



La poesía de José Manuel Arango

DAVID JIMÉNEZ

Departamento de Literatura
Universidad Nacional de Colombia

Trabajo fotográfico: Mateo Pérez Correa

I

ESTE LUGAR DE LA NOCHE

EL PRIMER LIBRO DE JOSÉ MANUEL ARANGO, *Este lugar de la noche*, apareció en agosto de 1973. Un pequeño volumen de cuarenta y siete páginas, que contenía treinta y ocho poemas, casi todos brevísimos, algunos de tres o cuatro versos nada más.

El significado central de este libro está dado por la imagen del poeta como descifrador de enigmas. Hay quizá un sentido cifrado en cada cosa: en la roca del acantilado, en la sílaba que repite el oleaje del mar, en el buche vibrante de la tórtola, en la lengua arcaica del indígena vendedor de pájaros. El poema, cada poema en particular, no alcanza para la tarea romántica del desciframiento. Es posible que la poesía ya no esté dotada para ese destino visionario. Incluso es posible que tal sentido oculto no pase de ser un falso presagio. La poesía actual vive de los últimos vislumbres, inciertos, frente a esa posibilidad, o del rechazo a tan anacrónico mito que ha consumido la fuerza de los mejores.

El primer poema de *Este lugar de la noche* habla de antiguos dioses olvidados cuyas voces aún pueden escucharse en la algarabía urbana de los vendedores de frutas. Estos versos son el pórtico de toda la obra poética de Arango y sólo están precedidos por un epígrafe de Diógenes Laercio donde se recuerda la enseñanza de Tales de Mileto: "Todo está lleno de dioses". El epígrafe desaparece en las ediciones siguientes de la obra. Y los dioses también irán desapareciendo lentamente, en los libros posteriores del autor. Pero el significado al que remitían permanece hasta hoy: el poeta interpreta, o intenta interpretar, la realidad más común como si allí se agazapara, bajo clave, una verdad última que ya no es de este mundo, sea en sentido metafísico, en cuanto verdad fuera de la historia, o sea en sentido histórico, como una verdad arcaica, inicial, que yace enterrada en lo inconsciente o en lo inadvertido.

Las raíces de la poesía de Arango se hunden en el suelo todavía fértil del romanticismo. Lo común con éste es la búsqueda de una mínima sugerencia, captada en el verso, de que la antigua unidad con la naturaleza, con todo lo viviente, aún respira bajo el agobio de la vida contemporánea. Entre los poetas cuya presencia se siente con más claridad en los poemas del primer libro de Arango habría que nombrar a Hölderlin. Pero los dioses en la poesía de Arango no pertenecen a ninguna mitología clásica o, por lo menos, no de una manera excluyente o sistemática. "Olvidados dioses hablan", último verso del poema inicial, puede referirse tanto a Dionisos

Página anterior:

José Manuel Arango el 23 de abril de 1996.

como a Bachué. En la obra de Hölderlin, los dioses son verdaderos emblemas, cuyo significado se extrae del contenido cultural previo que poseen dentro del sistema mitológico al que pertenecen, transformándolo, ciertamente, según las necesidades del poeta. La poesía de Arango, desde luego, ya no puede, ni quiere, ser mitológica. El valor de sus dioses sólo es vagamente emblemático, debido a los débiles nexos que mantienen con sus fuentes culturales¹. Su valor es plenamente simbólico: se refiere menos a deidades que a vestigios, huellas borrosas, rápidos destellos de algo sagrado, sin nombre ni determinación alguna, entrevistos a lo lejos, como se vislumbra la tormenta eléctrica detrás de una montaña por el parpadeo instantáneo del relámpago.

Como en Hölderlin, el poeta conserva su función de mediador. Pero es un mediador desconcertado, con más dudas que certezas. Y no es seguro que mantenga esa confianza en el regreso de las deidades que el gran poeta alemán todavía supo cantar en *El archipiélago*. De la solemnidad de los himnos y las odas, de su extensión, de la elocuencia casi sagrada de sus palabras sólo queda en la obra de Arango un eco muy breve, entrecortado y referido por entero a la vida trivial de hoy. Los adolescentes de Hölderlin que saludan el retorno de los inmortales en un canto coral y celebran la fiesta de la reconciliación final, tienen su correspondencia en el poema de *Este lugar de la noche* donde las muchachas que caminan por las calles de la ciudad repiten en sus movimientos, sin saberlo, los de un antiguo baile sagrado. Pero ese significado es oculto, mal fundado o vacilante. Lo que en esos actos se celebra es, literalmente, la llegada de la noche, lo cual podría equivaler al regreso de un dios únicamente en este precario sentido: el fin del día es la suspensión provisional del trabajo enajenado y ciertos lugares de la noche, los parques sobre todo, vuelven a ser lugares de fiesta. Esa es la reconciliación, momentánea, que ofrece el poema. Y, con ella, ésta otra: los pasos y los gestos del antiguo baile insinuados en el andar de las adolescentes se reflejan un instante en los ojos ávidos de los jóvenes que acaban de salir de sus cubículos en los bancos. Ese fugaz destello del deseo en las miradas es todavía un recuerdo de la antigua unidad del mundo y una levísima alusión a la promesa anunciada por Hölderlin.

El poeta de hoy hace suya la enseñanza del romántico alemán: una vez aprendida la lección del *pathos* sagrado, lo que importa luego es la lucidez y la medida; ver, oír e interrogar el mundo de acá, el momento histórico que nos tocó vivir. No abandonarse desmesuradamente, en palabras de Hölderlin, al vértigo y al deslumbramiento del fuego. O en palabras de Arango: violar el recinto secreto o mirar los ojos de un animal terrible tiene un precio y Hölderlin quizá lo pagó con la locura. Cuando el poeta vuelve los ojos hacia lo real cotidiano puede estar dando un rodeo para apartarse de la fiera hostilidad a lo humano que encierra la imagen del animal sagrado en el poema antes aludido de José Manuel Arango, cuyo título, por cierto, es *Hölderlin*. En los dos últimos libros, *Cantiga* y *Montañas*, la mirada estará cada vez mejor dispuesta para los esplendores y miserias de la vida inmediata.

El primer libro de José Manuel Arango está poblado de menciones directas a lo oscuro, al origen, en sus manifestaciones ambiguas dentro de la experiencia moderna. Una imagen recurrente es la del hombre que habla una lengua desconocida, más antigua y armoniosa que la nuestra y, sobre todo, más cercana al fuego y a la vida animal. Esta imagen se desarrolla en un marco descriptivo que, para los lectores de la obra poética de Arango, es ya familiar: el mercado, como un lugar premoderno en medio de la gran ciudad. En la lengua de los vencedores, los vencidos vocean la oferta de la fruta y del pájaro. Pero el habla sibilante del indio delata otra lengua y otro orden del mundo. Luego, en un momento que se aparta del profano acontecer de la compraventa, el hombre pone los pájaros en su dedo y les habla. Las palabras suenan como si tuvieran un poder de encantamiento y un sentido arcano. Los pájaros parecen responder con los ojos.

¹ El término *emblema* se emplea aquí en el sentido acuñado por el poeta W. B. Yeats: a diferencia del símbolo, cuyo significado se enraza en la naturaleza, el emblema recibe su contenido de una tradición cultural. Al respecto: Paul de Man, "Image and Emblem in Yeats", en *The Rhetoric of Romanticism*, Nueva York, Columbia University Press, 1984.

En otros textos se trata de palabras de un idioma conocido; pero escuchadas en sueños se vuelven extrañas, incomprensibles, y despiertan el temor de que tal vez sean los restos de un lenguaje no humano, el del origen. Las resonancias de Borges en algunas variaciones sobre este tema son más o menos evidentes:

*tal vez en otra lengua pueda decirse
la palabra
como una moneda antigua, hermosa e inútil*

Los ecos borgesianos quedarán tanto más silenciados cuanto más se construya el poema sobre la base de una percepción inmediata; tal es el caso del parafraseado anteriormente sobre el vendedor de pájaros. En cambio los tres versos arriba transcritos, que pertenecen al poema "Frentes de cuero, rocas", son una expresión bella y justa de una idea más o menos preconcebida, si bien el resto del poema es magnífico:

*obras de la erosión en la dureza
de los acantilados
o en la seca llanura
textos o mapas
como si hubiese un designio en la ola
y fantasmas del viento*

Visión alucinada de lo concreto. Los ojos descubren el paisaje real; el poema lo dibuja con trazos rápidos, precisos. Luego da el salto y encuentra allí los mapas o los textos de otra realidad. Sería mejor no decir que encuentra, sino que cree encontrar, pues la afirmación de lo simbólico toma sus precauciones lingüísticas, al comenzar el penúltimo verso, con el "como si".

Volviendo a la fábula del vendedor de pájaros, en ella se alegoriza el poder propio de la poesía como algo ya inalcanzable para el poeta moderno. No sólo el poder para hablar del mundo con palabras primigenias sino el de hablar a las cosas, a los seres naturales, con el lenguaje mismo de la naturaleza y entender su respuesta. Es la nostalgia de un idioma tan intemporal y armonioso que en él las palabras y las cosas se reconocen. En otros poemas, Arango nos da a entender que nuestra comunicación ordinaria, no obstante su precariedad, guarda todavía, en su sótano más profundo y menos iluminado, algo de aquella correspondencia. De ahí, por ejemplo, la fascinación que ha manifestado siempre por los sordiciegos. En ellos, las carencias en relación con el lenguaje hacen salir a flote, de manera negativa, ciertas evidencias de la unidad sumergida:

*Al saber los nombres de las cosas,
dice Helen Keller, la niña sordiciega,
"se afirmaba mi parentesco con el resto del mundo".
Antes de la palabra
no había nada en ella. "No había
—dice—
ternura
ni sentimientos profundos".*

Otra imagen recurrente en la poesía de José Manuel Arango para aludir a lo primigenio es la del animal. Como en Rilke, estas imágenes significan la potencia de lo natural, lo integrado en la fuerza y la unidad de la vida, para contraponerlas a la fragmentación y el empobrecimiento de lo humano. En *Este lugar de la noche*, los animales aparecen casi siempre en los sueños y son como seres mixtos, criaturas que pertenecen a la mitad visible de la realidad pero cuyos ojos a veces parecen emitir

mensajes de la otra mitad, la no visible ni descifrable en términos racionalizados. El rugido de la bestia en el sueño y la palabra incomprensible que escucha el dormido pertenecen al mismo orden de los presagios. Despiertan el mismo temor, significan la misma amenaza contra lo que se cree bien fundado y familiar.

La noche, los sueños, el animal terrible, son formas de alejamiento ritual con respecto a la existencia enajenada y a los códigos convencionales. "La noche, como un animal / dejó su vaho en mi ventana", dice el último poema del libro. Sobre ese empañado cristal se escribe la poesía, palabra efímera, por un lado, pero intento de participar, imperfectamente, en la respiración de la vida natural. Ésta última se expresa, en su vasta unidad, a través del símil que equipara animal y noche, fundiéndolos en una misma realidad, anterior a las separaciones conceptuales. En otro poema, titulado "Oleaje", ocurre de nuevo la fusión figurada, esta vez entre el mar y una bestia ciega. La forma en que está construido el texto es circular e imita el eterno retorno del oleaje, de lo natural, de lo mítico:

*contra el acantilado
el mar como una bestia ciega*

golpea

*el mar como una
bestia
ciega*

La tentación de la identidad es grande en esta poesía. Permanentemente nos encontramos con las huellas de un mundo anterior a las diferencias conceptuales y a la separación entre objetos y sujetos:

*los sueños del musgo en las rocas
amarillas, recuerdos
del polvo, que repite
antiguas formas*

*y por la playa difícil
el cangrejo, como un oscuro signo
del mar*

Es difícil decir si en los versos citados hace falta un sujeto humano o si, por el contrario, "los sueños del musgo", por ejemplo, expresan la humanización de la naturaleza, su recuperación como objeto propio de la lírica y la transmutación de lo subjetivo en objetividad. El culto rilkiano a las cosas, la celebración de su autonomía con respecto al sujeto, es la vía privilegiada mediante la cual se distancia la poesía y toma partido en contra del dominio técnico sobre la naturaleza. Es también la manera como en el verso se conjura la imagen de una vida libre².

Otra manera de enfocar esas imágenes de libertad en los poemas de Arango podría ser a través de la oposición entre vida natural y vida urbana. En *Este lugar de la noche* hay por lo menos una docena de poemas que se refieren directamente a la ciudad, una ciudad sin nombre pero que se concreta en ciertos momentos: es la "ciudad partida por un río", la ciudad donde "las calles tienen nombres de batallas"; en el segundo libro, *Signos*, será la "vieja ciudad levantada entre un río y una colina", la de los sitios familiares que de pronto toman las apariencias de "un helado país de muerte"; en *Cantiga*, "la ciudad levantada sobre huesos y huesos", la ciudad de "los regueros de sangre" en la calle, por la cual transitan los que ya están señalados en la lista con una cruz después de su nombre y no lo saben; en *Montañas* será la

² T. W. Adorno, *Notas de literatura*, Barcelona, Editorial Ariel, 1962, pág. 56.



Distintos momentos de José Manuel Arango.

“ciudad amurallada entre montañas”, la “ciudad ensimismada, dura”, “la ciudad que amo, la ciudad que aborrezco”.

La confrontación de lo natural con lo moderno en la poesía de Arango no pasa por tópicos literarios como el elogio del campo y de la vida bucólica. No hay nada pastoril en esta obra ni se contraponen lo urbano a una mitología idílica de añoranzas premodernas para indicar que una supuesta armonía natural ha sido rota por la irrupción de la modernidad. Sin embargo, habría que comenzar diciendo que la ciudad aparece en algunos poemas como el lugar de “lo terrible en cada partícula del aire”, según la expresión de Rilke. Hay momentos en que las imágenes urbanas se parecen mucho a ciertas evocaciones rilkianas: la ciudad de los hospitales, de los manicomios, de las morgues, de las calles chorreadas de sangre. “Rostros” es el primer texto que aparece en la obra de Arango con características como las anotadas anteriormente:

detrás de los muros hay rostros

*a esta hora en que la gente calla en muchos cuartos
y los objetos se alargan para entrar en la noche*

*a través de las puertas de los hospitales las caras de los niños
y sus ojeras como gruesos trazos hechos con el índice*

*ancianos de cráneo sonoro, lleno de memoria
y putas que tocan los diez pequeños desiertos de sus yemas*

*el ojo
en el hueso*

*detrás de los muros hay rostros
sobre las camas con ruedas de los hospitales
que viajan a la muerte*

La asociación de muerte y ciudad es muy rilkiana. Pero también en este caso, antes que la influencia de Rilke, vuelve a escena en el verso una ciudad muy concreta,

donde el centro hospitalario, la zona de prostitución y el cementerio se apretujan en un espacio reducido. En sólo doce versos van saliendo juntos, a través de la puerta de los hospitales, niños demacrados, ancianos, prostitutas. Las camas con ruedas se convierten en vehículos diseñados para el viaje a la muerte. Y todo está enmarcado en un tópico de origen igualmente rilkiano: la hora. Poemas contruidos bajo la determinación temporal de un instante, nocturno, mortuorio, que pesa como una sentencia y unifica el destino de muchos anónimos. El hospital es la Estigia, las camas son barcas que conducen a la otra orilla. El conjunto, aunque bastante espectral, extrae su intensidad, precisamente, de su belleza lúgubre: los objetos que se alargan para entrar en la noche, las ojeras de los niños, la soledad de las prostitutas aludida con la extraña metáfora de los pequeños desiertos en las yemas de sus dedos, el silencio de la escena, gente que ha enmudecido junto a los negros muros que los separan de la otra humanidad, como en el poema "A los que han enmudecido" de Georg Trakl, autor al cual puede deberse la atmósfera expresionista de estos versos de Arango.

Otro poema del primer libro, de atmósfera muy parecida y cuya última palabra es también "muerte", es el que comienza: "sentadas entre caracolas / y lagartijas, ríen / las prostitutas". En la estrofa siguiente se precisa una circunstancia temporal: "lugares que nos aguardan / en viernes futuros"; luego se habla de unos anteojos tirados en la hierba. La composición se completa con base en poquísimos datos, aparentemente inconexos, que sugieren espacios, tiempos, personajes. Se menciona también un paredón de fusilamientos contra el cual orina un mendigo y estatuas blancas que parecen mirar la escena desde su sitio que probablemente sea el cementerio. Otra vez la ciudad real, donde el camposanto y la zona de tolerancia se encuentran uno al lado de la otra y esto parece tener un valor de símbolo, apenas insinuado, en varios poemas del autor. Las líneas finales del texto: "es la ciudad de calles ilusorias / destinada a la muerte", podrían referirse a la ciudad de los muertos, o bien, por sinécdoque, a la ciudad entera, imaginada una vez más bajo los velos mortuorios.

La tonalidad expresionista, intensificada, casi fantasmagórica, es frecuente en la primera parte de la obra poética de Arango. Se siente en ella la presencia de Trakl, si bien moderada y casi siempre reducida a efectos de atmósfera o a ciertos motivos aislados, como el de la mirada animal, o la asociación del éxtasis del amor con la muerte, o la consagración del bosque como espacio propio para los juegos de los amantes. Sin embargo, estos motivos son más universalmente románticos y de ninguna manera podrían atribuirse, en forma excluyente, a la influencia de Trakl. Por ejemplo, se encuentran igualmente en Rilke. Todavía en *Cantiga*, cuando José Manuel Arango incluye un poema con el tema de la prostituta que da a luz en el burdel y los hombres escuchan el llanto de la criatura mientras se desvisten para fornicar, el lector tal vez lo asocie en la memoria con un verso de Trakl en el poema ya mencionado "A los que han enmudecido", no porque el uno sea necesariamente deudor del otro (el de Trakl dice: "ramera que en el aguacero helado da a luz un niño muerto"), sino porque los versos también están unidos por cadenas de correspondencias secretas y ciertos motivos e imágenes son ecos que desde lejos se responden. Por otra parte, hay un aspecto de orden técnico en el que se hace visible el parentesco de la poesía de Arango con la de Trakl: es la construcción del poema por yuxtaposición de imágenes contrastadas, sin nexos explícitos entre ellas; con frecuencia se trata de imágenes que remiten a niveles muy distintos de realidad: por ejemplo, uno sensible y otro metafísico o soñado. La conexión entre ellas, o mejor, la ausencia de conexiones expresas, da a ciertos poemas su aire de enigma.

El tema del vagabundeo solitario por las calles de la ciudad nocturna, tópico muy significativo en la poesía de este autor, encuentra su expresión más directa en el poema que comienza: "Como repiten las manos" (titulado "Ciudad" en la recopi-

lación siguiente), el más extenso de *Este lugar de la noche*. Son veintiséis versos divididos en cuatro partes, longitud inusitada para este libro y, podría generalizarse, también para el promedio en la obra de Arango hasta hoy. Hay en este texto algunas asociaciones de significado que surgen con cierta persistencia en otros poemas sobre el mismo tema: el que vagabundea es, figuradamente, un ciego y avanza por un laberinto cuyo mapa está en su interior. Caminar en la noche por la ciudad amada y odiada es como recorrer un rostro conocido o como repetir con las manos la forma de una vasija. La figuración metafórica de la ciudad como "vasto territorio del tacto" viene ligada a la imagen de "una mujer rencorosamente poseída", cuyo sexo se ha probado en su agrio sabor. En otro poema, titulado "Ahora que las niñas se desvisten", la asociación no es metafórica sino metonímica: el que va, "solitario y vano", por las calles "que tienen nombres de batallas", piensa en "la dulce saliva de la doncella que en algún lecho madura y gime". Ella, como el paseante, va también por un "duro laberinto". Callejear es una búsqueda, imaginariamente asociada con el deseo.

La ciudad tiene siempre algo de irreal. Es un espacio no del todo exterior, nunca descrito con rasgos de objetividad pura sino más bien salpicado de referencias a una verdad subjetiva: "rincones insidiosos, pasajes / ocultos", "descamino los sitios, ya interiores, del hábito". La ciudad del poema "Como repiten las manos" ni siquiera está del todo en el presente. Se superponen momentos que son el ahora del texto: "voy", "no cruzo", "pienso", "descamino", con otros que parecerían pertenecer a una ciudad del pasado o a una dimensión de mera posibilidad imaginaria: "y no cruzo el puente de piedra / porque no hay piedra; no toco / los muros; pienso / otros muros vanos", "plazas posibles / donde el reloj marca otras horas". La clave de esta confusión subjetiva de momentos temporales, o de esta condensación poética de planos cronológicos, podría estar en el último verso: más que calles de la ciudad real, aquí se trata de "laberintos en la memoria", lo cual se refuerza con la imagen del mapa, que no es una guía urbana para forasteros sino "un mapa de la oscuridad", trazado "en mí".

La ciudad del noctámbulo se hará diurna y más nítida en libros posteriores, vivida y observada con avisores ojos críticos. La ciudad interiorizada, que se ha vuelto una con el sujeto, fundida en los sueños y el fantaseo erótico del trotacalles solitario, irá cediendo parte de su importancia frente a una nueva forma de expresión figurada: la sinécdoque, figura por excelencia del poeta simbolista, mediante la cual el yo se siente incluido en un todo, mitad real y visible, mitad imaginario y secreto. La ciudad será cada vez menos un momento del yo, una vivencia interior; el sujeto irá viendo cada vez más en ella el texto que lo contiene como signo, un libro donde deberá leerse a sí mismo y descifrar su destino como si las calles fueran las líneas de una mano abierta. "Sigo el suave declive de la calle", dice el primer poema de *Cantiga*; cuatro versos más adelante, la imagen, aparentemente descriptiva y neutra, se ha transformado en símbolo: "declive no advertido de la vida". El yo que vaga en este poema no hojea simplemente en sí el libro de las ensoñaciones interiores. Es un paseante diurno; la luz que duele en sus ojos es la misma que gasta los muros. Pero la calle en declive, "corva como un seno", parece contener un presagio de muerte, aunque habría que agregar que en el símil del seno resuena, persistente, el otro tema: la ciudad, "vasta geografía del tacto", mujer deseada y poseída.

La ciudad aparece en la poesía de José Manuel Arango, no como un en sí, sino como una gama de experiencias del sujeto. Percepciones, deseos, ensoñaciones, recuerdos, esperanzas, temores, trozos dispersos cuya unidad no podría alcanzarse mediante la mirada o la memoria. Por el contrario, los poemas de la vida natural carecen con frecuencia de sujeto humano; la naturaleza aparece en ellos como realidad plenamente autónoma, como un no-yo cuyo sentido no requiere de las vivencias de un yo. Cabe la posibilidad de que, en su aparecer, el trozo de natura-



Entre otros, José Manuel Arango con Beatriz Mesa y Rogelio Echavarría.

leza sugiera una verdad y el yo lo lea como cifra. Pero también puede suceder que la retorcida raíz abandonada por el oleaje sobre la arena sea simplemente cifra del verano y no de una realidad que se extienda más allá. A veces los poemas de Arango se parten en dos mitades: lo natural, en su indiferencia o impenetrabilidad, se aísla en una primera sección y el poema señala los límites formales mediante la separación estrófica con respecto a una segunda mitad del poema en la que se expresa algún instante vivencial del yo:

*aguas sombrías donde un pez de plata
con su fosforescencia alumbra
—para nadie— los restos
de ignotos naufragios*

*toda la noche
el viento ha golpeado
en la ventana*

*toda la noche
pasada en vela
tratando de recordar un rostro*

Si el lector se pregunta qué tienen que ver el pez de plata y los restos de ignotos naufragios con el insomnio que le da título al poema y al cual se alude en los seis últimos versos, la respuesta no resulta tan obvia o, por lo menos, no se deriva directamente de una lectura literal del poema. Se puede interpretar, por ejemplo, que la memoria es un océano oscuro donde minúsculos rayos plateados permiten ver, a veces, en instantáneas fosforescentes, los despojos de un pasado irremediamente hundido. De pronto recordamos que esta imagen ya había aparecido en otro poema: “en sus ojos llenos de cifras / la luz interior / de los acuarios”, y eso nos reafirma en la interpretación. Pero es el lector el que tiene que dar el salto para ligar el significado de la primera sección con las dos restantes. En este caso, el poema permite la lectura simbólica, invita a dar el paso de una mitad a la otra del texto. Otras veces el camino está bloqueado, como ocurre, por ejemplo, en el poema “Momentos”, de *Cantiga*. La primera estrofa se refiere al insecto de plata que raya el agua; la segunda, a la sabaleta y su ágil coletazo; la tercera, al martín pescador cuyo vuelo es como

un tijeretazo sobre el agua. La última es sólo una línea: "soy un intruso en este reino de crueldad inocente". Las tres primeras son expresión de un mundo natural donde el yo no tiene cabida; en la cuarta, el yo se sabe sin comunicación posible con ese mundo cuyo sentido le es ajeno.

"En el corazón mismo de la ciudad", dicen los versos finales de un poema de *Este lugar de la noche*, hay "una pervivencia salvaje". El verde fértil de la maleza que crece en el baldío anuncia la supervivencia de una naturaleza que prevalece sobre la efímera realidad construida por el hombre. Esta idea se desarrolla, de otra manera, en un poema de *Cantiga*, titulado "El sueño rencoroso":

*Es la ciudad tragada por la jungla
Uno puede oír el sordo rumor de raíces que crecen cuarteando los muros
Frondas voraces echaron abajo los techos
Las aves de la selva ponen sus huevos en las torres
Por el templo vacío piruetean los monos
como dioses extravagantes
en cuyos gritos nadie podría descifrar una prohibición o un mandato
Echado en el altar como un ídolo arcaico
el jaguar hace su siesta
Hombres sin habla
—ambiguas criaturas mitad hombres mitad gatos—
cazan entre las ruinas*

El baldío ha terminado por atrapar también al hombre y lo ha reducido a vida natural, sin habla, sin capacidad de interpretar. ¿Quién podrá afirmar ahora que en los gritos de los monos se esconde una advertencia o un mandato? Pero la ciudad tragada por la jungla es sólo un sueño alegórico, el sueño rencoroso contra una realidad histórica que es todo lo contrario: naturaleza devorada por la civilización y hombres con habla que se yerguen sobre las ruinas.

II

SIGNOS

El segundo libro de José Manuel Arango, *Signos*, apareció en 1978, editado por la Universidad de Antioquia. El volumen contenía, en una primera sección, los poemas de *Este lugar de la noche*, con ocho poemas nuevos y un ordenamiento diferente al de la primera edición³. En la segunda sección del libro, bajo el subtítulo *Erótica*, se reunían cuarenta y ocho poemas nuevos, algunos de ellos publicados con anterioridad en la revista *Acuarimántima* de Medellín, a cuyo consejo de redacción perteneció el autor.

El tono y las imágenes no varían mucho con respecto a *Este lugar de la noche*. Podría decirse que estos dos primeros libros forman una unidad. El segundo complementa al primero en un aspecto temático del cual carecía hasta el momento la obra poética de Arango: el erotismo y el surgimiento de un tú, una segunda persona a la cual se dirigen las palabras del poema. Entre los cuarenta y seis poemas de *Este lugar de la noche* no hay uno solo que pueda considerarse un poema de amor. Las menciones de paso tienen un carácter circunstancial y negativo. Aluden a la soledad y a la ausencia, pero nunca como tema central. Son textos sin segunda persona; las pocas veces en que aparece un tú, se trata del propio yo que se desdobra para hablarse a sí mismo en monólogo silencioso. La novedad de *Signos*, en lo que respecta a su sección segunda, es, pues, temática. Por lo demás, se conservan, acentuados, ciertos rasgos que eran definitorios en la obra anterior y las imágenes clave siguen siendo las mismas.

³ Los poemas nuevos son: "blancura deslumbrante de los muros", XII; "en la ventana de la torre aparece", XIII; "un trueno en la mañana, súbito", XXIII; "sombras de un limbo helado y blanco", XXXI; "Presencias", XXXIII; "como tener algo vivo en las manos", XXXV; "hay huracanes en la siesta del caimán", XXXVII; "qué son los curvos caminos", XLIII.



Con Rogelio Echavarría.

La brevedad, la precisión, la intensidad continúan aquí al servicio de un designio poético muy claro: captar el instante en su significado único, esencial; destacar del tiempo, como flujo, un punto en su máxima tensión de sentido, deteniéndolo, fijándolo en un puñado de palabras que contengan una visión de la experiencia interior. En esto, la poesía de Arango se emparenta con la de Octavio Paz, si bien la coincidencia se reduce a una concepción muy general de las relaciones entre tiempo y poema. Ya en la realización del texto concreto se hacen más palmarias y decisivas las diferencias. Pero en ambos es esencial que la acción y el efecto del poema como instante cargado de sentido se extienda, a manera de iluminación súbita, sobre el resto del tiempo vivido y cristalizado. La imagen del relámpago que por un segundo transforma todo un paisaje habitual de montañas viene bien aquí, con la ventaja de que procede de unos versos de *Cantiga*. En términos formales, la consecuencia de esta particular manera de entender la poesía se siente en la densidad propia del poema: todo está allí dispuesto para privilegiar lo simultáneo sobre lo sucesivo. En buena medida, esto explica la concisión de los textos poéticos de Arango: cualquier exceso verbal echaría a perder su intensidad, que es como decir, su instantaneidad. En tres versos de Octavio Paz podría sintetizarse, de manera magnífica, lo que tienen en común estos dos poetas: "Nos quemaría / la vivacidad de uno de esos instantes / si durase otro instante" ("Cuento de dos jardines"). En la obra de Paz, este designio resulta con frecuencia programático e intelectualizado. Convertir la sucesión en simultaneidad es parte de un proyecto totalizador, válido en lo poético tanto como en lo político. El instante epifánico representa su visión de la utopía como plenitud individual, presente, respuesta a la enajenación esencial de todo tiempo real histórico. El presente instantáneo es el único tiempo vivo, lleno de sentido, no atrapado por la opacidad de la experiencia habitual enajenante. Plenitud fugaz, ciertamente, y circunscrita a la visión individual del poeta. Paz la metaforiza, a menudo, con el instante por excelencia de la plenitud cósmica: el mediodía, armonía en vilo, luz y deslumbramiento, equilibrio tenso entre vida y muerte, concentración plena y reconciliación momentánea de todos los contrarios.

El instante epifánico, en un poeta como Paz, implica una tentativa de abolir el tiempo, descargándolo de su peso histórico y de sus contradicciones reales. Hay que cortar las amarras que atan el presente al tiempo pasado o al futuro, es decir, al

tiempo como densidad real⁴. Cierta poesía moderna lo hace mediante el recurso a un tejido verbal autónomo, en el cual los referentes externos han sido abolidos y el verso se aligera, libre de toda dependencia con respecto al mundo social. En la poesía de José Manuel Arango puede detectarse alguna proximidad con esa concepción, sobre todo en *Signos*. Pero la trayectoria de su obra, en conjunto, muestra una dirección contraria: cada vez se carga más de peso histórico, de materia real conflictiva y desprovista de sentido pleno. Esa trayectoria la ha ido alejando, sin que medien manifiestos al respecto, de la idea del poema como instantánea verbal de una visión interior. En *Cantiga*, sólo ciertos instantes del florecer natural mantendrán el resplandor metafórico del mediodía. Las iluminaciones poéticas más bien dejan al desnudo la opacidad del sujeto, su fragilidad, no su plenitud mística en identidad con fuerzas cósmicas o divinas.

La sección subtitulada *Erótica*, en el segundo libro, perderá ese nombre en la tercera recopilación de la obra del autor, publicada por Colcultura en 1984. En adelante, ese conjunto de poemas recibirá, de manera exclusiva, el título de *Signos*. En el primer texto de esa sección, que comienza "Es sólo la blancura", ya se habla de "umbral de lo visible". Esta imagen, variación de otras ya familiares para el lector de *Este lugar de la noche*, abre el campo temático del libro por su punto más significativo: el cuerpo de la mujer, en el instante del placer amoroso, es un cuerpo trascendido, cósmico. Es como una puerta de entrada al lado no visible de lo real. Aquí se trata de una mujer que duerme. En el sueño su cuerpo se transfigura como si perteneciera, no al reino del mediodía y de la plenitud, ni tampoco al de la medianoche, sino a la penumbra, mitad sombra y silencio, mitad blanco fulgor de otra realidad. El cuerpo es también un instante. *Signos* es una tentativa de descifrarlo en la unidad secreta que lo liga con la vida natural y con la palabra de la poesía. En algunos momentos, el cuerpo de la mujer es el lugar mismo de la escritura:

*escribir en tu vientre un pensamiento delirante
dibujar una flor, un pájaro en tus pechos*

*por entre las fisuras de la palabra
saberte
armonía o agua primera*

Se escribe sobre el cuerpo. Pero son las fisuras que dejan las palabras, allí donde no expresan bien, donde no casan bien con su objeto, las que sugieren lo primigenio, "armonía o agua primera".

El agua es una de las claves metafóricas de este libro. En el poema XXV, la mujer tendida "junto al corazón helado del agua" recibe todos los atributos de la naturaleza acuática: su vientre refleja las sombras del ramaje en la orilla y la hierba crece entre sus dedos. Cuerpo húmedo, espejo del mundo, arcilla germinal. En otros pasajes no se trata del agua en quietud extática, sino de aguas turbulentas, peligrosas: "como para cruzar un río / me desnudo junto a su cuerpo / riesgoso / como un río en la noche" (X). La imagen del cuerpo como un oleaje se repite: "rompe en el lecho / el oleaje / de su cuerpo" (XVII). La poesía no registra los datos de una percepción directa. Un evento singular, pobre, reiterativo, es elevado por la imaginación al plano del devenir cósmico. El eros humano participa así de los ímpetus y la monotonía de los oleajes. Las aguas en movimiento participan, a su vez, de la vida animal: braman, rugen, atacan, agitan sus crines, se apaciguan. La función última de los tropos poéticos es figurar la vida como unidad: unidad perdida pero recuperada en el lenguaje poético. Lo humano toma parte en esa vida, ante todo, por la pulsión física del amor. El deseo crece siempre "a la orilla de un anochecer tumultuoso". El cuerpo de la mujer es también el

⁴ Esta visión del tiempo y de la historia aparece, por ejemplo, en la sección tercera del espléndido poema de Paz "Nocturno de San Ildefonso": "La historia es el error. / La verdad es aquello, / más allá de las fechas, / más acá de los nombres, / que la historia desdeña. / [...] La verdad / es el fondo del tiempo sin historia. / El peso / del instante que no pesa". *Poemas (1935-1975)*, Barcelona, Seix Barral, 1979.

cuerpo del mundo y del poema. Sin embargo, en la poesía de Arango nunca pierde del todo su pesadez y su opacidad; nunca llega a tener la transparencia que permitiría su total identidad con la naturaleza. Es siempre ambiguo, “entre la presencia y la memoria”, como se dice en el poema XXI. La mujer que sonríe y se pierde “en visiones llameantes” se convierte en “mensajera”: viene de otra orilla y trae prendas, da fe de la existencia de esa otra orilla. Pero, como toda mensajera, nada entre dos aguas, su verdad no brilla con la evidencia del mediodía. Al amanecer no recuerda el sueño que tuvo en la noche, el sueño arcaico que se repite como un ciclo natural sin que su mensaje transluzca.

Podría entenderse este libro como un recorrido por el cuerpo de la mujer convertido en signo. La escritura poética lo va cubriendo de imágenes: vegetales, acuáticas, animales, estelares. “La red de las imágenes forma la imagen”, diría Lezama Lima. Toda metáfora implica la intención de lograr una analogía, de “tender una red para las semejanzas”, aunque en últimas la imagen poética no sea sino una aproximación, un deseo de infinitud. Aquí, el cuerpo femenino es signo, ante todo, de la unidad original: “muchacha antiquísima”, de “pubis herboso”, dice el poema XIII; en otros se habla de “sus ojos poblados de arbustos lacustres” o de su carne que “se aquieta como un temblor del agua”. Cabría pensar, con Lezama, que la verdadera resonancia de todas estas imágenes sólo se produce en la sucesión, en la marcha misma de los poemas hacia un sentido analógico más vasto. Habría que “enhebrarlas” para que su valor destelle y cobren una modulación verdaderamente poética. Cada una, en su aislamiento, correría el riesgo de perder sus ecos, sus irradiaciones⁵. La unidad a la que aspiran se alegoriza, invertida, al final de *Signos*, en el poema titulado “Desmembración”:

*su corazón arrojado al mar
para que las olas no cesen*

sus ojos enterrados bajo los pinos

*su cráneo junto a la nuez de la fuente
para que brote el agua sagrada*

su vientre para los cóndores de la noche

*sus senos una figura
de estrellas*

El cuerpo descuartizado de un Orfeo femenino: rito sacrificial “para que brote el agua sagrada”. La mujer desmembrada en el poema es la diosa natura. De su desmembramiento nace la poesía como el intento de reconstruir imaginariamente su cuerpo roto, su primitiva unidad. Pues lo cierto es que entre su corazón y sus ojos, entre las olas y los pinos, entre su cráneo, su vientre y sus senos, entre cóndores y estrellas, el único vínculo que aparece posible es la red de las imágenes que los entrelaza en la poesía.

Si algún parentesco es posible encontrarle a este libro en la historia de la poesía colombiana, tal vez el más cercano sea con los dos últimos libros de Jorge Gaitán Durán: *Amantes* (1958) y *Si mañana despierto* (1961). A su vez, la obra de Gaitán reconoce sus nexos de familia poética con la de Octavio Paz, por línea directa que no es la del parentesco que las une con la de Arango. En los tres casos se trata de poesía con un sentido muy arraigado del cuerpo y de la fugacidad temporal, con una orientación hacia el instante como posibilidad única de plenitud humana. Gaitán, como Paz, es un poeta de la incandescencia solar; de allí salen sus metáforas fundamentales. El instante epifánico, para él, tiene el fulgor deslumbrante del mediodía. El vera-

⁵ José Lezama Lima, *Introducción a los vasos órficos*, Barcelona, Barral Editores, 1971, págs. 25, 28, 45.



Lectura de poemas.

no es la estación del amor y los amantes, en sus poemas, arden como rojos soles, la luz los ciega, sus miradas son como "mil soles que arden". En una poesía de la pasión, como la suya, todo hierve, se respira fuego, la luz les parte el pecho a los que desean con intensidad. "Quiero apenas arder como un sol rojo en tu cuerpo blanco", dice el segundo poema de *Si mañana despierto*. Hay en los versos de Gaitán, como en los de Arango, una visión cósmica del cuerpo, si bien la materia de las imágenes diverge por completo y da un tono y un sentido distintos a las obras de estos dos poetas. Trascendido a topografía simbólica del universo en ciertos momentos de valor ritual, el cuerpo es el lugar del sentido recóndito y la encarnación del instante que eterniza: los labios, se lee en un poema de Gaitán titulado "Amantes", "buscan la joya del instante entre dos muslos".

La poesía de Gaitán comparte con la de José Manuel Arango otra metáfora fundamental: la de los dioses. En Gaitán los dioses son emblemas de la ley, negaciones de la libertad: "el cielo afrenta a los que se aman". En la obra de Arango, los dioses no pertenecen a ningún cielo ni encarnan ninguna ley: son ausentes cuya estela de fuga se percibe a veces como una promesa de sentido. Para Gaitán representan la

prohibición del deseo, del placer y del cuerpo; desvalorizan la vida al oponerle las abstracciones vacías del bien y de las verdades eternas. Sus poemas finales están llenos de estas ideas. Algunos, incluso, naufragan en un exceso de ideología preconcebida. "Todo lo has perdido en tu lid imbécil / contra los dioses", confiesa en un poema de *Si mañana despierto*. Podría afirmarse que la poesía de Arango, en cierto modo, es tan pensada como la de Gaitán. Pero las ideas están expresadas en ella de una manera mucho más oblicua. Lo que encontramos en los versos de Arango es menos el concepto y más el rastro que va dejando la reflexión al desvanecerse en la escritura poética. Por ello los poemas de Gaitán son enfáticamente discursivos, en cuanto su desarrollo sigue el orden de los encadenamientos conceptuales para hablar de la pasión irracional; los poemas de Arango intentan, en su brevedad, eludir tales implicaciones: su modelo formal es el parpadeo inmediato del instante.

III

OTROS POEMAS

En la edición de 1984, donde se reúnen, bajo el título de *Este lugar de la noche*, los dos primeros libros de José Manuel Arango, aparecen al final, con el subtítulo de *Otros poemas*, nueve textos más, ocho en verso y uno en prosa, cuya significación para el conjunto de la obra de este autor podría pasar desapercibida, dado el lugar discreto que ocupan en la secuencia editorial de sus libros⁶. Para su consideración e, incluso, para su visualización, estos poemas quedan casi al margen, pues no pertenecen a ninguno de sus cuatro libros publicados entre 1973 y 1995. Serían sólo un añadido a la reedición de los dos primeros. Sin embargo, constituyen un punto crucial en la trayectoria poética de Arango. Hay, en algunos de ellos, un cambio de tono que *Cantiga* confirmará plenamente en 1987, aunque no con más decisión que la demostrada en "Pensamientos de un viejo", por ejemplo, o en el texto final, en prosa, que comienza: "Vendados y desnudos". Éste último presenta un interés particular, pues consiste en una especie de colage formado por fragmentos de prensa transcritos literalmente y acompañados de brevísimos comentarios. Tres testimonios de torturas, escuetos, duros, sin estetización ninguna, dos de ellos tomados directamente de las declaraciones de los torturados. La poesía consiste aquí en silenciar lo poético, manteniendo al mismo tiempo la atmósfera de concentración del poema, para invitar a que se lean estas palabras con la misma atención que se presta a la poesía. La última línea dice: "es como si se aborreciera la vida", comentario que cobra todo su peso dentro de una secuencia de poemas que son, precisamente, la más bella exaltación de la vida. Es un procedimiento excepcional en la obra de Arango. Ni antes ni después se encuentra en ella algo parecido. La intensidad que alcanza este texto introducido en un libro de poemas con el cual parecería no guardar ningún nexo, se potencia por rechazo: esos trozos de cuerpos torturados, imágenes atroces de una realidad ineludible, resultan difíciles de asimilar a la poesía y, por ello mismo, inolvidables en el contexto de esta obra lírica.

⁶ En la más reciente edición de la obra poética de José Manuel Arango, *Poemas reunidos*, Bogotá, Editorial Norma, 1997, el número de textos recopilados bajo el título de *Otros poemas* aumenta hasta llegar a treinta. Esta edición excluye dos de los nueve que formaban el grupo inicial: "Al saber los nombres de las cosas" y "Vendados y desnudos".

"Pensamientos de un viejo" es uno de los mejores poemas de Arango, si no el mejor. Compuesto por sesenta y cuatro versos, divididos en ocho secciones, podría ser también el más extenso de toda su obra. Aquí se siente un quiebre: el descifrador de signos se ha desvanecido para dar paso a la pura mirada. Nada más allá del ojo: ver, ver intensamente y registrar lo visto sin remitirlo a otra realidad más profunda o más elevada. El comienzo del poema es extraordinario en la eficacia que muestran las palabras para seguir la mirada:

I

Usa bordón: de guayacán o de guayabo.

Todavía, con todo, es un viejo derecho y ágil.

*Quizá la mano tiemble un tanto, la mano de dedos nudosos,
pero el bordón es sólo un resabio de caminante.*

2

*La boina cubre la gran testa pelada.
Cabezón pero infiel, así me parió mi madre.*

Algunas hebras canas asoman en la nuca, en las sienes.

3

*Dos rasgos, sobre todo, resaltan en el rostro magro:
la quijada saliente
y los ojos de una inquietud atenta.*

*Van del sarcasmo a la inocencia, al gozo, a la duda.
Ya estudian burlones a la gente que pasa.
Ya se fijan, mansos y lúcidos, en las palomas.*

En estos versos hay algo nuevo con respecto a los dos primeros libros. Una especie de satisfacción con el mundo sensible contemplado parece sobreponerse a las antiguas visiones y a la búsqueda de sentidos recónditos. Algo así como un deslumbramiento que avanza con la marcha del poema. Y resulta decisivo que el personaje aquí no sea el paseante nocturno de *Este lugar de la noche*, sino alguien de referencia real y nombre propio, con cuyos ojos se mira todo en estos versos: el escritor Fernando González, del cual proceden, igualmente, el título y algunas de las palabras del texto poético, a manera de citas ocultas.

El ejercicio de la mirada como percepción luminosa de la realidad diurna y un consiguiente avance hacia el decir objetivo podrían acercar este momento de la poesía de Arango al Rilke de los *Nuevos poemas*. Quizá más todavía al implacable realismo de cierta poesía norteamericana, en especial la de William Carlos Williams, tan admirada por José Manuel Arango. Lo cierto es que en *Cantiga* y en *Montañas*, sus libros siguientes, no se asumirá esa estética de la objetividad pura como un programa deliberado ni tampoco las consignas de Williams a favor de lo coloquial como lenguaje propio del poema. Los versos de Arango se mantienen equidistantes entre cierta entonación musical propia del hablante común, regionalmente identificable, y la tradición romántico simbolista de la lengua poética como un decir autónomo, a lo cual contribuye su obsesiva búsqueda de la concisión y de la elipsis, rasgos que en nada resultan asimilables a las maneras del hablar cotidiano. De hecho, la poesía posterior a *Otros poemas* no será ni tan abiertamente simbolista como la de los dos primeros libros, ni tan definitivamente objetiva como "Pensamientos de un viejo": de poema a poema habrá oscilaciones entre uno y otro polo. Eso mismo sucede, incluso, si se leen las estrofas siguientes de "Pensamientos de un viejo"; los versos se deslizan desde "los ojos de una inquietud atenta" hasta el lento monólogo, las preguntas y las señales:

4

*Y todo lo que ven es asunto de su lento monólogo,
todo casa en la larga meditación que lo ocupa.
En ella cada cosa tiene un lugar y un sentido.
Es una pregunta, una señal.*

5

*Por ejemplo, esa muchacha que cruza. Una bella negra
cuyo paso está hecho del ritmo que marca un tambor lejano.
Lo oye en sueños o ebria. Camina, danza.
Es Eva, de catorce años y medio.*

*El viejo se apoya en su bordón, se detiene.
Una sombra de triste avidez, de alegre avidez, le nubla la cara.
En tiempos solía sorprenderse siguiendo a una muchacha.
Dios es una muchacha, la muchacha de las muchachas.*

Las significaciones simbólicas —toda mujer es Eva, el ritmo del cuerpo es eco de una danza primitiva, todo es dios— están inscritas en el mundo más cotidiano, diurno, profanado. Son significados que casi pueden verse al mismo tiempo con las formas plásticas de las cosas. O son puestas por el pensamiento que acompaña al ojo. La mirada y la visión interior vienen juntas. Quizá esa forma de ver como saboreando, palpando, olfateando, que el poeta atribuye a su personaje, sea ya visionaria: “Y allá va la negra: senos altos, puntudos, que tiemblan al paso. / Los senos, lo primero que se pudre”.

“Costumbres de las palomas”, otro de los nueve poemas de este conjunto, sí parece cumplir a cabalidad el programa rilkiano del decir objetivo: la “transformación integral del mundo en esplendor” parece tener aquí su realización en el mismo nivel y con preocupaciones semejantes a las que presiden los *poemas-cosas* de Rilke. Es poesía objetiva en el mejor sentido: las palabras se mantienen en la superficie de la realidad, en la superficie visible, audible y palpable. Pero no es la búsqueda parnasiana del objeto reducido a forma plástica en el espacio. Aquí se trata de una realidad en movimiento: las palabras aletean, se posan, se agitan, dejan temblando la rama. Ni es el poema de la impersonalidad antirromántica. En algún momento aparece un yo: “la paloma me mira / con su ojo amarillo”. Y es de resaltar que el yo de esos versos no sea el sujeto que mira sino el objeto mirado. “Antes —escribe Rilke en una de sus cartas— no veía la naturaleza sino las visiones que ella me inspiraba”. Renunciar a las iluminaciones interiores del poeta romántico simbolista fue parte de un manifiesto del momento, nunca del todo cumplido en el propio Rilke. Pero la decisión de escribir *poemas-cosas*, con una actitud casi artesanal, dejando a un lado las aspiraciones visionarias y ateniéndose a las exigencias del objeto y a sus contornos reales, puede resultar, en últimas, un ejercicio de fuertes implicaciones estéticas y de aprendizaje inapreciable. Las ganancias se tasan en términos como exactitud, sobriedad, aprender a ver, aprender a decir sin juzgar, afinar el lenguaje como un instrumento de precisión:

*Desde el palomar —la caseta
desteñida, clavada
en la horqueta del tronco
del pisquín— la paloma
se deja caer a la era
de grava.*

*(Pájaro de ciudad la paloma,
su huevo azul
tiene un pichón de sangre
diminuto en la yema).*

En la obra poética de José Manuel Arango, este tipo de escritura será cada vez más frecuente y dentro de ella alcanza algunos de sus mejores aciertos. Al lado de “Costumbres de las palomas”, el poema titulado “1 p.m.” mantiene la misma actitud estética frente a un material por completo diferente: la ciudad, el calor, un perro muerto, soldados de caras aniñadas en las calles, saltimbanquis, olor de basureros, dos niñas ciegas que cantan. No es igual, con estos materiales, la tentativa de transformar el mundo en esplendor. Pero el poeta no escoge, y ésta es una enseñanza del Baudelaire de “La carroña”. No le está permitido renegar, omitir, borrar trozos de lo existente

cuando aparecen repulsivos. Conviene advertir que Arango no es un poeta de la celebración pura de lo real a todo precio, como sí lo es Rilke. Hay precios demasiado altos que impiden la alabanza y en esos casos la mirada no es impersonal, ni celebratoria, ni mágica, sino crítica.

IV

CANTIGA

Cantiga, tercer libro de poesía de José Manuel Arango, apareció en 1987, editado por la Universidad de Antioquia. Contiene sesenta y un poemas, cuatro de ellos en prosa.

Si interpretáramos el primer poema de José Manuel Arango, el que sirve de inicio a *Este lugar de la noche*, como un preludio musical cuyos temas habrían de desarrollarse, con modulaciones parecidas, a lo largo de las obras posteriores, tendríamos por fuerza que pensar en una poesía de reconciliación, donde lo visible y la gracia de lo trascendente no han perdido su contacto, sino que se comunican como dos caras opuestas de la misma realidad. La música misma de esos versos se hizo inolvidable para muchos de los lectores y, con la armonía de sus aliteraciones, permanece en la memoria como si fuera el patrón melódico y rítmico dentro del cual debiera escucharse el resto de la poesía de este autor:

*y en la algarabía
de los vendedores de frutas
olvidados dioses hablan*

Son, tal vez, los versos más armoniosos que ha escrito José Manuel Arango; en ellos se expresa, igualmente, la confianza en que, no obstante el aparente desorden del mundo histórico, hay una secreta armonía que lo religa con esferas más puras.

Ese poema, sin embargo, no desempeña tal papel de preludio con respecto a toda su obra, ni por la música ni por el sentido. Los vestigios de lo sagrado, por el contrario, cobran en otros poemas el aspecto de lo amenazante, de lo terrible, de lo que no armoniza bien con lo visible ni puede mirarse directa y confiadamente. Hay que apartar los ojos y desviar la mirada. *Cantiga* se adentra, definitivamente, en ese camino desviado con respecto a la condición visionaria del poeta; el *pathos* de lo sagrado se atenúa y da paso a una poesía de ojos abiertos frente a lo inmediato. El lenguaje por momentos hierático de los dos primeros libros se refería a un mundo real apenas entrevisto, como en sueños, a medio camino entre la mirada y la visión, lleno de extrañas apariciones míticas: "pumas sin sombra" que acechan entre las rocas; el mar, presencia siempre mágica, medio irreal, simbólico, "nacido de una calabaza"; los muertos, habitantes de un espacio de penumbra entre el acá y el allá, que "pastorean los astros". La naturaleza es la realidad que nos mira, antes que la realidad mirada. En todo lo natural se presiente un rumor misterioso de otra realidad y ese rumor es, precisamente, el objeto de la poesía, o la poesía misma. Todo eso cambia, por lo menos en la superficie temática y figurativa de los poemas, a partir de los dos últimos libros. No hay más dioses en *Cantiga*, si exceptuamos una mención, interrogativa, irónica, del "dios borracho, el de pezuña hendida". No hay tampoco, después de *Signos*, cuerpos cósmicos en los cuales pueda descifrarse, a través de gestos eróticos, la unidad profunda de la vida. Todo es fragmento, realidad discontinua, significado precario, sin redención en sentidos más altos, trascendentes.

Si comparamos un poema característico de *Signos*, el número IX, que comienza "Mientras la ciudad oscurece", con un poema de *Cantiga* más o menos equiva-

lente por su tema, el titulado "Esta noche he encontrado", las conclusiones podrían resultar verdaderamente ilustrativas. El poema de *Signos* está construido sobre un plano por completo metafórico: "la ciudad oscurece", "el día ruidoso se apaga contra la sombra azulada de los mangos", los amantes van por el linde de un bosque no del todo real, semisagrado, casi mítico, donde los gemidos de los enamorados se confunden con los gemidos del recio viento del anochecer, figuración de una correspondencia simbólica que se refuerza con la mención del fuego: "y su fuego nos encendería", expresión sintácticamente ambigua que deja oscilando el sentido entre el fuego del bosque y el fuego del eros, ambos igualmente sagrados y naturales, o llamas de un mismo fuego que se propaga a todo lo que entra en comunión. Allí, en ese espacio de penumbra, de ambivalencia entre lo real y lo irreal, "un dios fugaz podría aparecer de pronto" y atisbar por entre las ramas los juegos oscuros del amor. El penúltimo verso habla de "la fiebre de su mano en la mía", comunicación universal del ardor sacro. Y el último dice: "y en el peso del corazón el llamado de la tierra", culminación de la figura que preside todo el poema y todo el libro, la sinécdoque: todo es oscuro, la realidad debe ser soñada, no simplemente percibida, para entenderla en su verdadera dimensión como parte de una totalidad más vasta. En el poema de *Cantiga*, los actos del amor no se realizan ante la mirada del dios que tiene "los ojos ariscos del venado", sino bajo el letrero que cuelga encima de sus cabezas sobre un muro a punto de verse, en el cual se advierte: "Peligro: demoliciones". La pareja de *Cantiga* ya no parece tomar parte en juegos ni en fuegos sagrados sino en un acto ilícito y peligroso, pues se encuentra en un baldío, contraviniendo órdenes meramente humanas de precaución. No hay un solo signo de comunicación con otra realidad. Quizá solamente una palabra, que Arango utiliza siempre, desde el libro inicial, para referirse al abrazo de los enamorados: el verbo "añudarse", cuyas resonancias arcaicas insinúan, muy de lejos, un nexo de origen. Por lo demás, en el poema de *Cantiga* parece faltar lo que, en términos generales, ha definido casi siempre a la poesía: el lenguaje figurado. No hay plano metafórico en estos versos:

*Esta noche he encontrado
una pareja que en el tramo oscuro
junto al baldío
se añudaba gimiendo*

*Por sobre sus cabezas
un letrero cuelga del muro
que se vence*

Peligro:

Demoliciones

Todo simula ser meramente indicativo, referencial. Y, en verdad, la significación no se produce aquí por identificación de dos planos distintos de realidad, como en el símbolo, sino por yuxtaposición de dos fragmentos, aparentemente aislados, de lo real concreto: los actos de amor de la pareja y las demoliciones en la ciudad. No se dice que el amor sea, en última instancia, un acto riesgoso de demolición. Se dice que aquí ocurrió una cosa al lado de la otra y el poema deja irónicamente que la lectura establezca los posibles nexos de lo uno con lo otro, contamine el sentido de una cosa con el sentido de la otra y convierta las relaciones metonímicas en símbolo. O que no lo haga; simplemente, que mantenga las dos partes separadas y piense sus vínculos como contraste: mientras la ciudad se cae a pedazos, el amor se perpetúa en los baldíos; otra vez el sueño rencoroso de una naturaleza que toma venganza. En todo caso, el lenguaje de la poesía se resuelve siempre en un significado segundo, figurado; nunca es lenguaje unívoco factual.



Con Manuel Mejía Vallejo y Orlando Mora.

Hay poemas en *Cantiga* que parecen reescrituras de otros que ya habíamos leído en los dos libros anteriores. Es el caso, por ejemplo, de "El oro en los dientes", un texto en prosa que podría tomarse por una nueva versión del poema, ya comentado, de *Este lugar de la noche* sobre el vendedor de pájaros. En ambos casos se trata de variaciones poéticas sobre el tópico romántico de un hombre más antiguo y una lengua más cercana al origen, con la sugerencia de que allí podría haber una verdad, o el vestigio de una verdad, enterrada, cuya pervivencia debería ser iluminada por la poesía. En el poema del vendedor de pájaros, el indígena habla los dos idiomas: el de los vencedores, que él utiliza para vender su mercancía, y el de los vencidos, el suyo propio, que le sirve para hablar con los pájaros. El segundo, más antiguo, más armonioso, más claro, lo pone en comunión con otro orden del mundo, lo integra en una totalidad a la que pertenece por derecho propio, de lengua y de origen, al igual que los pájaros, las tortugas y el fuego. El poema celebra, en versos de una magnífica fluidez sonora, la persistencia de esa especie de estado poético primitivo, en la figura del más pobre y explotado entre los hombres que habitan la ciudad moderna. Él es el depositario último de una verdad a punto de extinguirse. El poema de *Cantiga*, "El oro en los dientes", carece casi por completo de referencias míticas. Se reduce a una descripción precisa, dura, minuciosa, de un grupo de indígenas que venden baratijas en las calles aledañas al mercado. Aquí no hay celebración ni canto lírico. Una alusión parece referirse directamente al personaje del otro poema: en tiempos mejores bajaban de sus montañas a la ciudad con pájaros en el hombro y traían objetos hermosos elaborados por ellos. El vendedor de pájaros de antes, el que conocía los gestos mágicos del encantador, es el mismo que ahora revende cosas adquiridas en baratillos de la ciudad. Después, por la noche, se van en grupo a emborracharse en alguna taberna de mala muerte. Les queda sólo un recuerdo del pasado: "la vieja lengua de la tierra". Pero no se dice que ella conserve todavía el poder para mantenerlos ligados con "otro orden", más natural y más armónico. Ahora la hablan cuando están bebidos y lo hacen "a retazos, como si recordaran a ráfagas hechos muy antiguos". Del esplendor de antaño queda "el oro en la risa", una mueca de burla que el presente le hace al pasado o un brillo del pasado mítico que aún muestra algún grado de persistencia. En todo caso, aunque su idioma primitivo suene ahora como "un canturreo gangoso", todavía se parece por momentos a un canto. Es el recuerdo lejano de una lengua de la poesía, afín a la lengua de los pájaros y de la vida natural⁷.

⁷ Walter Benjamin. "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres", en *Ensayos escogidos*, Buenos Aires, Editorial Sur, pág. 100.

Otro poema de *Cantiga*, "Palabras de mendigo", podría leerse en conexión de sentido con "El oro en los dientes". Los aproxima la formulación, muy indirecta, de una poética apropiada para los cambios de concepción y realización del poema en los dos últimos libros. El primer verso de "Palabras de mendigo" parece extraído de algún poema de *Signos* o de *Este lugar de la noche*: "Las palabras secretas oídas en el sueño". Los siguientes pertenecen, sin vacilación, a la segunda etapa: esas palabras, enigmas soñados y nunca bien recordados ni resueltos en la vigilia, podrían ser las mismas con las que el mendigo pide una moneda en el idioma de todos los días. De nuevo recordamos a Borges: ¿qué es el zahir? Una moneda común de veinte centavos. Con ella se paga un trago en cualquier boliche. Pero zahir es uno de los noventa y nueve nombres de Dios. Lo que es ironía en el cuento de Borges, se expresa en los versos de Arango como un mínimo gesto de duda. Él escribe:

*Las palabras secretas oídas en el sueño
son acaso las mismas
que alguien al otro día
—por ventura el mendigo que pide una moneda—
nos dice en una lengua
usada*

En el "son acaso las mismas" del segundo verso, el acaso desempeña un papel similar a la ironía borgesiana: pone a depender el plano metafísico de una conjetura subjetiva. Sin embargo, ese plano se mantiene en el poema o en el cuento como lo posible, la dimensión abierta de lo real, y su función consiste en servir de puente entre la realidad inmediata, socialmente compartida, y lo irreal. Borges también termina su historia con un quizá: "quizá detrás de la moneda esté Dios". Arango dice: acaso detrás de las usadas palabras del mendigo esté la Palabra. Pero quizá no. Quizá todo no sea más que moneda corriente y palabra gastada por el uso.

Los poemas de *Cantiga* son, para decirlo con una expresión de Wallace Stevens, "poemas de nuestro clima", donde el ardor visionario se atempera hasta convertirse en vislumbre. Pero también cabría atemperar esta afirmación, pues incluso en los primeros poemas, José Manuel Arango es, por lo general, un poeta de nuestro clima que sólo en contadas ocasiones experimenta las altas temperaturas del delirio. Hay, al respecto, un poema excepcional en *Cantiga*, titulado "Una brega de viejo":

Una brega de viejo

*brega por calentar los zapatos helados
con su propio vaho de viejo*

(Amanece: los duendes silban remedando a los pájaros).

Los tres primeros versos mantienen la tonalidad característica de *Cantiga*: directa, sin metáforas, descarnada. El último verso ya es otra cosa: temperatura de delirio, visión interior, no de los ojos. Hace recordar retazos, ráfagas alucinadas de *Este lugar de la noche*, como: "los rojos querubines del fuego" o "el corazón desciende a frías moradas" o "en el fuego bailan duendecillos azules". Todo esto, que es tan frecuente en la primera época del autor, ocurre por excepción en *Cantiga*, sin que la atmósfera de este poema o de otros que forman una secuencia con él parezca admitirlo. Aparentemente se superponen aquí dos estilos irreconciliables: una escena realista de la vida urbana y una fantasmagoría mítica por entero ajena a la primera. La oscilación entre lo fáctico y lo fantástico da la impresión de estropear esta pequeña joya de sólo cuatro versos. Pero cabe la pregunta: ¿de verdad se trata de una escena descrita con objetivo realismo en los tres versos iniciales? El viejo calienta los zapatos helados con su propio vaho. Sabemos que, en la poesía de

Arango, la respiración viene ligada a la imagen de la vida como unidad oculta. Es la misma imagen de la noche que deja su vaho en el cristal de la ventana sobre el cual se escriben las palabras de la poesía, según otro texto ya leído en *Este lugar de la noche*. El vaho del viejo mendigo puede ser también metafórico: respiración de la noche, vida que respira por su pulmón más sano, el menos integrado al mundo de la cosificación.

“Hablamos / y el vaho de la boca va a añadirse a la niebla”, dice un poema de *Montañas*. En estos dos versos no sabemos si es simplemente el ojo el que registra un dato visible o si debemos pasar a otro plano de significación figurada. Esa duda es la marca poética de *Cantiga* y de *Montañas*. Todo es visible, todo es inmediato, percibido por los sentidos. Pero, también, todo queda vibrando en la palabra, como si demandara un esfuerzo adicional, un impulso hacia otra parte. La ciudad, contemplada y escuchada desde lejos, desde la montaña, en la noche, es como una fiera que duerme: su respiración es un ronroneo. El vaho de la noche, el del viejo mendigo, el ronroneo de la ciudad nocturna que respira como una fiera dormida, la palabra que sale de la boca en el frío y es al mismo tiempo sonido, sentido y vaho que se restituye a la niebla, todas son imágenes de unidad simbólica. La palabra no es sólo el soplo que sale del cuerpo sino parte de una totalidad anterior al significado; el vaho de la boca no es sólo aire sino sentido y gesto, mucho más que vida inmediata. Lo que no sabemos es si esa unidad sólo existe por la poesía y se reduce a la figuración, a la cadena interminable de los tropos, de poema a poema, o si, por el contrario, la poesía sólo existe por esa unidad, para rememorarla, celebrarla y preservarla en la atmósfera más propicia, más respirable, de la palabra poética. De esa ambigüedad se alimenta la obra lírica de José Manuel Arango o, por lo menos, cierta forma de leerla e interpretarla. Por eso resulta tan difícil aceptar que sus nexos de parentesco con algunos poetas norteamericanos del imaginismo sean algo más que un aspecto parcial. La admiración que Arango mismo ha reiterado, e incluso enfatizado con sus traducciones, por la obra de William Carlos Williams, por ejemplo, vendría a cumplir una función de contrapeso, una sabia manera de equilibrar la tendencia a lo simbólico mediante la asimilación de influencias de signo opuesto.

La poesía de Arango, en sus dos últimos libros, guarda múltiples relaciones de procedimiento con la de Williams, pero la fascinación por el objetivismo como arte poética no puede tomarse al pie de la letra sin correr el riesgo de empobrecer las resonancias y el alcance de sus poemas. Con Wallace Stevens, otro poeta mencionado a veces en el contexto de las influencias norteamericanas recibidas por Arango, la relación es justamente a la inversa. Sus obras poéticas respectivas poco tienen que ver en el tono, la extensión, los modos de realización formal. Stevens es un poeta en extremo intelectualizado, su entonación demasiado sibilina y extravagante y sus poemas excesivamente discursivos para inventarle un parentesco con Arango. Ninguna de las expresiones anteriores implica un demérito: tratan de describir una manera propia de ser poeta, la de Stevens, uno de los más grandes del siglo XX. En la concepción de la poesía, por el contrario, sí se da más de una coincidencia en aspectos esenciales. La obra de Stevens presenta una oscilación fundamental entre una poesía que busca la palabra primordial, la de los comienzos, la “idea primera” de la que habla su poema *Notes toward a Supreme Fiction*, y una poesía de la experiencia precaria: “the imperfect is our Paradise”, “lo imperfecto es nuestro Paraíso”, dice en *The Poems of Our Climate*⁸. La sospecha con respecto a toda verdad trascendente es la otra cara de una obsesión por “tocar el antiguo corno”, metáfora de uno de sus poemas que podría servir de enlace con inquietudes muy características de José Manuel Arango: “con sus voces, los animales lanzan desafíos; los pájaros se consuelan con sus voces, confían en ellas para darse coraje. El león que ruge en el desierto y un muchacho que silba en la oscuridad se asemejan en algo: tocan antiguos cornos, tal vez el más antiguo corno”,

⁸ Wallace Stevens, *The Collected Poems*, Nueva York, Vintage Books, 1990. Para una interpretación de la poesía de Stevens, en la dirección aquí señalada, véase: Harold Bloom, *Wallace Stevens. The Poems of Our Climate*, Cornell University Press, 1977.

escribe Wallace Stevens en una carta, a manera de explicación sobre su poema. La poesía, como él la concibe, consiste en evitar el sonido del corno, en sustituirlo por otros, en variar, en no consolarse con mitos de origen o con ilusiones metafísicas. Quedarse en la idea primera, aquélla con respecto a la cual no existe anterioridad ninguna, sería quedarse con lo que no es. Pero el aburrimiento, o la furia, celestial con respecto a lo que es, nos remite siempre a lo que no es, al mito del origen o a la utopía de lo posible. Sólo que las imágenes de lo irreal ¿de dónde podrían surgir sino del basurero de lo real existente?, dice Stevens en uno de sus mejores poemas, *The Man on the Dump*. Y en el basurero, cada cual se sienta y extrae su música de lo que encuentra a mano: una lata vacía, una botella o la caneca misma de la basura. O tal vez el basurero sea el propio yo, el interior, y de ahí haya que sacarlo todo: no ya el silbo melodioso del ruiseñor, sacerdote invisible de la poesía, sino el silencio del gallinazo, su ojo torvo, su baile grotesco alrededor de la carroña, su recio aleteo que hace sonar el aire como una carcajada. Dos poemas dedica José Manuel Arango a estos pájaros encapuchados de negro, reyes del basurero: uno en *Cantiga* ("Con un solo ojo torvo") y otro en *Montañas* ("Gallinazos"). El romántico-simbolista contemporáneo sabe que en las variaciones necesarias alrededor de la idea primera, la poesía se va alejando de las prístinas aguas de la visión pura y, de tropo en tropo, va a parar a los vertederos de la ciudad impura. La figuración del poeta como animal que hurga entre los desperdicios se ha convertido ya casi en una tradición de la poesía moderna: es la mofeta del poema *Skunk Hour*, de Robert Lowell, que hunde su hocico en punta en un tarro de leche y luego baja su cola de avestruz sin que nada la inmute; o son los insectos que, en un texto de René Char, una vez apagada la lámpara de la cocina, comienzan su tarea de escarbar, triturando el silencio y las basuras⁹.

Cantiga es un libro formado por escenas mínimas, gestos, imágenes rápidas de una ciudad que todavía contiene los pequeños enigmas de la supervivencia: mendigos, ciegos que cantan en los parques, sombras de soldados, hombres señalados para la muerte violenta. No elogios líricos de la vida moderna, como en la época de las vanguardias, ni pastorales urbanas. La poesía de la alabanza queda para las humildes cosas naturales que aún respiran en el aire de la ciudad: el guayacán, el pimiento, la hierba en los baldíos, el caracol que trepa lentamente muro arriba. Ni una sola descripción arquitectónica. Calles, escenas fugaces, rostros anónimos, cadáveres. Ahora se alude muy poco al yo que callejea, que observa y toma nota de la vida bullente y de la muerte. Ya no es más el paseante nocturno de los libros iniciales. Ahora sale a primera hora de la mañana, la mejor para ver la ciudad, y echa a callejear los ojos, antes que empiece la vida a codazos, antes que se armen las trampas y la muerte inicie su trabajo. Al que madruga, Dios le ayuda y también le permite ver los regueros de sangre de la noche anterior. La ciudad medio irreal, soñada, casi indeterminada por la transfiguración poética, ha desaparecido para dar paso a una ciudad real, diurna, terrible, pero no con el terror poético del mito, sino con el horror de la vida presente, contemplada sin velos metafóricos ni parpadeos oníricos. La identificación del poeta José Manuel Arango con la ciudad de Medellín es cada vez más profunda. Es muy probable que Medellín se vuelva, con el tiempo, inseparable de las imágenes que nos dan estos poemas. Con ellas nos obliga a mirarla a través de sus ojos, a entenderla en sus palabras, a celebrarla con la belleza de sus versos. Si bien Arango nunca ha escrito un himno cívico ni se parece en nada a un poeta oficial. Lo que nos proporciona su obra son instantáneas, vistas parciales, atención a lo minúsculo, personajes casi invisibles por la insignificancia del lugar social que ocupan, el teatro vivo de la existencia callejera. Su música es la de la flauta solitaria de Crecencio Salcedo o la de una guitarra destemplada y una voz que envejece y se deteriora día a día en alguna plaza. Es "la ciudad levantada sobre huesos y huesos", la ciudad poblada de cadáveres, la ciudad donde prosperan las demoliciones. "Basta ir por ahí y echar una ojeada", preferiblemente en la mañana, camino al trabajo. Todo lo que una vez se creyó sólido y sano y hasta algunos opinaban que era bello y merecía ser

⁹ Desde Baudelaire, los materiales de la poesía parecen encontrarse, de manera privilegiada, entre las basuras de la gran ciudad. Es el sentido de un poema como "Le vin des chiffonniers". Al respecto escribe Benjamin: "trapero o poeta, a ambos les concierne la escoria; ambos persiguen solitarios su comercio en horas en que los ciudadanos se abandonan al sueño", *Iluminaciones* 2, Madrid, Taurus Ediciones, 1972, pág. 98.

conservado, se viene abajo. Un buen día, al pasar, vemos sólo escombros y obreros enmascarados de polvo: "Arriba queda sólo el lugar en el aire que antes ocuparon cómodas oficinas y habitaciones confortables, y donde estuvo una esbelta edificación hay ahora un baldío en el que antes de una semana habrá comenzado a brotar una maleza fértil que ciertos pájaros parleros no esperan siquiera que acabe de crecer para instalar en ella su algarabía". Y uno, como lector, duda de si se trata de una descripción objetiva o si no es más bien una escena visionaria, apocalíptica en tono menor, anuncio y advertencia de demoliciones morales aun más decisivas. Pero Arango es demasiado sobrio para insinuar siquiera algo así. Estas imágenes, no obstante, se cargan de un sentido político indudable. *Cantiga* representa, en conjunto, una tremenda reflexión, muy mediada por la dicción poética, sobre el momento histórico que vivimos. Puede afirmarse, casi sin paradoja, que José Manuel Arango escribe la poesía más pura y, al mismo tiempo, una de las más fuertemente comprometidas con una posición moral y política, en el contexto de la literatura colombiana actual.

V

MONTAÑAS

Montañas fue publicado en 1995¹⁰. Contiene cuarenta y ocho poemas, entre los cuales destaca una secuencia de tres que llevan el mismo título del libro. El autor los coloca estratégicamente: el primero, al comenzar el libro; el segundo, en todo el centro; y el último, como cierre del volumen. Otros tres poemas podrían considerarse parte de esta secuencia: "Medida", "En camino" y "Ciudad". Con ellos, la poesía vuelve a ejercer su antiguo oficio de maestra de los pueblos. Aquí se nos enseña a mirar, a volver los ojos sobre lo familiar y a recuperar sus formas extrañadas en el hábito, su áspera belleza, su sentido arcano: "Casi olvidadas de tan familiares, / casi invisibles de tan vistas". Ya no se trata del viejo lema rilkiano de aprender a ver. Hay algo más, que trasciende el objetivismo y la distancia impersonal del ojo que registra sin tomar parte. Esas hoscas montañas "se ensimisman en nosotros"; ni siquiera es seguro que no sean creación de nuestros sueños. El poeta reclama una participación, un tipo de correspondencia muy particular: somos en ellas o son en nosotros, no lo sabemos muy bien. Las reconocemos en nuestra voz, en nuestra forma de caminar, en los gestos. Pero son, ante todo, una manera de ver, una condición de nuestra mirada. Antes, algunos poemas de José Manuel Arango insistían en contemplar la ciudad desde las cumbres aledañas. Ahora se invierte el sentido de la mirada: las montañas son la realidad que vemos cuando levantamos los ojos desde la ciudad. Pero no son tanto la realidad lejana, lo otro que nos llama, el clamor de lo salvaje. Hay ahora una identificación. Es como si la ciudad, o la sombra tutelar que la cubre, se desprendiera del flanco de la montaña. Es Eva nacida del gran cuerpo primigenio. Medellín, "ciudad amurallada entre montañas", aparece figurada en una de las más hermosas imágenes de la poesía de Arango: la línea azul de los montes, con sus picos, es el borde de una copa quebrada; en el fondo de la copa, ensimismada, dura, está la ciudad. Las montañas la contienen, le dan contornos, le dan verdad y certeza a la percepción de sus habitantes. Ahí están, son la realidad persistente, anterior a la mirada, compartida por todos. O colectivamente soñada, pues queda en pie la duda de si son ellas las realidades verdaderas, las que originan, las que procrean, o si no serán más bien las criaturas de nuestros sueños, las originadas.

En *Este lugar de la noche* hay un poema que preludia en parte y en parte desmiente los que vendrían después sobre el tema de la ciudad y la montaña:

*porque hoy el verano posee las plazas
y en el muro de piedra*

¹⁰ En los ocho años que lo separan de *Cantiga* aparecieron dos recopilaciones de poemas: una antología, con el título de *Poemas escogidos*, editada por la Universidad de Antioquia como parte del Premio Nacional de Poesía por Reconocimiento, que esa institución otorga a poetas de distinguida trayectoria, como Luis Vidales, Jorge Artel y Álvaro Mutis, entre otros; y un volumen, publicado en 1991 por la Secretaría de Educación y Cultura de Antioquia, en la Colección de Autores Antioqueños, donde se reunió toda la obra poética de Arango hasta esa fecha.

*avanza la erosión de la luz
que también gasta mis ojos*

*mirando las colinas deseo
una casa de tierra junto al mar
a la lengua del agua*

Hay en estos versos un solo elemento que se conserva en *Montañas*: la luz, la reverberación de la luz que es como una erosión que gasta los ojos. Veinte años más tarde, Arango corrige casi todo lo demás: ante todo, no son colinas; son breñas y riscos, son líneas secas, tajantes; no son blandas ni redondas colinas que recuerden senos, como alguna vez lo sugirieron otras imágenes; más bien recuerdan muñones, esbozos de cráneos y, sobre todo, descarnadas jorobas, gibas: “sí, una giba rocosa”. El poeta ha recorrido un largo trecho en el aprendizaje de la mirada, pero también de la visión. El deseo de una casa junto al mar era una especie de versión domesticada del mito: vivir en comunión permanente con lo informe por excelencia, con lo inabarcable, lo ajeno. Las montañas son lo contrario: no la marea cíclica, lo siempre recommenzado, el dios del mito extraño, sino la presencia familiar que el niño, guiñando el ojo, mide con el jeme. El primer poema de este libro vuelve a invocar a dios, pero ya no es el dios temible de *Signos* o de *Este lugar de la noche*, sino “mi diosecito pequeño, rústico”, “a quien creo acariciar / cuando le paso por el lomo / la mano a mi perro”. Y a ese dios lar se le pide, en la plegaria sonriente, benignamente irónica, lo contrario del antiguo deseo de juventud: “dame / esta dura apariencia de montañas / ante los ojos / siempre”. En algunos poemas de este libro se siente a veces una especie de religiosidad antigua, no griega sino latina, de dioses familiares, rústicos, a la medida de una existencia muy sobria y ascética, o a la medida más bien de una tierra arisca y seca. Una cadena de identificaciones va de la figura del diosecillo al lomo del perro en el poema inicial y del lomo del perro al lomo de las montañas en los versos finales de la obra: “me gusta acariciarlas con los ojos, / como acaricio / el lomo de mi perro con la mano / libre”.

Un poema de *Signos*, el número XIV, y otro de *Cantiga*, titulado “Montañas”, mantienen de manera sorprendente la asociación entre las montañas, el mar y la mitología americana precolombina. En su tono, como también en su sentido, muy poco se parecen a los de *Montañas*. El de *Cantiga* se refiere a las tempestades del mar, contempladas desde el otro lado de la cordillera; el relampagueo en el cielo nocturno que se abre y se cierra en puntos de luz sirve de pretexto para evocar la imagen mítica del parpadeo del jaguar. El poema de *Signos* dice:

*éste es un país de sol y viento
de acres montañas*

*como en los frescos antiguos
la piel cuarteada de las mujeres*

*calladas y duras que paren
de rodillas sus hijos*

*por las rocas acechan
pumas sin sombras*

*y al fondo canta
el mar, nacido de una calabaza*

La trasposición al plano de la evocación mítica exonera al poema de buena parte de sus tareas con respecto a la elaboración de la experiencia inmediata, cotidiana-



Con un amigo en las afueras del recinto.

na, empobrecida por la existencia real, al sustituirla por una realidad más “poética”, es decir, más conforme a la verdad de lo originario. En *Montañas*, la poesía ha ganado en concreción, en capacidad para reemplazar los dioses muertos por dioses vivos; ha madurado en el proceso de humanizar la experiencia y de crear un espacio interior que es el mismo espacio exterior de los poemas, donde la naturaleza no es sólo un brillo de trascendencia y el yo una chispa de divinidad enajenada, sino que se miran como realidades vivientes, históricas, terrenas, que participan la una en la otra por vías no místicas pero que implican, necesariamente, contemplación, vida poética y actividad autónoma de la imaginación. Mirar la ciudad desde la montaña, escuchar su ritmo, su ronroneo animal, es una lección; mirar las montañas desde el fondo de la copa de bordes quebrados y sentir la unidad profunda del recipiente y su contenido es otra lección. Pero hay una tercera, otra vista de la ciudad, no desde la poesía sino “desde / detrás de la mira de un fusil, / con un solo ojo”. Y la pregunta: “¿dará en el blanco?” vale también para las otras dos.

El otro gran tema de este libro es la muerte. Los dos primeros libros estaban ya marcados por alusiones permanentes, a veces sorprendidas, a este tema. En *Este lugar de la noche* hay tres poemas que terminan con la palabra “muerte” y varios más que contienen en su verso final una idea o una imagen de muerte. Es como una especie de principio formal de construcción del poema. Uno de ellos dice: “perdido / por los ciegos senderos / de la música / tienes / el rostro / que tendrás en la muerte”. El texto se titula “Armonía”, sin que asome ningún guiño irónico. La muerte parece armonizar con todo. Y aun en el caso de que la armonía sea disonante, es de todas maneras una de las notas necesarias de cualquier acorde. Es la nota final, la que queda resonando en tantos poemas de estos libros iniciales. Pero la muerte en ellos no es un evento temporal, descrito en sus escenarios reales. Hay recuerdos o sugerencias de muerte en las cosas más cotidianas, en lo más inesperado: “repentina / la muerte canta / en los grifos / del agua”, como también se esconde, según otro poema, en los espantapájaros. Sería sólo una palabra abstracta si no estuviera tejida, por los más sutiles hilos imaginarios, a la

vida más concreta. En los sueños, son los sitios familiares los que de pronto adquieren las apariencias de un helado país de muerte. Hay fuerzas que merodean la vida, se esconden entre las cosas de los vivos, acechan y se manifiestan de maneras extrañas; pero forman parte de la vida, son su lado oscuro, la otra mitad de la esfera. "Los muertos tranquilos pastorean los astros", se dice en un verso de *Signos*. Y uno de los mejores poemas de *Este lugar de la noche* se titula "El poseído":

*a veces
siento en mis manos las manos
de mi padre y mi voz
es la suya*

*un oscuro terror
me toca*

*quizá en la noche
sueño sus sueños*

*y la fría furia
y el recuerdo de lugares no vistos*

*son él, repitiéndose
soy él, que vuelve*

*cara detenida de mi padre
bajo la piel, sobre los huesos de mi cara*

No hay un corte, una brusca separación entre el yo que se mira, se siente vivo, sueña, recuerda, y el padre muerto que lo habita, que literalmente vive en él. Si en la noche sueña los sueños de otro y si recuerda los lugares no vistos es porque lo poseen sueños y recuerdos que no son suyos sino compartidos con el muerto que regresa y se repite en el hijo. Todo esto parece pensamiento salvaje, primitivo. Y tal vez lo sea. Pero es la experiencia de la muerte de un poeta moderno. Es búsqueda de unidad en algo que constituye la enajenación por excelencia: la ruptura entre vida y muerte, la muerte arrancada a la vida¹¹. Mitos y metáforas poéticas son aquí dispositivos destinados a una recuperación simbólica. La poesía le objeta a la cultura contemporánea su autoridad para reducir la muerte a un hecho en bruto, irreversible, sin sentido para la vida. Lo que hace un poema como "El poseído" es encontrar caminos de reversibilidad, de continuidad, de intercambio entre muertos y vivos, abriendo un espacio simbólico de cercanía, de convivencia. Y ésa es, por lo demás, la función del símbolo: hacer tambalear las barras que separan los contrarios¹²; allí donde predomina la cómoda certeza de la exclusión mutua de los opuestos, introducir la incertidumbre y, ante todo, cuestionar los límites entre lo que se considera real y lo que se relega al nivel de mera imaginación.

Hay una imagen que se repite en la poesía de Arango y que posee esa capacidad de mostrar las líneas de continuidad entre vida y muerte: las uñas como espejos de la muerte. "En cada una —dice un poema de *Signos*— un rostro de distinta edad y apariencia". Envejecen en nosotros, como si cada una respondiera a un ritmo temporal diferente y no formara parte de un cuerpo unificado. Pueden llegar a ser como hojas muertas que se mantienen adheridas a un tronco vivo. O seguir viviendo y crecer aún en la muerte, pues son tercas, según sentencia un texto de *Cantiga*. En vida, son muerte prefigurada, multiplicada en los diez pedazos de un espejo roto. En muerte, continúan su curso, con la terquedad de la vida natural. "Sin poda, se curvarían

¹¹ Jean Baudrillard, *El intercambio simbólico y la muerte*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1993, págs. 150-151.

¹² Roland Barthes, *S/Z*, Madrid, Siglo XXI Editores, 1980, pág. 53.

en garra". Hablar con el cuerpo, fragmentarlo, interrogarlo: eso también es función de la poesía. Como si fuera un doble, múltiples dobles en nosotros.

En *Cantiga* se desmitologizan, en buena medida, las imágenes de la muerte. El tema deja de ser, en este libro, el de las frías moradas o el helado país de *Este lugar de la noche*. No son ya los muertos que, desde su lado oscuro de la esfera, mantienen intercambio continuo con el mundo cotidiano de los vivos. Ahora son los cadáveres que pululan en la ciudad, los cuerpos abandonados, picoteados, descubiertos en la noche por los faros de un automóvil. Los rituales del morir tienen que ver con levantamiento de cadáveres, diligencias judiciales, policías, inspectores, curiosos en la vía. La muerte se ha hecho fáctica, biológica, aleatoria, anónima; lo contrario de la vida, no su otra mitad llena de sentido:

*Desnuda
las piernas recogidas un tanto
las rodillas aparte
como para el amor*

*El inspector de turno
dice ajusta los hechos a la jerga
de oficio
 el secretario
—con dos dedos— teclea*

*Yo
también me he anudado mi pañuelo en la nuca
miro el pubis picoteado*

"Como para el amor" es el título de este poema. El diálogo entre amor y muerte, una constante en la poesía de Arango, ha dado un giro hacia la parodia macabra. El cadáver imita, por accidente, las posturas de la vida en su momento culminante. El efecto del poema no es la risa crispada sino el estremecimiento: éstas son las imágenes de la muerte que contaminan la vida, un intercambio invertido en el que lo sexual aparece revestido de muerte y ésta de una accidentalidad sin sentido. Simplemente, se trata de un caso de policía. Pocas veces ha encontrado la poesía una expresión más desoladora para denunciar la pérdida de sentido de la muerte en estos días. El lenguaje al que se la traduce es la jerga policial. Estos poemas de *Cantiga*, como el citado o como "Noticia de la muchacha ahogada", son las instantáneas de una visión seca de la muerte como suceso meramente casual, reducido en su significado hasta un grado cero. La muerte profanada, incidente irrisorio y trivial, se vuelve ininteligible: un espectáculo grotesco que parodia la vida, pero que ya no es posible asimilar ni en los marcos de una razón tecnológica que pretende controlar todos los procesos vitales, ni en los de una naturaleza que ha sido acorralada y ya no puede dar cuenta de la muerte en la antigua metáfora de la maduración del fruto. No es madurar: es interrumpir, cortar, desechar. Como el que va por las calles en "Ah y es de nuevo la mañana": "trae la calavera llena de sueños / limpio recién peinado / va a sus negocios", pero "cuando el asunto se despache un nombre / se tachará". Las metáforas orgánicas del florecer y marchitarse nada pueden hacer aquí para explicar la muerte. El lenguaje del poema se seca para poder traducir su contenido, esta vez a la jerga del asesino: despachar el asunto, tachar un nombre de la lista son estereotipos verbales en los que se congelan las palabras con que se alude a la muerte; así se la afrenta, desposeyéndola de toda sustancia simbólica.

En *Montañas*, el tema de la muerte vuelve a ser mitologizado. Pero el mito ha dejado atrás su ropaje solemne y su lenguaje hierático. Ahora se trata del mito en tono menor, humorístico, popular. Imágenes tradicionales, españolas y antioqueñas, de la muerte,



Con un grupo de amigos.

predominan en este libro, con una visión medio trágica, medio festiva. Ante todo, la imagen medieval de la danza de la muerte, algo transformada pero no del todo despojada de su primitiva iconografía de calaveras sonrientes y coreografías grotescas:

Si estoy, está conmigo.

*Si me atareo en mis asuntos,
me sigue.*

*Ojea por sobre mi hombro si leo,
atisba por sobre mi hombro si hago.*

*Con un sobresalto,
de un salto,
me pongo de pies.
¿Quién era?
Miro en torno mío.
Nadie, nada.*

*Acaso, cuando giro
sobre mi calcañar,
gira también
con una pirueta,
con un esguince silencioso.*

*Y si voy va detrás,
si vengo viene,*

*si me detengo se detiene.
Siento sus artejos en mi nuca,
su acezo en mi oreja.*

*Hago, pues, que voy y vengo,
hago que estoy,
hago que hago,
que me atareo en mis asuntos.*

*Y si también esto que digo,
este verso que hago
fuera tan sólo,
y de nuevo, la vieja
mentira del lobo.*

Cambian parcialmente el escenario y el decorado, pues ahora resulta difícil reproducir el teatro colectivo de la muerte como carnaval igualitario. Pero aparece muy clara la intención de superar las visiones anteriores centradas en la muerte individual, evento azaroso y sin sentido, o la metáfora poética sin arraigo en la imaginación popular. Decir una palabra sobre la muerte que no se suma en los abismos de la soledad subjetiva es una tarea casi imposible para el poeta de hoy. Arango intenta, con excelentes resultados, volver a esa palabra colectiva, echando mano de una rica imaginería folclórica, cuyo venero principal está, para nosotros, en Tomás Carrasquilla, pero que arraiga en la tradición popular europea. Qué tanto deba esta necesidad de representaciones colectivas de la muerte a la situación histórica que vivimos es algo que no puede responderse con precisión. Pero en la obra de Arango encontramos una preocupación constante, de más de dos decenios, por una poesía de la muerte que ofrezca significados fuertes, de validez cada vez más amplia, a sus lectores. La muerte personificada de la cultura tradicional, en *Montañas*, es un momento de esa búsqueda, como lo fue la visión casi abstracta de una muerte escondida, acechante, sin figura concreta, sugerida en las cosas, de los dos primeros libros, o las instantáneas del morir aleatorio, prosaico, representado en el cadáver sometido a los avatares nada metafísicos de la inspección ocular en *Cantiga*. La carencia actual de símbolos colectivos y de ritos que permitan asimilar la muerte como sentido es la otra cara, y también la justificación, de esta insólita exploración poética que trata de recrear las tradicionales figuras de la muerte como "la mirona", la que baila una danza macabra con cada uno, la que nos sigue como la sombra y remeda cada acto y cada gesto que hacemos:

*O en las noches heladas,
cuando desde sus cobijos
los animales oyen la lluvia,
llegan los muertos
y nos miran mientras dormimos
y su mal de ojo nos gasta,
nos envejece.*

*Quizá creemos ir
y los muertos nos llevan
los pies,
creemos hacer y los muertos
nos empujan las manos,
creemos decir
y los muertos nos dicen,
se nos adelantan en la risa.*

*Compartimos con ellos
los gestos, los guiños
de los que hablan una misma lengua.*

La poesía se esfuerza por revivir la muerte, por despojarla de las capas sucesivas de abstracción, indiferencia y banalidad con que la cultura contemporánea ha ido recubriéndola. José Manuel Arango reconoce una tradición propia en la visión burlesca de la muerte, que viene de la Edad Media, a través del catolicismo barroco de la Contrarreforma. Una posición entre estoica y festiva, farsesca, muy del vulgo, que él encuentra expresada en otros poetas antioqueños como Rogelio Echavarría y Jaime Jaramillo Escobar. Antes de ellos, Carrasquilla había recreado, a partir de un cuento tradicional, el icono popular de la muerte en figura esquelética y con la guadaña oxidada. Dos versos de Rogelio Echavarría: "cien pasos doy para atrás / pero la muerte los advierte" sirven de epígrafe al poema "Presencia" de Arango, anteriormente citado. El ritmo del primero remite de inmediato al octosílabo de la copla popular y se asocia en el recuerdo con un poema de Jaramillo Escobar titulado "Coplas de la muerte":

*La Muerte me coge el pie,
yo la cojo del cabello;
si se queda con mi pie,
me quedo con su cabeza.*

*La Muerte me coge un brazo,
yo la agarro con el otro;
cuando amanezca estaremos
dando vueltas en redondo.*

Tanto los versos de Echavarría como los de Jaramillo Escobar son evocaciones de la danza de la muerte. En *Montañas* hay, por lo menos, cuatro versiones, directas o sugeridas, de este tema. En "Horas", los muertos, calaveras mironas, rondan a los amantes, se apiñan en torno a la mujer que se desnuda y parodian todos los movimientos del amor. En "Presencia", la danza grotesca ocurre apenas como un presentimiento, pues la muerte es una compañera invisible, silenciosa. En "Obstinación", es de nuevo la ronda de los muertos que se adelantan, burlones, a todo lo que hacemos y lo convierten en un juego de imitación macabra. La variación más interesante es la de "Página en blanco":

*Escribo
y la mirona, por sobre mi hombro,
escruta lo que escribo.*

*Siento en la espalda el tacto
de sus manos calizas,
adivino la mueca
de su ironía silenciosa.*

*Escribo
y la mirona, por sobre mi hombro,
lee
y al leer borra lo que escribo.*

Escribir es un baile con la muerte cuya coreografía se va dibujando en los trazos de la pluma impaciente. Danza de la escritura del poeta sobre la página en blanco que da vida al poema y danza de la lectura de la muerte que va borrando lo escrito. La mirona, su escrutinio por sobre el hombro del poeta que escribe, las manos calizas,

la mueca irónica de lectora silenciosa: todo un cuadro de la imaginería popular, transferido al ritual de la escritura. Aunque no se diga explícitamente en el texto, lo que la muerte transmite al poema con su mirada es "el mal de ojo" que lo marchita y lo borra. ¿Es éste un poema serio, trágico, una poética de la muerte en lenguaje popular? ¿O es una parodia alegre, jocunda, del más serio de los temas de la poesía moderna, esto es, la poesía misma, el acto de escribir y su relación con la muerte? ¿O es una síntesis de ambas?

Las imágenes órficas de los dos primeros libros, con sus descensos a frías moradas, tienen su contraparte en estos poemas de la muerte instalada en el escenario mismo del teatro de la vida. Hay, a propósito, un poema de *Montañas* que se titula "Eurídice". El orfismo secularizado de estos versos es particularmente significativo, pues el helado país, el Hades, al que desciende el anónimo Orfeo, es la morgue en el sótano oscuro de un hospital. Eurídice yace allí desnuda y su única identificación es un número en la etiqueta que cuelga de su tobillo. Al lado de esta alusión mítica, no por profanada menos patética, los versos irónicos de "Regalo", con su mueca burlona y sus giros coloquiales, adquieren una resonancia contrastante: aquel que esperaba y no sabía lo que esperaba, con el tiempo llega a saber que era la muerte lo que esperaba, "porque en fin viene el tiempo con un palo / y le muele los huesos. / A saber: con el tiempo y un palito". "Con el tiempo y un palito" es una de esas miniaturas del habla coloquial que sólo un poeta muy diestro, muy maduro, es capaz de incorporar a un poema serio, o tragicómico, manteniendo todo el sentido virtual de la expresión y, aún más, potenciándolo al máximo en el contexto.

José Manuel Arango ha llegado a ser, con el avance progresivo de sus libros y de la edad, un poeta cada vez más serio pero también cada día más sonriente. La visión del poeta que envejece, expresada "al modo de Anacreonte", como se dice en el subtítulo de un poema suyo, percibe la comicidad de la vida en cada una de las situaciones que, vistas de otra manera, podrían parecer lúgubres. Hay un goce discreto en la autoironía, en la lucidez ante el suave declive de los años. Poemas como "Baila conmigo, muchacha", de *Montañas*, o "En el cuerpo del bailarín hay un duende", de *Cantiga*, están contruidos como escenas mínimas, teatro casi de pantomima, donde la acción se describe desde el marco de la mirada sin que medie una palabra de diálogo entre los personajes. En "Baila conmigo, muchacha" hay más bien un monólogo silencioso, "para mi capote", del viejo poeta que quisiera bailar con la adolescente espléndida de la mesa vecina en un bar. Se la describe, en los seis primeros versos, con la morosidad del deseo:

*La muchacha de pelo casi azul
y largos ojos chispeantes,
se agita, azogada por la música.*

*Hace girar las esbeltas caderas,
sacude los hombros desnudos,
menea los pechos.*

El minúsculo incidente, el equívoco que forma el núcleo cómico de la escena, representa sólo un pretexto para aludir, de manera sonriente, a un tema lírico nuevo en el conjunto de esta obra, la experiencia del envejecer:

*He estado con el vaso en la mano
morosamente viéndola bailar.*

*Hasta que me decido y me levanto
y extendiendo el brazo invitándola,*

*y diciendo, entre el alboroto de la música,
para mi capote:*

*Baila conmigo, muchacha.
No te dejaré ver mis dientes
flojos y quebradizos,
no repares en mis sienes canosas.*

*Y ella vuelve los ojos sonrientes
y viene hacia mí bailando
y pasa al lado mío y*

*va a abrazarse con un adolescente
de dientes espléndidos.*

En este poema, el contenido subjetivo se encuadra dentro de una tradición literaria antigua, la anacreóntica, con lo cual se logra que toda alusión íntima parezca arrojarse con pudor en una convención objetiva. El texto que le sirvió de molde se titula "La muchacha de Lesbos":

*Una roja manzana
me lanza Eros, de cabellos dorados,
y a jugar me incita
con una muchacha de coloridas sandalias.*

*Pero ella, que es de Lesbos, de hermosas casas,
desdeña mis canas
y deseosa suspira por otro.*

La anacreóntica tiende a ser un cuadro escénico descrito. Arango toma lo esencial: el poeta viejo, la muchacha que desdeña las canas y dirige su deseo a la belleza de la juventud, el efecto cómico que surge del contraste. Lejos de arrancar el yo de su circunstancia inmediata para extraer rápidamente la idea general, superando las particularidades concretas, lo que sucede en el poema de Arango es lo contrario: una particularización minuciosa, datos del cuerpo, caderas, hombros desnudos, senos, o bien sienes canosas y dientes flojos y quebradizos. El motivo de los dientes proviene también de Anacreonte, de otro texto titulado "Temor del Hades", y los versos pertinentes dicen: "la dorada juventud se ha ido / y destrozados han quedado mis dientes". Las verdades del cuerpo no aparecen balanceadas con ninguna sabiduría compensatoria. A menos que el humor sea la compensación. Eros lanza la manzana roja e incita a jugar. El poema mismo es el juego. Un juego sonriente y perturbador. Ni expresión de un momento de crisis ni de un instante de éxtasis.

La vena cómica de estos poemas de la muerte y del envejecer, con su tendencia a lo teatral, a la escena mínima, levemente grotesca, autoirónica, representa una de las más ricas minas en la poesía reciente de Arango. Para decirlo con palabras de un autor que nuestro poeta admira y ha encomiado alguna vez, Mijaíl Bajtin, "es un grotesco de cámara, una especie de carnaval que el individuo representa en soledad, con la conciencia agudizada de su aislamiento"¹³. Pero significa, al mismo tiempo, la intención de encontrar alguna forma alternativa para ese aislamiento en lo subjetivo. Esos versos de Arango reivindican el espíritu burlón, danzarín —aunque el cuerpo se niegue a bailar— del poeta que ha aprendido a decir lo más serio en el tono del humor popular, compartido. Lo terrible, que en *Signos* y en *Este lugar de la noche* aparecía ligado a las imágenes nocturnas y oníricas del romanticismo y del expresionismo, acepta ahora transponerse en

¹³ Mijaíl Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid, Alianza Editorial, 1989, pág. 40.

representaciones cómicas y en expresiones vulgares como la pelona, el mal de ojo o el tiempo y un palito.

Cabría preguntarse por la validez de todas estas búsquedas y provisionales soluciones. Ninguna de ellas reclama la universalidad de una verdad definitiva. Así mismo, una lectura interpretativa se ve obligada a reconocer, aun con mayor razón, su carácter provisional y nada estable. Sin embargo, podría arriesgarse alguna respuesta en esta dirección: tanto los mitos arcaicos de los primeros libros como la tradición popular del último son versiones prescindibles de un único mito imprescindible: la poesía, un mito salvador, vivificante, el único en el cual es posible creer de verdad. Los demás sólo proporcionan metáforas al poeta, no verdades. Los mitos de aquí y de allá, los griegos o los cristianos o los precolombinos, se subordinan a las intenciones o a los significados del poema. La poesía los trasciende a todos, los abarca, los modifica. Es más permanente. Un poeta como José Manuel Arango hace de su obra un punto de cita de poetas antiguos y modernos, de tres o cuatro lenguas diferentes, cercanos o distantes en el tiempo y en el espacio. Su labor de traductor lo atestigua de manera mucho más limitada que su tarea de lector y de escritor de poemas. Ahí está su verdadera tradición, la única rescatable sin equívocos.

Esa tarea del traductor de poesía, que Arango ha asumido de manera tan seria y competente, sobre todo en el caso de los poemas de Emily Dickinson, tendrá que ser estudiada en otro contexto. El fervor que ha puesto en sus versiones de la gran poetisa norteamericana revela un parentesco espiritual, una estirpe lírica. En Dickinson ha encontrado, realizadas al más alto nivel, algunas de las características que distinguen la obra propia: "parquedad casi ascética", materia extraída de la vida corriente, intensidad en lo pequeño. Los poemas de Arango, breves pero no aforísticos ni sentenciosos, están desprovistos de toda pretensión de sabiduría general. Son sabios, pero a pesar de sí mismos, no por sus conclusiones. De ellos no pueden derivarse máximas de vida ni citas célebres. Poesía meditativa la suya, tremendamente crítica, seriamente ocupada en las tareas del descifrar y comprender. Como pocos poetas hoy en día, esta obra todavía se impulsa hacia una verdad, quizá reducida a la verdad de la experiencia. Pero la dice como lo aprendió de Emily Dickinson: "Tell all the Truth, but tell it slant" ("Di toda la Verdad, pero dila sesgada").