte en dos grandes orientaciones: la elegía y la sátira —esto es, una orientación seria y otra humorística—. La línea elegíaca se desdobra en elegía pura y elegía feliz (el idilio) (Schiller 339). Esto quiere decir que Schiller vio en el carácter alegre del idilio su seña de identidad. Sin embargo, Schiller llegó a la conclusión de que la poesía idílica no constituía una poesía moderna. El idilio pastoril, según Schiller, ofrece lo máximo para el corazón, pero muy poco para el espíritu. Observa también que el mundo pastoril es muy limitado e idealiza la realidad. Al no aceptar el movimiento, con esa idealización no se consigue la plenitud, sino el vacío. Lo pastoril renuncia a la diversidad en aras de una unidad<sup>1</sup>. Y, sobre todo, el reproche más grande de Schiller al idilio es que ofrece a la humanidad una meta que se emplaza en el origen y no en el destino, de manera que el idilio solo puede deparar el sentimiento de pérdida del paraíso y de la pureza original (Schiller 355).

Este concepto del idilio ha tenido después una débil presencia en la filología hispánica, confundido con el sentimentalismo y el melodrama. M. Bajtín le ha dado una nueva proyección, que es la que aquí retomamos para tratar de inmunizar la poesía de Artel<sup>2</sup>. Bajtín ha definido tres líneas de caracterización de la estética idílica: la unidad del lugar, la sublimación de lo cotidiano y la naturalidad de la vida. Por unidad de lugar entiende la vinculación

1. “The concept of the idyll is the concept of a fully resolved struggle, both in the individual man as well as in society, of a free union of inclinations with the law, of a nature purified up to its highest moral dignity; in short, it is none other than the ideal of beauty, applied to real life. Its character consists therein, that all contradiction of reality with the ideal ... would be completely annulled and all strife of the feelings with the same would also cease ... But precisely because all resistance collapses, so will it become incomparably more difficult than in the two previous kinds of poetry to engender movement, without which no poetic effect can be conceived at all. There must be the highest unity, but it may take nothing from multiplicity; the soul must be satisfied, but without aspiration stopping on that account. The resolution of this question is properly what the theory of the idyl has to accomplish” (Schiller 359).

2. En el ensayo titulado “Forms of Time and of the Chronotope in the Novel” dedica un apartado al *cronotopo idílico* (*The Dialogic Imagination*).

de la vida y de los hechos a un determinado lugar, la tierra natal. La preeminencia del espacio debilita el papel del tiempo, que adopta la forma cíclica, exponente de su reversibilidad y, por tanto, de su negación. El carácter cíclico domina la poesía idílica —y también el relato idílico—. Todo acontecimiento tiene plena significación en la contemplación idílica de la vida. Por último, la naturalidad de la vida expresa la vinculación de la vida social con la vida natural, al someterse la vida social a los ritmos y tiempos de la vida natural. Un lenguaje metafórico, fundado en la observación de la naturaleza, es estilizado para dar cuenta de la vida social.

Esta estética busca la superación de las contradicciones de la historia en la recuperación de la identidad primigenia, una identidad otorgada directamente por los dioses. Quizá ese planteamiento metafísico no sea muy moderno, como apuntaba Schiller, pero en la literatura del siglo XX se ha convertido en una alternativa estética al fragor de la batalla que libran las fuerzas irreconciliables liberadas por el progreso.

## ARTEL Y EL IDILIO

Artel enfrenta el mundo contradictorio y escindido de su época con la propuesta de un idilio, de la recuperación de un paraíso perdido o a punto de perderse. Ciertamente el idilio no es su única propuesta estética. Junto a lo idílico Artel sitúa la necesidad del didactismo. Esa alianza entre idilio y didactismo tiene su emblema en la imagen del *alba roja* en otra obra poética de Joge Artel, *Poemas con botas y banderas*: “Entonces, compañero, habrá nacido un alba nueva / y tú tendrás tu sitio junto al hombre” (37).

Recuérdese también la cita de Ricardo J. Bermúdez que abre el poema “Palabras a una compañera” de *Poemas con botas y banderas*: “El Alba ha de ser roja” (45). Esta esperanza en el alba roja sitúa en el destino la edad de oro de los orígenes, como ya admitiera Octavio Paz en *Los hijos del limo*:

El tiempo primordial modelo de todos los tiempos, la era de la concordia entre el hombre y la naturaleza y entre el hombre y los hombres, se llama en Occidente la edad de oro (30). Aunque nuestro futuro es una proyección de la historia, está por definición más allá de la historia, lejos de sus tempestades, lejos del cambio y de la sucesión (54). Nuestro futuro, aunque sea el depositario de la perfección, no es un lugar de reposo, no es un final contrario, es un continuo comienzo un permanente ir más allá. (55)

Pero en el libro que ahora nos ocupa Artel ha construido un idilio puro. El prologuista José Morillo lo dice con otras palabras: “En este poema bien logrado, *Sinú, Riberas de Asombro Jubiloso*, el poeta se despoja de esos arreos ideológicos y se embebe en inefables nostalgias de parajes sinuanos olvidados...” (7). Y más adelante certifica:

Este poema de Artel revela toda una reintegración a su término vernáculo y, como él mismo lo canta habla allí la sangre nativa, ... Ha demostrado que el desarraigo por años en el exterior no le ha obnubilado sus querencias autóctonas, ni apagado su astro, para revivir los recuerdos de su infancia, las impresiones de la edad primera, los detalles eglógicos de esos valles de maravilla que ahora inspiran su canto con una nueva transposición musical. (8)

El origen del poema nos lo da el propio Artel: "Sinú, cada vuelta que daba la lancha, cada viraje que hacía era un motivo de asombro para mí, hasta que llegué a la tierra de mi madre ... y me acostumbé a esa vida pastoril casi de la hacienda (Ocampo, "Jorge Artel" 11).

En cuanto a la escritura del poema Artel cuenta en la misma entrevista que se lo dictó el recuerdo por medio de un indio Zenú, en Barranquilla en 1973<sup>3</sup>. Es decir, sesenta años después de conocer por primera vez la tierra de sus antepasados zenúes. En varias ocasiones Artel se refirió a sí mismo como indomulato, y este poema es el homenaje a esa parte indígena de su identidad.

### ***SINÚ, RIBERAS DE ASOMBRO JUBILOSO***

El poemario está compuesto por siete cantos, más bien breves, que ocupan tan solo catorce páginas. Está dedicado a su madre —otro motivo idílico—, una india pura sinú. Los cantos están compuestos en verso libre y son frecuentes las rimas asonantes distribuidas de forma un tanto irregular. Salvo el Canto I, que no lleva título, los seis restantes lo llevan y son: Canto II: Dice el silencio de las canoas; Canto III: Un globo azul en las manos; canto IV: Se quiebra la voz del canto; Canto V: Surge un interrogante; Canto VI: El puente y El Higal; y Canto VII: Habla un adagio de antaño. Los títulos presentan la peculiaridad de que han sido intercalados en el canto correspondiente —y no lo encabezan—, después de una primera estrofa de número de versos variable. El tamaño de los cantos va creciendo. El Canto i es el más breve con solo quince versos. El canto vii es el más largo, con 151 versos. El tono poético va también creciendo desde una mera descripción hasta la exaltación<sup>4</sup>.

3. Esta fecha es un error, ya que el libro fue publicado por la Editorial Mejoras en 1972.

4. Javier Ocampo Gaviria ve la organización del poema de forma diferente. Compuesto por doce poemas repartidos en siete cantos con números romanos y cinco con títulos tienen una estructura discursiva, interrogación-afirmación. Los considera muy cerca del canto clásico por la alternancia de narración y descripción y por tener un hablante individual interpretando a su pueblo. Aunque admite que no llenan los requisitos del canto clásico ni tienen su majestuosidad, Ocampo designa a los cantos con el término "coros". Estos funcionan como la voz que aclara, repite o enfatiza lo expuesto en los cantos ("Estudio" 24-26). Artel no compartía esta opinión. Los "coros y corferos de la tragedia griega" que Ocampo escucha en Artel son "un capricho de organización del poema, pero no creo que pueda ser equiparado por allá con los clásicos" (Ocampo, "Jorge Artel" 9).

El poema comienza con una imagen panorámica del valle del Sinú. Se trata de una imagen de postal, casi una *ekfrasis* pictórica, con lo cual se privilegia al espacio y se debilita el papel del tiempo. Esta primera imagen espacial y temporal, en línea con la caracterización de la estética idílica, es constante a través del poemario, pero con matices al hilar la representación de un mundo en movimiento esencialmente difuso con la “vocación fundamental de crecimiento” que se encuentra en el último canto.

La bahía de Zispatra aparece vaga, imprecisa, borrosa al igual que un recuerdo, con “lentos aires”, “lentas aguas” donde “un opio azul de nieblas se evapora” y las imágenes danzan sobre “creyonados lienzos / que esfuminos sonámbulos diluyen, / modelando el perfil de los veleros / en la cuenca espectral / de imprecisos diseños” (9). De esta forma Artel, junto a la introducción de una cala histórica, afirma tanto el espacio como la presencia del tiempo. Adicionalmente la estampa de esas “crónicas navales” apoya el argumento de que su dimensión ideológica y didáctica no ha sido relegada por completo, contrario a la opinión del prologuista que dice que el poema está exento de carga ideológica: “Cenizas, ecos desteñidos / de bizarras crónicas navales / —hogueras fratricidas—, / dispersas por el tiempo” (9).

Las imágenes espaciales y temporales se siguen entretrejiendo insistentemente a través de todos los cantos. Por ejemplo en el espacio de San Bernardo del Viento encontramos canoas silenciosas hablándole al pueblo, y la imagen de una niña “de sol y de brisas” sentada, sembrando estrellas de día y en cuyos ojos “se miran anclados sueños. / Y naves que nunca zarpan” (10). Estas imágenes son espacios por donde discurre placenteramente lo primigenio que se quiere asir, rescatar.

En la primera estrofa de “Un globo azul en las manos”, metáfora de la memoria, tomada de un espacio infantil, la vivencia en el lugar de nacimiento de la madre de Artel, Loricá, afirma la plasmación del paso del tiempo a través de la voz poética: “Los grises cauces del tiempo / en mi voz se cristalizan / porque mi voz se ha bañado / bajo el puente de Loricá” (11). Pero quizás lo esencial aquí sea la identificación entre la familia y la naturaleza —esto es uno de los aspectos esenciales de lo idílico— la estrofa “por estos versos madre, / corre un río / igual que por mis venas / corre tu sangre” (11) subraya esa identificación. Los dos versos finales del canto remachan: “Madre: escucho en vuestras voces / las mismas voces del río” (13). La identificación poética del poeta con su madre recalca la proximidad de la obra de Jorge Artel con la construcción de su identidad, en este caso, con la parte indígena del que se autodenominó como un poeta indomulato. Es el origen del universo poético de la voz de estos poemas. También permite su transmisión. Recordemos que por sus versos corre un río igual que por sus venas corre la sangre materna.

En este canto señalamos principalmente el carácter cíclico del tiempo por ser un himno al crecimiento familiar y a la recuperación de la identidad primigenia, cuya meta

se sitúa en el origen. “La simiente fue el abuelo” (12). Y más adelante: “Padre de muchos hijos”. (12) Pero también tiene un momento para *ubi sunt?* en estilo manriqueño:

(Qué se hicieron mis tíos,  
mis primos,  
—con sus nombres repetidos—,  
de los cuales a muchos  
ni siquiera conocí?  
Ay, José Dolores Coneo! (Artel 12)

Esta imagen de la familia rompe momentáneamente el canto jubiloso que se hará más dramático al incorporar en “Se quiebra la voz del canto” un tono patético con el recuerdo de la zafra en el ingenio de Berástegui. Ese tono patético también adopta la imagen del laboreo agrícola: “Se quiebra la voz del canto / como en las últimas zafras / —que ahora muelen los recuerdos— / se debió quebrar la caña” (13).

Con “Surge un interrogante” se da un giro al ciclo que los recuerdos propiciaban, pues la sucesión de generaciones sugiere *una esperanza*. El pensamiento va, tras el cansancio —por la lentitud del río y de la vida agrícola, sin tiempo—, “en pos del alto Sinú / como en pos de una esperanza” (15). En el pueblo Mateo Gómez encontramos una generación de jóvenes “que miraban pasar, lentamente, el río”. Esta imagen se parece a la de la niña en el canto ii en cuanto a la inactividad que proyecta con una pequeña diferencia. Estos jóvenes miran el río aunque lento, en movimiento, mientras que los ojos de la niña son receptáculos donde solo se ven “anclados sueños y naves que nunca zarpan!” (10). El ir en pos de la esperanza sitúa momentáneamente en el futuro incierto la edad de oro de los orígenes.

El laboreo agrícola, con la familia y el amor, son los tres grandes momentos del idilio, porque permiten la expresión del crecimiento. En el canto “Se quiebra la voz del canto” el líquido meloso procedente de la caña contiene el sufrimiento de los humanos: “Sintió el asombro del niño / la rubia miel espontánea. / —En sus hirvientes burbujas duelen angustias humanas—” (Artel 14). Esta es una de dos instancias donde el trabajo y el mundo idílico no están en armonía completa<sup>5</sup>. La imagen de la miel contrasta con la del hombre, pero al no ser ajena al asombro del niño no se rompe el idilio. El yo poético responsabiliza al trabajo, a la zafra, de las angustias del trabajador, y su producto, la miel, “siente”, participa de alguna forma del contraste de las dos imágenes que el niño experimenta<sup>6</sup>. La interrogación a las tierras de sus antepasados zenúes —¿Berástegui, dónde quedaba? (13)— provoca ambas reacciones<sup>7</sup>.

5. El otro momento se da con el enfrentamiento de los zenúes con los españoles.

La vinculación de la vida social con la vida natural, el sometimiento de la vida social a los ritmos y tiempos de la vida natural tiene su máxima expresión en “El puente y El Hegal”. Este canto relata de forma muy concentrada un día de tránsito por el río a la hora de ciertas faenas agrícolas —la hora de la marca, la caza del saurio, la pelea de gallos—, por el puente de Cereté y por la hacienda de El Hegal. Aquí en la hacienda sobrevive la imagen de una joven:

Raquelita de León!  
de las hijas de don Pedro  
era la hija menor.  
Hay un rumor de cencerros  
entre el cual vagaba yo. (Artel 16)

Artel echa mano de la imagen de la poesía bucólica clásica española para relatar el cortejo de la mujer por los pretendientes. Aquí la vemos altamente sublimada en armonía con el idilio donde la sexualidad se incorpora siempre de esa forma (Bakhtin, *The Dialogic Imagination* 226).

Pero la composición poética de Artel concede una gran importancia a la variación —la introducción sorprendente de un giro o nueva imagen poética—. El final de este canto idílico se cierra con una reflexión social en forma de paradoja, que nos remite otra vez al siempre presente compromiso ideológico de Artel fundado esta vez en la observación de la naturaleza: “Qué hermoso el latifundio / en su cruel inmensidad! / Por el placer que a unos causa / los dolores que a otros da!” (Artel 17). Es en el último canto, “Habla un adagio de antaño”, el más largo del poemario, donde se rompe con el carácter individual del poemario para proponer una poesía de corte legendario. La extensión es un aspecto más de un cambio de discurso. Ya no se trata del reencuentro con la tierra natal y con la familia (o su recuerdo). El canto séptimo es la leyenda de la destrucción y de la regeneración de la raza zenú y está concebida en un estilo épico-legendario, con versos más largos e imágenes exaltadas. El final funde el discurso épico legendario con la historia individual de los seis primeros cantos. Vayamos por partes.

La primera parte —que abarca 48 versos— exalta la vida en plenitud de la raza zenú antes de la conquista. Como suele ser habitual en el imaginario latinoamericano, la representación del pasado tribal precolombino adopta la forma de un idilio laboral armonioso

6. El modelo del idilio combinado toma las condiciones reales del trabajador bajo condiciones feudales o pos feudales y de una u otra forma las idealiza (Bakhtin, *The Dialogic Imagination* 226).

7. En el nivel real, no en el literario, el idilio se destruye totalmente cuando Artel se gradúa de abogado y rechaza el trabajo que le ofrecen en el ingenio Berástegui por la contradicción que implicaba (Ocampo, “Jorge Artel” 12).

y unitario. “El atlético bronce de los cuerpos” es una muestra más de la naturaleza y el mundo del trabajo es la fuente de esta imagen:

Los hombres labraban la piedra y el metal  
con las veloces alas de sus manos,  
como en los predios labrantíos  
el surco, cuna de esperanzadoras mieses,  
Infundiendo en ellas el mismo incólume fervor  
que al culto de sus muertos y sus dioses,  
por el cual permanecían atados al misterio. (Artel 17)

La armonía entre el trabajo material y el espiritual que este poema plantea se debe principalmente a la unión de la dimensión material y espiritual de la labor de estos hombres en el pasado. La dimensión material de los primeros cuatro versos ya contiene el germen de una conducta laboral elevada a culto en los últimos tres. Esta versión equilibrada del trabajo proporciona un sentido al mismo, mucho más allá del sentido puramente material.

Al mundo del trabajo y de la naturaleza están asociados las palabras de “amor en guaumacó”, cuentos y leyendas, el calendario y las lecturas de nubes y luna<sup>8</sup>. El resultado de esta descripción unitaria es: “Y los corazones entonces eran profundos como el valle” (18). Una imagen de la abundancia da lugar a un lenguaje áureo e idílico<sup>9</sup>: “Transfundo, fuerza, garra / de tus ámbitos ubérrimos, / al evocarte / desde áureos tamices precipítanse / idílicos celajes” (Artel 18). Solo un esfuerzo domina este mundo; el esfuerzo de “la lucha por la vida”, “hijo de la histórica fe que agiganta tu espíritu” (19). Aquí el poeta atestigua la lucha por su modo de vida y el esfuerzo del pueblo zenú para mantenerla, como verdad histórica, elevada a fe y como tal creencia firme.

Como coda a ese idilio laboral y racial feliz vienen tres estrofas de cuatro versos cada una, en octosílabos con rima asonante, siempre en los pares y a veces en los impares. Estos versos de balada contienen el “adagio de antaño”, la máxima expresión del orgullo de la raza y del lugar que se ve a sí mismo como el “definitivo Dorado”: “Desgraciado del Perú, / —dice un adagio de antaño— / si se descubre el Zenú, / definitivo Dorado” (19).

Pero este momento de máxima exaltación da paso a la destrucción del idilio. Todavía en octosílabos la estrofa siguiente ironiza: “Mas, irónico destino / al sombrío campeador / el Dorado apetecido / en sus manos diluyó!” (19). La destrucción del idilio se da

8. El amor, la familia y el trabajo son los aspectos predominantes, aunque pueden variar y pueden entrar otros del idilio combinado (Bakhtin, *The Dialogic Imagination* 224).

9. Lenguaje que ya habíamos visto en la descripción del pueblo de San Bernardo con la interrogación retórica: ¿Eran, acaso, de oro las espigas?

en el contexto de la colonización con la pérdida del espacio primigenio, del paraíso, y la destrucción del mundo indígena debido a la aculturación y a la avaricia de los colonizadores. La relación de los zenúes con las piedras preciosas y el oro tenía un valor espiritual, mientras que para los colonizadores era puramente material.

Las páginas siguientes —y centrales del canto— las dedica Artel al relato de la confrontación entre los “indomables zenúes” y los “símbolos del hierro / —la espada feudal, la cruz imperialista— /... / de la voraz Península” (21). Esta parte se narra mayormente en pretérito, apuntando con esto a un tiempo histórico, al tiempo de la conquista. El desenlace es la derrota del pueblo zenú: “Forjado en el fabuloso Finzenú / síntesis del hombre virginal y limpio, / venero de la raza” (20)<sup>10</sup>. Durante la conquista y colonización española los zenúes fueron torturados para que entregaran su oro y sus tumbas y templos saqueados en busca del preciado metal; se les esclavizó para venderlos y se les despojó de sus tierras sistemática y violentamente. El contacto con los españoles impactó su cultura, hasta el extremo de perder su lengua guajiba, y produjo cambios significativos en su organización al implementarse instituciones como la encomienda. Pero el espíritu zenú sigue vivo en San Jerónimo de la Montería y ese espíritu conlleva “una vocación fundamental de crecimiento”: “... hoy plantea en el hombre del Sinú / ... / las metas del presente, / sobre las cuales avanza nuestra América” (22).

La supervivencia del espíritu zenú consigue superar el estado de la destrucción e imponer un nuevo horizonte creador: “... al ritmo positivo de fértiles esfuerzos, / incentivo de creaciones concretas, / digna ambición de desarrollo” (22). Estos versos son un canto entusiasta al presente del hombre del Sinú, a su desarrollo, a su capacidad creadora, a su esfuerzo productivo dentro del contexto americano. A partir de esta confirmación de la regeneración entramos en una secuencia final en la que aparece el *yo* del héroe poético —el artista-niño que regresa al Sinú—. Este final unifica al héroe lírico con el Sinú y su valle, resumiendo todo su pensamiento idílico: “Onde también mi pensamiento / sobre el rostro de las ciénagas / el escondido concierto de sus crócalos / y sus musicales silabeos” (23).

El concierto y la música del paisaje son la música del pensamiento estético del artista y del poema. El pensamiento logra no solo plasmarse con un lenguaje metafórico fundado en la observación de la naturaleza; también alcanza la sublimación de lo cotidiano a través de su vinculación con el espacio natural de sus antepasados. Los afluentes del Sinú “descongelan sus metáforas” y esas metáforas “alientan el futuro”: “—con estentórea

10. La historia de la raza zenú se remonta a los años 800 a. C. Los finzenúes poblaron el departamento de Sucre y los panzenúes y zenufanos el de Córdoba, fueron maestros de orfebrería (Ocampo, “Estudio biográfico” 38).

vibración nativa— / precipitado en himnos jubilosos" (23). La importancia del río para el pueblo zenú es ancestral, sus tres provincias, Fincenú, Pancenú y Zenufana, estaban ubicadas sobre el río Sinú, el río San Jorge y entre los ríos Cauca y el Nechí. Esto le permitió el desarrollo de su ingeniería hidráulica, la construcción de canales artificiales para las comunicaciones y para el control de inundaciones.

Culmina el poema con una bella imagen de la fusión entre el héroe lírico y la naturaleza, y una de la exaltación de la raza zenú: "Desde mis arterias vegetales / que resumen calor de los zenúes, / yo te exalto. Y con lenguas de fuego, / junto al tuyo —inmortal— grabo mi nombre, Montería" (23). Estos versos plasman la profunda unión del sujeto poético con el pueblo y la naturaleza. La grabación de su nombre con el de Montería revalida su origen y su identidad. La relación entre el poeta y su pueblo es una parte fundamental para la identidad literaria indomulata que Jorge Artel construye a través de toda su obra. De esta forma el contexto geográfico presentado en este poema es tan relevante como puede ser el mar o el contexto cultural en otro libro de Artel, *Tambores en la noche*. La integración de la literatura y el ser humano con su entorno natural es una constante en *Sinú, riberas de asombro jubiloso*.

## CONCLUSIÓN

Sinú, riberas de asombro jubiloso es un poemario de Artel que no ha recibido la atención que se merece, aparte del estudio de Javier Ocampo. Como marco teórico usamos el concepto de idilio para acercarnos a este texto donde Artel celebra sus vínculos indígenas. *Tambores en la noche* (1940) es sin duda su obra puntal y la que más atención de la crítica ha recibido. En ella celebra principalmente su raíz ancestral negra y también su mestizaje. La reivindicación de la negritud anticipa el carácter social que tiene la obra de Artel. Al igual que el resto de los poetas afrolatinoamericanos, parte de su producción trata de diferentes aspectos que preocupan a las sociedades de las que forma parte. Junto a las cuestiones de etnicidad, identidad y afirmación del negro, Artel también protesta, en sus poemas y en su prosa, como colombiano y latinoamericano, en contra de las condiciones sociales y políticas. La dimensión política de Artel tiene su mayor exponente en su única novela, *No es la muerte, es el morir....* (1979) y en el poemario titulado *Poemas con botas y banderas*, mencionado al principio de este trabajo

En el análisis de *Sinú, riberas de asombro jubiloso* he intentado demostrar que este exaltado poema nos sugiere una serie de enseñanzas notorias. La primera es la condensación idílica que alcanza Artel. No solo es capaz de componer poesía idílica a partir de la tierra natal y de la familia, sino que es capaz de incluir en el idilio una dimensión histórica,

remontándose a la leyenda de la feliz raza zenú y a su derrota a manos del *voraz centauro peninsular*. Esta conexión con el idilio de la tradición es el gran mérito de Artel. No solo le aporta un estilo exaltado, sino que le ofrece una trascendencia histórica que tiene hoy gran interés como reivindicación étnica y social.

Y con esto adelantamos ya la segunda característica de este poemario (y del resto de la obra) de Artel: ni siquiera en la mayor exaltación idílica desaparece de su poesía la reivindicación social y étnica, y el compromiso didáctico de su mensaje transformador. En “Sinú, riberas de asombro jubiloso”, la transgresión del tiempo histórico permite la recuperación de un espacio-tiempo primigenio que, convertido en signo, se constituye en fundamento de su identidad. Todos los acontecimientos son inseparables del microespacio donde sus antepasados sinúes vivieron, y no existen, por ser un idilio, otros espacios que permitan vínculo alguno con otros mundos que no sea el indígena<sup>11</sup>. Sin embargo, cabe señalar que esta relectura convierte a “Sinú, riberas de asombro jubiloso” en pieza fundamental del espacio-tiempo nacional, pues es el cronotopo local el que posibilita el carácter unitario y la diversidad étnica y cultural (Bakhtin, *Speech* 47).

Artel comparte con otras figuras —Nicolás Guillén, César Vallejo, Pablo Neruda— la primera línea de la poesía social latinoamericana. Le distingue frente a otros grandes poetas esa profunda conexión con la tierra, con el idilio, que le permite retornar la poesía de corte tradicional de los ancestros. Artel aprovecha su sensibilidad étnica para reconstruir esa profunda unidad entre el pasado de los orígenes, el presente de lucha y el futuro de la esperanza.

11. Javier Ocampo Gaviria le atribuye al poema de Artel “peculiaridades de su intimidad negra” y a aspectos de la poesía negra. Como ejemplos menciona el uso del verso libre y el verso clásico y el uso de topónimos y de nombres propios de mulatos o de negros (“Estudio biográfico” 28 y 24).

## BIBLIOGRAFÍA

- Artel, Jorge. *No es la muerte, es el morir*. Bogotá: Ediciones Ecoe, 1979. Impreso.
- . *Poemas con botas y banderas*. Barranquilla: Ediciones Universidad del Atlántico, 1972. Impreso.
- . *Sinú, riberas de asombro jubiloso*. Barranquilla: Editorial Mejoras, 1972. Impreso.
- . *Tambores en la noche*. Cartagena: Editora Bolívar, 1940. Impreso.
- Bakhtin, Mijail. *Speech, Genres and other Essays*. Eds. C. Emerson and M. Holsquist. Trad. Vern W. McGee. Austin: Texas University Press, 1986. Impreso.
- . *The Dialogic Imagination*. Trad. Caryl Emerson y Michel Holquist. Austin: The University of Texas Press, 1981. Impreso.
- Bhabha, Omi K. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994. Impreso. García-Conde, Luisa. "Jorge Artel: escritor colombiano indomulato". Tesis doctoral. The City University of New York, 2001. Impreso.
- Ocampo Gaviria, Javier. "Estudio biográfico crítico de Jorge Artel". Tesis de pregrado. Universidad de Medellín, 1991. Impreso.
- . "Jorge Artel por Javier Ocampo". *Entrevista*. 1990. Manuscrito.
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1974. Impreso.
- Schiller, Friedrich. *Naïve and Sentimental Poetry, and On the Sublime Essays; Two Essays*. Trad. Julius A. Elias. New York: F. Ungar Pub, 1967. Impreso.