



Las reflexiones de José Manuel Arango sobre la poesía*

LUIS HERNANDO VARGAS
Filósofo, Universidad Nacional de Colombia
hernandov53@yahoo.es

OK
A 12/3/2005

BUSCO la peculiaridad de la poesía de este poeta colombiano. Para ello considero en primer término sus reflexiones sobre ella, es decir, su poética. Como primer paso, daré una indicación provisional y de conjunto sobre ella, con base en los títulos de los libros publicados en vida de su autor. Enseguida, y ya que encuentro testimonios de esa búsqueda que constituye la reflexión de Arango en poemas, ensayos, prólogos y entrevistas, consideraré sus poemas, después tomaré un par de afirmaciones a mi parecer sustanciales hechas en entrevistas y, finalmente, pensaré detenidamente la segunda parte de la “Nota”, publicada por primera vez en la antología *Sombra de la mano en el muro*, que salió a la luz en 2002, poco tiempo después de la muerte de José Manuel. Las afirmaciones hechas por José Manuel en ensayos y prólogos apoyarán la consideración descrita. La inclusión de puntos de vista de autores distintos al poeta para apoyar la reflexión ha sido justificada en el primer capítulo de este trabajo.

Partir de una indicación provisional significa que sólo en el desarrollo del texto encontrarán justificación las afirmaciones que se adelantan y que entiendo que cualquier afirmación debe ser justificada.

Me parece que los mismos títulos de los libros de Arango tienen sabor de poética, o sea que los nombres *Este lugar de la noche* (1973), *Signos* (1978), *Cantiga* (1987) y *Montañas* (1995) parecen señalar que su poesía es en buena parte una indagación sobre la poesía. Esto ya lo había planteado en mi ensayo “Cosas a un tiempo familiares y ajenas” (2001). Daba allí las siguientes razones: presente en el título de su primera publicación, la noche recorre su obra. Cuando con *La bailarina sonámbula* dice lo que para él es la poesía, afirma: “Es de noche, naturalmente”. Tal vez más que la noche lo obsesiona el anochecer (El “umbral” del anochecer). *Signos*: en sus poemas, unos pocos rasgos, puestos con cuidado, son indicios, señales que guían hacia lo que apenas sugieren. *Cantiga*: uno de los significados de este vocablo es el de “breve composición poética”. Esta es una de las peculiaridades de la poesía de Arango: una, dos, tres frases. Claro que hay poemas largos, pero, incluso, éstos generalmente parecen estar constituidos por fragmentos. Finalmente, aparte el libro, ¿cuántas veces están las montañas en estos poemas? ¿No dice que las montañas forman parte de ese nosotros del último poema de *Montañas*?: “Estas montañas hoscas / que se adelgazan, / que se ensimisman en nosotros. / Ya sólo acaso una manera / de la voz, / del paso, / del gesto” En suma: los títulos señalan cosas familiares (noche, montañas), modos de ser de la obra (signos, cantiga) que al tiempo son ejes de la “visión”, es decir, que entran en la manera misma

Página anterior:

José Manuel Arango (1937-2002).
Fotografía de Milciades Arévalo.

* El presente texto es el capítulo II del libro inédito *José Manuel Arango. Poética y poesía* escrito en enero de 2006.



Aquarimántima, año 1, núm. 2, enero-febrero de 1974.

de ver y de “pararse a ver”. Mirada de montaña. Paso, voz y gesto de montaña. Mirada de noche. Cosas que son signos. Preocupaciones. Preocupación en esos sentidos de la palabra que lindan con el interés, la obsesión e incluso el capricho.

LA POESÍA EN LOS POEMAS

Diecisiete poemas de los 265 recogidos en la *Poesía completa* publicada por la Universidad de Antioquia en 2003, texto del que se extraen las citas de los poemas en esta exposición, pueden ser calificados como poéticos. Este es el caso de cinco poemas de *Este lugar de la noche*, dos de *Cantiga*, cinco de *Montañas*, cuatro de “*Otros poemas*” y uno de los poemas “*Póstumos*”. Creo que sobre el carácter de poéticos de tres o cuatro de estos poemas puede haber alguna discusión. Por otra parte, hay otros poemas en los que existen indicaciones, pero no están consagrados enteramente a la poética. Algunos de estos, incluso, hacen dudar acerca de si la breve indicación colocada en el texto no hace que el poema mismo deba ser considerado una poética. Este caso lo ejemplifica bien un poema de *Montañas*, *Presencia* (pág. 202). Una indicación poética nítida está colocada en el fragmento seis del poema:

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

José Manuel Arango

SIGNOS



José Manuel Arango, *Signos*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 1978.

La colocación de estos versos en la conclusión del texto, en la última palabra, por decirlo así, y el hecho que el poema sea sobre la muerte, son un par de razones que hacen pensar que el poema puede ser una reflexión sobre la poesía. Pese a ello, casos como el anterior han sido excluidos del examen que sigue.

ESTE LUGAR DE LA NOCHE

La primera poética que aparece en este libro es el poema *Armonía* (pág. 23):

*perdido
por los ciegos senderos
de la música*

*tienes
el rostro
que tendrás en la muerte*

Este poema puede basarse en una anécdota sencilla: para oír música, cerramos habitualmente los ojos. Esta puede ser una explicación del adjetivo ciegos. Pero en el poema se levanta a otra dimensión esta palabra importante en Arango, aplicada aquí a la música, a los caminos de la música.

No se sabe quién es el “tú” de este poema. Puede tratarse de un monólogo y entonces el poeta se dice a sí mismo. ¿Toma la distancia de la reflexión para percatar-

Imago, revista de literatura. Casa de la Cultura e Instituto de Bellas Artes de Copacabana, Medellín, núm. 7, mayo de 1990.

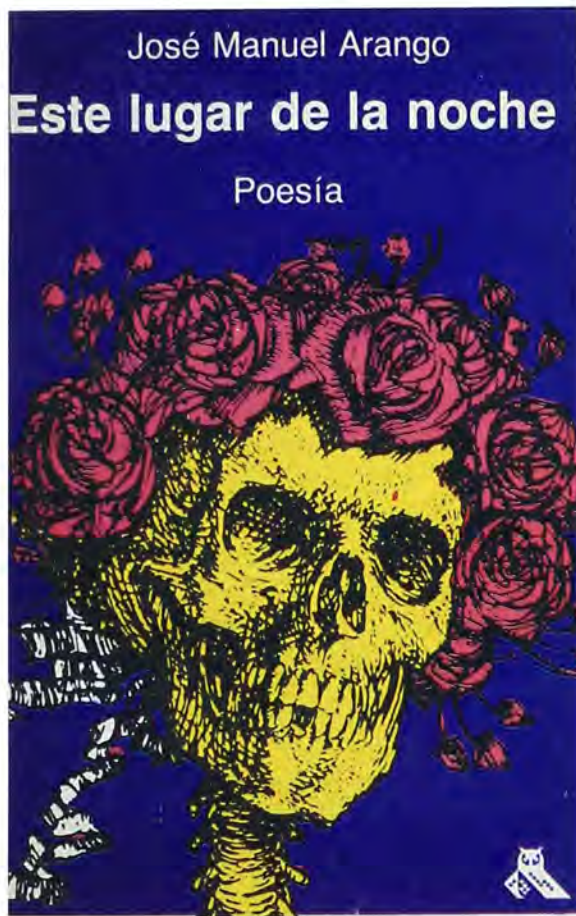


se y decirse lo que pasa cuando él escucha música? ¿Se dice a sí mismo que, ocupado con la música que tiene la poesía, está con el rostro de la soledad, el rostro sin máscaras de la muerte? Aparte de la palabra “ciegos”, aparece también la conexión entre la música y la muerte.

Además de estas tres palabras claves en esta poesía, está el título. En mi ensayo “Cosas a un tiempo familiares y ajenas”, señalé que si buscara una palabra fundamental para definir la búsqueda de Arango, esa sería quizá la palabra armonía: “La mujer es armonía (‘por entre las fisuras de la palabra / saberte / armonía o agua primera’), en las montañas está la armonía (‘Tal vez aun los ojos estragados / puedan tocar esa armonía estricta, / su claridad, / su gracia’), la música (¿el arte?) es armonía, palabra que titula un poema”. Que la poesía de Arango es una búsqueda de armonía lo aprobó él mismo en la entrevista que aparece transcrita como apéndice de este libro. Claro que se trata de una armonía disonante, afirmación que creo quedará clara más adelante.

En el poema *Hölderlin* (VIII, pág. 25), uno de los tres poemas sobre quienes se puede decir que se centra algún poema de la obra de Arango (los otros dos son Machado y Lezama Lima), el tema es el oficio de poeta. Más precisamente, el riesgo que presenta este oficio, bien conocido —y sufrido— por el poeta alemán. En efecto, para Hölderlin, la del poeta es “la más inocente de las ocupaciones”, pero aquello de lo que se ocupa, el lenguaje, es “el más peligroso de los bienes”. Y el riesgo, en términos de Arango, es la locura, porque el poeta puede encontrarse con un animal terrible. Heidegger, de quien tomamos estas frases de Hölderlin, después de examinarlas, afirma en un ensayo de 1936¹:

1. Martín Heidegger, *Hölderlin y la esencia de la poesía* (trad. de José María Valverde), Barcelona, Ariel, 1983, pág. 64.



José Manuel Arango, *Este lugar de la noche*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1982.

cuando Hölderlin ha vuelto a casa de su madre tocado por la locura, escribe a un amigo, sobre el recuerdo de su estancia en Francia: 'El violento elemento, el fuego del cielo y la calma de los hombres, su vida en la naturaleza, y su limitación y contento, me ha impresionado constantemente, y, como se repite de los héroes, bien puedo decir que me ha herido Apolo'. (V, 327) La excesiva claridad ha lanzado al poeta a la oscuridad. ¿Hace falta más testimonio de la suprema peligrosidad de su 'ocupación'? El destino más propio del poeta lo dice todo.

Diez años después, en 1946, en el ensayo “¿Y para qué poetas?”, Heidegger toma la palabra riesgo, ahora en relación con Rainer María Rilke. El ensayo² examina unos versos de Rilke que éste llamó improvisados, y que cito en parte:

*Como la naturaleza abandona a los seres
 al riesgo de su oscuro deseo sin
 proteger a ninguno en particular en el surco y el ramaje,
 así, en lo más profundo de nuestro ser, tampoco nosotros
 somos más queridos; nos arriesga. Sólo que nosotros,
 más aún que la planta o el animal,
 marchamos con ese riesgo, lo queremos, a veces
 (y no por interés) hasta nos arriesgamos más
 que la propia vida, al menos un soplo
 más...*

En las páginas finales del texto (pág. 287), Heidegger explica lo referente a aquellos que se arriesgan un soplo más:

2. En *Caminos del bosque* (trad. de Arturo Leyte y Helena Cortés), Madrid, Alianza Universidad, 1997, págs. 248 y 249.

Ese soplo más, que arriesgan los más arriesgados, no significa sólo y en primer lugar la medida apenas perceptible, por lo fugaz, de una diferencia, sino que significa de modo inmediato la palabra y la esencia del lenguaje. Esos que son un soplo más arriesgados se arriesgan al lenguaje. Son esos decisores que dicen más Porque ese soplo más al que se arriesgan, no es sólo un decir en general, sino que tal soplo es otro soplo, otro decir distinto al decir humano. El otro soplo no pretende tal o cual objeto, sino que se trata de un soplo por nada [...] No por casualidad, en el texto del poema las palabras 'un soplo más' van seguidas de puntos suspensivos. Expresan lo callado. Los más arriesgados son los poetas...

Uno de los poemas más ricos en indicaciones sobre la poesía de Arango es el poema XXIII (pág. 42):

*un trueno en la mañana, súbito
Y después el silencio filoso de los sueños*

es la misma calle de siempre, los sitios familiares

*qué extraños sin embargo de pronto
como apariencias de un helado país de muerte*

la rama de la ceiba —su sombra— tiembla sobre el muro

*día a día debiste hacer tu jornada de lento viajero
para llegar a este minuto
en que la radical extrañeza
de todo te hiere*

*y un trueno estalla en la mañana, súbito
y es después el silencio filoso de los sueños*

A palabras que ya había llamado claves para la concepción de la poesía de Arango, como *ciego*, *música* y *muerte*, ahora se suman las palabras *silencio* y *sueño* (La carátula del *Magazín Dominical* en la que se publicó una entrevista hecha al poeta³, colocó al lado de tres fotografías suyas el pie de foto “José Manuel Arango, el poeta del silencio”). El silencio que aquí se nombra es un silencio filoso y pertenece al sueño. El silencio de los sueños hiere. El sueño es de dos caras, como veremos más adelante en la consideración del poema *Deslumbramiento*, de *Montañas*, donde se habla de “pánico dulce / gozoso”.

Por otra parte, los sueños que atraviesan las cosas familiares en la poesía, las dejan ver como apariencias de un país helado de muerte. La poesía de Arango es una poesía de lo familiar, pero esto familiar, cotidiano, es también extraño, es propio y ajeno. Creo que él lo dice más certeramente: “Cosas a un tiempo familiares y ajenas”. En otras palabras, estamos en donde siempre estamos pero este lugar se ha hecho otro; junto con la cosa habitual, está ahí su apariencia, que ya no es habitual.

Además de esto, el sueño irrumpe de repente. Este súbito aparece en la entrevista de Piedad Bonnett⁴. Arango le dice que en su escritura “Trata de partir de una experiencia, de un momento de esos en los que parece que despierta y que comprende algo”. Sobre este aspecto ya me había detenido en mi ensayo de 2001:

3. “La poesía es eficaz, nos cambia”, por Víctor Rodríguez Núñez, *Magazín Dominical*, *El Espectador*, Bogotá, núm. 632, 25 de junio de 1995, págs. 8-11.

4. “Entrevista con José Manuel Arango”, en: José Manuel Arango, *La tierra de nadie del sueño. Poemas póstumos*, Medellín, Ediciones DesHora Intergraf, 2002, pág. 61.

En la poesía de Arango muy frecuentemente se presenta el gesto de quien de repente se da cuenta; parece captar el momento mismo, el súbito, en el que se encuentran lo extraño y lo familiar. Ese sobresalto que va del gesto interrogante al “¡Ah! Carajo, ¡cómo no me había dado cuenta!” o al “Pero si es tal cual”: “Y te volverás. Y ese rostro / será por un instante / —sólo por un instante— / extraño”. Están en esa línea el forastero que “en virtud del gesto recordado vuelve a ser el amigo”, el padre visto en las propias manos y en la voz propia o en la del hermano, o el rostro reencontrado, vuelto visible, en la muerte.

Según Arango, la poesía consigna esos momentos en los que parece que despierta. Parece: *es como* si despertara. Lo paradójico es que se despierta mediante el sueño. Pero es una paradoja aparente, porque los adultos corrientes estamos dormidos. El poeta es quien está despierto. Dice Arango en el ensayo sobre Aurelio Arturo⁵:

el adulto olvida, se olvida. A la forma de desconocimiento de sí que es propia del Alma Bella, podría quizá anteponerse otro modo más radical de desconocimiento, el propio del Alma Dormida. El Alma Dormida sería la que olvida su muerte y de este modo se olvida de sí misma. Un adulto “normal” es un Alma Dormida. A la que hay que llamar y despertar. Hacer que recuerde, que avive el seso. Quizá una de las tareas de la poesía sea la de avivarle el seso al dormido. Y el poeta alguien que quiere mantener viva su adolescencia, estar despierto, recordar. Sería una especie de retrasado, alguien que no alcanza a llegar del todo a la madurez, que se mantiene en una como adolescencia tardía [Resaltados de José Manuel Arango]

Quien está despierto es el poeta. Y aparece la expresión “la radical extrañeza de todo te hiere”, verso del que tomó William Ospina el título de su ensayo sobre Arango⁶. A esta expresión nos referiremos más adelante.

Un poema que puede sugerir el carácter destructivo de la poesía (y por ello filoso) y que acerca las palabras noche, caos y sueño es el poema XXVIII (pág. 47):

*la casa que reduce la noche a límites
y la hace llevadera
cuando el rugido de una bestia en el sueño
o las palabras que sin sentido
despiertan con todo ese extraño temor
surgen como restos de una oscura lengua
que desvela el origen y la amenaza*

*el techo que cubría un fuego manso
arderá*

*y entonces nada habrá seguro
y será necesario de nuevo cavar
hacer*

Puede ser una bestia que ruge en el sueño. Pueden ser unas palabras sin sentido. En cualquier caso, el orden, el mundo, en el que nos sentimos seguros y “en casa” se echa a perder. Se pierden los límites, la medida. Bestia, sueño. Su asociación está en los dos poemas anteriores. Esto explicaría el carácter terrible de la bestia.

5. José Manuel Arango, “Aurelio Arturo y la poesía esencial”, en *Aurelio Arturo. Morada al sur y otros poemas*, Bogotá, Norma, 1992, pág. 51.

6. “La radical extrañeza de todo. José Manuel Arango”, en *Por los países de Colombia*, Eafit, Medellín, 2002. (El texto también fue publicado por la revista Número, núm. 33, de junio a agosto de 2002, y aparece en Arango, *La tierra de nadie del sueño*).



José Manuel Arango, *Cantiga*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 1987.

Esta podría ser una metáfora de la poesía, que destruye la realidad dada al arriesgarse por los senderos (¿ciegos?) de mundos posibles⁷. La poesía constituye un regreso al caos, a la noche que borra los contornos de las cosas, que hace todo sombra. Cuando esto sucede habrá que ir en busca de un nuevo orden.

Ahora bien, este orden, este mundo, en el que vivimos es un orden hecho de significados, de lenguaje. Dice Arango “la casa que reduce la noche a límites...” Casa. Hay que recordar la manera como Arango se refiere a Aurelio Arturo⁸:

La poesía ha sido pensada, por un pensamiento muy lúcido y que se funda en metáfora honda, como la construcción de una casa, de una habitación para el hombre. La palabra sería, en esencia, Morada. Aurelio Arturo construyó en sus poemas tal habitación humana. Morada al sur es el título de su único libro.

La casa a la que se refiere el poema es el lenguaje. A la “casa del ser”, como la llamó Heidegger. El lenguaje da un orden al mundo, humano. Y eso lo señala un poema del libro al que nos venimos refiriendo, cuando habla de un vendedor de pájaros, un indígena (pág. 38):

*en el mercado, entre sus jaulas
el vendedor de pájaros
vocea la lengua de los vencedores*

*pero tras su habla sibilante
y las cópulas sorprendidas
de palabras*

7. El epígrafe puesto por Arango al poema *Deslumbramiento*, de *Montañas*, que tematizaré más tarde, tomado de Elkin Restrepo, es: “En la noche se veía ya el oro / inagotable de otros mundos” (pág. 234).

8. Ensayo citado, pág. 49.

*se recata la antigua lengua armoniosa
más clara, más
cercana de las tortugas y el fuego*

que piensa en él
y le da otro orden al mundo [resaltado mío]

El lenguaje piensa en él, dice este poema. Y en el poema que comento aparece un motivo que estará de nuevo en *Cantiga*, el de las palabras oídas en el sueño: “o las palabras que sin sentido / despiertan con todo ese extraño temor”.

El último de los poemas de este libro, *Escritura*, dice que la poesía se escribe con el vaho de la noche, la cual es como un animal. Palabra de la noche. Se escribe con el índice. La poesía es efectivamente indicación⁹. Los poetas muestran, señalan. Y es una palabra efímera. Es como escribir en un cristal. De nuevo está el frío de esa noche de la poesía que, aunque se dé en pleno día, deja a las cosas con una apariencia de un helado país de muerte.

Sueño, muerte, ciego, silencio, música, caos, noche, familiar y ajeno: palabras asociadas a la poesía en *Este lugar de la noche*.

CANTIGA

El poema *Una apariencia mansa* (pág. 142) pone una palabra cercana a Arango, mucho más cercana, por repetida, que el vocablo objeto, aunque usa este incluso en alguno de los poemas (“y los objetos se alargan para entrar en la noche”). Dice ahora: cosas.

*Una apariencia mansa
y un fondo de desasosiego*

*las cosas
su fantasmagoría*

Y se refiere a ellas en general: las cosas. Es una afirmación de conjunto sobre la “realidad”, que ejemplifica bien la manera de ver distanciada de Arango. Distan-ciada y concedora de su situación en el conjunto de las cosas¹⁰. Por otra parte, parece afirmar que la apariencia de las cosas es sólo una máscara. ¿Qué puede ser ese desasosiego que encierra el fondo de las cosas? ¿Hay alguna amenaza oculta? Tal vez sea fructífero acercarle a este poema una afirmación de Silva¹¹, citada por Andrés Holguín: “Lo que los hombres llaman realidad —dice Silva en una de sus prosas— ‘es sólo una máscara oscura tras de la cual asoman y miran los ojos de sombra del misterio’”. Tal vez la poesía de Arango sigue en esto la búsqueda de Silva: “Ver lo extraordinario o ver lo ajeno en lo familiar es ver tras las máscaras de las cosas, es ir al misterio”.

El segundo poema a considerar de *Cantiga* es *Palabras de mendigo* (pág. 171):

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

9. Y parece que también lo son para Arango la escritura en general y el trabajo del pensador: En la entrevista a Babel (“Conversatorio con José Manuel Arango. El excesivo pudor”, núm. 4, Medellín, diciembre de 1996-marzo de 1997, pág. 17): “Para qué voy a romper con Fernando González si él me dice algo, si leo y veo muchas cosas que él me muestra. O con Carrasquilla, Epifanio. Son nuestra tradición viva. Si es pobre, porque no son muchos los maestros que tenemos, con mayor razón hay que cuidarla”.

10. Un buen ejemplo de esto es el poema *Deshora*, uno de los “Póstumos”, el cual comienza así: “En este día / de este siglo del cáncer // En esta esquina / de esta plaza / de esta ciudad / de este rincón del mundo” (pág. 324).

11. Andrés Holguín, *Antología crítica de la poesía colombiana (1874-1974)*, t. I, Bogotá, Tercer Mundo, 1981 (1979), pág. 121.



José Manuel Arango, *Montañas*, Bogotá, Editorial Norma, 1995.

*nos dice en una lengua
usada*

En este poema reitera Arango *Este lugar de la noche*. En el poema *Hölderlin*, dijo “recinto secreto”, ahora dice “palabras secretas”. Como en el poema XXVIII, se trata de palabras oídas en el sueño. Quizá las palabras sean “secretas” por ser de una oscura lengua. Y lo que sucede en la vigilia ya ha sido pre-visto en el sueño. El poema estremece. Además, como en el primer libro, Arango utiliza la metáfora de la moneda referida a la palabra (y la usará en “*Otros poemas*”, como veremos). El poema XXXIX de *Este lugar de la noche*, tras señalar que las rocas de los acantilados o la llanura, trabajadas por la erosión, son como textos o mapas, dice:

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

Esto es importante porque en *Este lugar de la noche* la ciudad es un texto y “el mar repite su sílaba redonda”, porque un poema de *Signos* pide al cráneo, vasija de sueño, que descifre “la escritura del viento, sus trazos / en el agua nocturna”. Y porque en *Montañas* las montañas son voz, gesto. Las cosas son signos que el sueño descifra.

También puede apreciarse algo de juego: el mendigo que pide una moneda nos da también una moneda: la lengua usada de las transacciones diarias.

En el poema *Caracola* (pág. 231) aparece una veta nueva en las reflexiones sobre la poesía. Nueva en José Manuel Arango, porque creo que no es nueva en la poesía colombiana. Es una veta irónica, que se puede ver en el *Tercer Nocturno*, de Silva o en la *Perorata*, de Jaime Jaramillo Escobar. *Caracola*:

*He oído
en el entresueño
algo como un rumor de mar
que amaina y arrecia.*

*Me han llegado
en el entresueño
voces como de mujeres en el amor
o como de sirenas.*

*Pero sé que el oído
es una delicada caracola
metida dentro de mi cráneo
y que en ella hay un arpa diminuta
de vivas pestañas.
Qué agua, qué risa.*

*Sé que es sólo, desde mi torre,
ese rumor oscuro de la ciudad
que es como el ronroneo de una fiera dormida.*

Lo nuevo es la veta irónica: “Qué agua, qué risa”. (¡Qué va!, dice el lenguaje popular.) No el tema de sueño, que ya estaba en *Este lugar de la noche*. Habla de entresueño, palabra que también aparece en ese primer libro: *Duermevela*, se titula un poema. Esa veta irónica como ya dije se encuentra en Silva: “Cómo tendéis las alas, ensueños vanos” o en Jaramillo Escobar: “Os han dicho, sí, yo sé, os lo han dicho, lo que es la poesía. La poesía es todo eso que os han dicho, y también esta cajita roja vacía en la que, como podéis verlo, no hay nada, absolutamente nada, sino ella misma sola por dentro”. El adjetivo en Silva y en Jaramillo Escobar es el mismo: vano, vacío. Se trata de “naderías”, como dice Borges. Esta veta irónica creo que la comparte Arango también con William Carlos Williams. Hay que mirar una de las traducciones de Arango: *Retrato de una dama*¹².

Caracola aclara el poema XXIV, pág. 48, *Duermevela*:

*en el sueño
el golpeteo múltiple
de la lluvia*

*mientras por los relojes
el tiempo avanza furtivamente
con sus patas de insecto*

En este poema, el ruido del reloj se transforma en lluvia. En *Caracola* los ruidos de la ciudad se hacen mujeres: “Sé que es sólo, desde mi torre, / ese rumor oscuro de la ciudad / que es como el ronroneo de una fiera dormida”. Ciudad-Fiera dormida.

12. *Tres poetas norteamericanos. Whitman, Dickinson, Williams* (traducción y selección de José Manuel Arango), Bogotá, Norma, 1991, pág. 116.



62

JOSE MANUEL ARANGO

POEMAS



José Manuel Arango, *Poemas*. Medellín, Secretaría de Educación y Cultura de Antioquia, 1991.

Caracola. En un poema en prosa de *Cantiga*, hay un efecto de caracola que transforma los ruidos de la ciudad —pero en bestias bien despiertas (*Hay un lugar*, pág. 129)—:

Hay un lugar —en la montaña, cerca del boquerón— desde donde el estrépito de la ciudad se oye con una nitidez alucinada

Posiblemente las paredes rocosas lo allegan por un efecto de caracola para devolverlo acrecido

Suena como un trueno, como el trote de muchas pezuñas, una recua de bestias en desbandada

La caracola¹³ aparece en la poesía de José Manuel desde su primer libro: “sentadas entre caracolas / y lagartijas, ríen / las prostitutas. En *Signos*, hay una mención que cierra un poema:

*mensajera venida de un país de lagos
que traes una caracola colgada entre los pechos*

La caracola del oído es la que transforma una cosa en otra, una metáfora de la poesía, que también es una mujer. Ya sea mensajera o prostituta: Baudelaire dice a la “mujer galante” de un poema de *Las flores del mal* que lo deje embriagarse con una mentira, hundirse en sus bellos ojos como en un bello sueño y adormecerse a la sombra de sus pestañas.

13. Una caracola aparece asociada al miedo de la Niña sorprendida por el viento en “*Otros poemas*” (pág. 288).

La palabra entresueño merece consideración porque se trata del límite entre el sueño y la vigilia. Límite. Como es de límite la poesía de Arango. En el ensayo del 2001, indiqué esta conexión: “De cualquier manera, el poema está entre la vida común y el sueño. Y la poesía de Arango poetiza ese límite o lo que es lo mismo el instante mismo en que lo familiar es extraño. Habla Arango del *borde del sueño*, dos veces al menos se ocupa de la duermevela o entresueño”.

Así como el sueño es una de las obsesiones permanentes de Arango, el entresueño aparece en la obra desde el comienzo hasta el final. Sueño. Entresueño, Duermevela. Uno de los poemas “*Póstumos*”, pone trasueño (*Vieja estación*, pág. 316).

Deslumbramiento (pág. 234) señala no sólo la apertura de mundos posibles que opera la poesía, sino que pone otra de las obsesiones recurrentes de Arango: la noche y el anochecer. Como se puede ver, es una metáfora del poeta: niño extraviado por el límite del poblado cuando comienza el anochecer. Finalmente señala, como también es frecuente en Arango, la situación afectiva propia de la poesía: pánico, dulce, gozoso. El cierre del poema (numeral 2) recoge y sintetiza esto, y, con ello, el poema: “Quizá lo único decible, / el arcaico miedo del niño a la oscuridad”.

Ya señalé antes que a mí me parece que la poesía de Arango es más anochecer que noche cerrada. El anochecer es en efecto un momento de límite. *Este lugar de la noche* es un libro que comienza con el anochecer. Los dos poemas iniciales son como las dos caras de la moneda de este momento del día. Si el primer poema pone el gozo del anochecer, el segundo pone el pánico. El primero muestra la celebración, la vida, y el segundo, el dolor, la muerte.

Poema I:

*los hombres se echan a las calles
para celebrar la llegada de la noche*

*un son de flauta entra delgado en el oído
y otra vez son las plazas lugares de fiesta*

Poema II:

*repetido naufragio de los parques
en el anochecer*

*la hora en que cerrado
por el roce de un ala
sombria*

el corazón desciende a frías moradas

Es notable la insistencia de Arango en la repetición del anochecer. “*Otra vez son las plazas lugares de fiesta*”; “*repetido naufragio del anochecer*”. Esto ya tiene mucho tiempo, como diría Vallejo, y el poema abre al mundo del comienzo: mirada distanciada que en los primeros libros ve otra vez volver los antiguos dioses. Hoy, aquí, dice Arango en este poema, con la flauta de Crescencio Salcedo, hoy cuando los muchachos son cajeros, a esta hora en que se les despierta el deseo por las muchachas que pasan con una incipiente desnudez, a esta hora ellas repiten un ritmo sagrado, tan olvidado en la vigilia de este día como los dioses de antaño.

Pero este es solo un aspecto del anochecer, porque el otro está en el poema que sigue: “repetido naufragio”. Ya en mi ensayo de 2001 había indicado: “En el segundo de los poemas de *Este lugar de la noche*, los parques —como barcos— naufragan en el río o el lago o el mar del anochecer. La noche como agua de sombra¹⁴ —‘dura sombra’— lo cubre todo”. El anochecer es también un descenso a frías moradas, al mundo de helados gestos del sueño que dice el primer poema de *Signos*, o a “un helado país de muerte”.

El poeta es un niño extraviado que recorre la frontera del paraje habitual. ¿O más bien un adolescente? En el ensayo sobre Aurelio Arturo ya citado, cavila Arango (pág. 50):

Tal vez el verdadero poeta —es necesario volver sobre este tema baudelairiano— sea el adolescente. La niñez es, ciertamente, la época del descubrimiento asombrado del mundo. El niño vive en un presente eterno, vertido en el afuera, fuera de sí. La novedad y la riqueza de las cosas lo atrapan, los ojos se le prenden de ellas. Él es el que ve, el vidente natural. El que puede advertir ‘el duendecillo de luz en toda línea’ y hacer verdadero un verso como éste:

‘Hace siglos la luz es siempre nueva’.

La luz, la iluminación. La búsqueda del instante no es quizá otra cosa que el afán de recuperar la riqueza y la nitidez de la visión infantil.

Pero al niño le falta la conciencia de sí. Que está hecha, qué duda cabe, del conocimiento de la muerte. De la muerte propia, en primer término. El niño no cree en la muerte, inventa fábulas para explicarla y desconocerla, los muertos serían impostores que juegan la farsa de su muerte para dedicarse a vivir una vida clandestina, por ejemplo, o para irse a otras tierras.

El adolescente, en cambio, sabe de su muerte y, con este saber, sabe también de sí. Ciertamente que es imposible imaginar o pensar la propia muerte, porque el yo que trata de pensarla sigue ahí presente. Pero ello no implica que no podamos experimentar nuestra muerte de un modo más decisivo que el del mero pensamiento. El púber asiste a su propia muerte¹⁵. O, más que asistir a ella, la vive. Es la muerte del niño que fue devorado poco a poco por ese otro que se alimenta de él y se va afirmando dentro. En el cuerpo mismo del púber, cuerpo todavía sin equidad y que se siente ajeno, parece producirse el desdoblamiento que permite la reflexión.

Niño o adolescente el poeta se deja des-lumbrar o a-sombrar. Y su sentimiento no es de una sola pieza: es “pánico dulce, gozoso”. Algo así como una antítesis. En esto quizá también se acerque Arango a Baudelaire, quien habla de “pánico fascinador”. Dice Friedrich que la antítesis se presenta en casi todos los poemas del padre de la poesía moderna. Se trata de la unión de lo que no se puede unir¹⁶:

Esta unión de lo que normalmente no se puede unir se llama oxímoron. Es un antiguo artificio del lenguaje que sirve para expresar estados anímicos complicados. En Baudelaire sorprende lo excesivo de su

14. En *Signos* (XXV, pág. 93), también la sombra es agua: “un árbol derrama su sombra sobre tu vientre”. [cursiva mía]

15. El primero de los poemas “*Póstumos*”, *Ritual de iniciación* (pág. 307), muestra a un muchacho púber que asiste a la muerte del niño en él: “Y él en su rincón se desnuda y observa y palpa su cuerpo / El cuerpo que ahora le queda estrecho le es extraño le desobedece / Como si dentro de él hubiera aparecido un extraño / Otro que medra alimentándose del niño que fue / Palpa y examina los largos brazos las piernas largas y torpes / Considera su prepucio irritado”.

16. Hugo Friedrich, *La estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días*, Barcelona, Seix Barral, 1959, pág. 61.

empleo: es la figura clave de su disonancia básica. Babou, el amigo de Baudelaire tuvo una idea feliz al convertirla en título: Fleurs du mal

Arango también une lo que no se puede unir: lo extraño y lo familiar, el pánico y el gozo.

¿Qué conexión hay entre el lenguaje social y el lenguaje del poeta? Acabamos de ver que Heidegger dice que la poesía es un soplo que no es humano. Pero ese soplo, ese decir que no es humano, se hace de acuerdo con el decir humano. Sobre la base del soplo que pretende tal o cual objeto, se yergue el soplo por nada; partiendo del decir ordinario se edifica el decir extraordinario. El poeta parte del lenguaje ordinario para hacer lo suyo. Y quizá se pregunta con insistencia acerca de la incidencia de su trabajo sobre la lengua de todos. Esto parece meditar en el poema *Una señal*, dedicado a Juan José Hoyos:

*Una señal una flecha tosca un pedazo de tabla clavada en un palo
Se encuentra al borde de la carretera veredal que se anuda al riñón
[de la montaña]*

*Antes indicaba el camino
Ahora —torcida— apunta al desfiladero*

*Yo que voy a pie que no tengo prisa
Debo acaso detenerme y enderezarla
Es asunto mío será útil a alguno
Tal vez
[pág. 236]*

Es un poema sobre un útil. De un útil muy especial porque es el útil que significa; entre las cosas que usamos a diario es aquel que más se acerca al lenguaje. Puedo interpretar este poema como la anécdota de alguien que no anda en la ocupación de los otros y que encuentra una indicación en el camino que se ha vuelto peligrosa, que puede inducir al abismo a un vehículo. Ya esto hace poema. Con el encanto que se encuentra siempre en la poesía de José Manuel, en la cual las cosas que vemos a diario son los temas del poetizar, dichas de la manera más natural posible. Pero tal reflexión se puede quedar corta, de entrada porque el poeta es alguien que señala, que indica, y porque el lenguaje también tiene dos planos: está el que se ocupa de las cosas diarias y el que se ocupa de nada. Y la meditación del poeta, ocupado del soplo por nada, la reflexión de él, que va a pie y no tiene prisa, de él que no hace la vida de los otros, se siente llevada a la pregunta de qué tiene qué hacer con ese lenguaje instrumental. Haciendo poesía se enderezan los signos, que están en una situación que genera peligro. Hay dos planos en el lenguaje. El lenguaje que piensa en nosotros y el que es nuestro instrumento. Los dos planos del lenguaje aparecen en el texto ya citado de Heidegger sobre Hölderlin¹⁷. Cuando se ocupa de explicar la frase de Hölderlin según la cual el lenguaje es el más peligroso de los bienes, dice el pensador:

Pero ¿en qué sentido es también eso lo más peligroso, un 'bien' para el hombre? El lenguaje es su propiedad. Dispone de él con el objetivo de comunicar las experiencias, decisiones y estados de ánimo. El lenguaje sirve para entenderse. Como instrumento apropiado para ello, es un 'bien'. Solo que el ser del lenguaje no se agota en ser un medio de entendimiento. Con esa determinación no se toca su auténtico ser, sino

17. Heidegger, *op. cit.*, pág. 58.

A propósito de
WHITMAN,
DICKINSON, WILLIAMS
Y SU OBRA



A propósito de Whitman, Dickinson, Williams y su obra, Bogotá, Editorial Norma, 1991.

que meramente se menciona una consecuencia de su ser. El lenguaje no es sólo una herramienta que el hombre posee también entre otras muchas, sino que el lenguaje es lo que obtiene la posibilidad de estar en medio del ser. Sólo donde hay lenguaje hay mundo, esto es: la órbita siempre transformada de decisión y trabajo, de acción y responsabilidad, pero también de arbitrariedad y estrépito, de caída y extravío. Sólo donde se establece mundo hay historia. El lenguaje es un bien (Gut) en un sentido más original. Pone a bien (steht dafür gut), esto es ofrece garantía de que el hombre puede ser en cuanto histórico. El lenguaje no es una herramienta de que se puede disponer, sino el fenómeno que dispone de la más alta posibilidad del ser del hombre. [Resaltados de Valverde]

Lenguaje-ser-mundo-historia. El poeta se ocupa de ese plano del lenguaje que no es útil, pero por fuerza tiene que partir del lenguaje-instrumento. Y quizá su ocupación incide sobre este último.

Creo que el paso de los dos primeros libros a *Cantiga*, significó un porrazo para los lectores de Arango (Arango diría “golpe en la cabeza”). Por lo menos así me sucedió a mí. Y mayor fue el porrazo cuando apareció *Montañas*. Cuando digo porrazo, digo desconcierto producido por el cambio patente en la obra de Arango. Tardé cierto tiempo en reponerme del golpe y entrar en lo que propone ahí el poeta. Considero que una de las razones del segundo de los porrazos se debió a la incorporación de la imaginiería popular en la poesía del antioqueño. Decir incorpora-

ción significa que el poeta asume como suya una tradición que bebe en los iconos populares y que cuenta con nombres como Tomás Carrasquilla, Jaime Jaramillo Escobar y Rogelio Echavarría. Una tradición que Arango aclaró en el ensayo sobre Rogelio Echavarría¹⁸ (obsérvese la insistencia del nosotros):

Entre nosotros hay quizá una visión burlona de la muerte. Y tal vez nos venga —a nosotros, tan encerrados entre estas montañas— de la Edad Media, a través del medieval catolicismo barroco de la Contra-Reforma. (El gran teatro del mundo, de Calderón, es sin duda una versión para auto sacramental de la vieja Danza de la muerte). [Resaltados de Arango] La muerte —la Pelona—, con su figura teatral, farsesca y festiva, es un icono popular. Y sobre todo, la actitud que supone tal representación, la postura entre estoica y gozadora, es muy del vulgo.

En el caso que ahora considero, la *Página en blanco* es mirada desde la tradición popular:

*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.
[pág. 240]*

Una vieja obsesión de Arango, la conexión entre muerte y escritura, se pone aquí. Pero la muerte tiene figura concreta. Para decirlo con palabras de Arango, en el ensayo que acabamos de ver, “se figura y se personifica”. Por otra parte, adquiere una mayor precisión el carácter efímero de la *Escritura* que cierra *Este lugar de la noche*. Comentando dos lugares de Echavarría¹⁹ —(“El poeta es un hombre que / vive y convive con la muerte” y “Yo siempre duermo con mi única fiel compañera, / que me acaricia el rostro con sus manos de hollín”), dice Arango: “La vivencia de la muerte y la convivencia con ella son, pues, una especie de trato amoroso. La muerte es la única fiel compañera. Su frecuentación es la que mantiene los ojos abiertos²⁰, la que, lejos de excluir, permite la ebriedad del canto. Cada hombre debería aceptar el no saber y la indefensión que su cercanía trae...”. David Jiménez interpreta y se pregunta acerca de este poema²¹:

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 [...] ¿Es este 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?

18. “Una poesía para nuestro tiempo”, en *El transeúnte paso a paso* (selección y prólogo de Juan Gustavo Cobo Borda), Colección “Premio Nacional de Poesía por Reconocimiento”, Medellín, Universidad de Antioquia, 2000, págs. 158-159.
19. “Una poesía para nuestro tiempo”, pág. 158.
20. En “Conversatorio con José Manuel Arango. El excesivo pudor”, pág. 20, dice José Manuel: “Bueno, la muerte está ahí, delante (o detrás de nosotros) todos los días. Y es tal vez la que nos hace abrir los ojos. Schopenhauer decía que es la musageta de la filosofía, y tal vez también de la poesía”.
21. “La poesía de José Manuel Arango”, en Arango, *La tierra de nadie del sueño*, pág. 149.



Imago, revista de literatura. Casa de la Cultura e Instituto de Bellas Artes de Copacabana, Medellín, núm. 15, marzo de 1994.

Del camino trae a Antonio Machado, esos versos que muchos conocimos a través de Joan Manuel Serrat, esos *Cantares*. El poeta sevillano, según Elkin Restrepo, llegó a ser una figura de identificación para el Arango maduro.

¿Qué dice este poema, *Del camino*? (pág. 250):

No hay camino, dijo el maestro.

*Y si acaso hubiera un camino
nadie podría hallarlo.*

*Y si alguien por ventura lo hallara
no podría enseñarlo a otro.*

22. José Manuel Arango, *La sombra de la mano en el muro* (Antología), Sevilla, España, Palimpsesto, 2002, pág. 8.

23. “Un recuerdo de José Manuel Arango”, en *El Malpensante*, núm. 38, Bogotá, 1.º de mayo-15 de junio de 2002, pág. 43. (El texto parece una versión corregida y ampliada del texto “No hay camino, dijo el maestro”, aparecido en *Babel* núm. 4, Medellín, diciembre de 1996, págs. 28 y 29).

En la “Nota” habla del camino como aquello que sigue cada poeta²². El primer párrafo de ésta plantea la dificultad de saber hoy lo que debe ser la poesía. En contraste con no hace mucho tiempo cuando el lugar de la poesía parecía claro y los poetas se unían y hacían manifiestos, “ahora cada quien escribe desde el retraimiento, buscando solo su camino. La aparente riqueza que resulta de la diversidad de voces puede ser también un signo de orfandad”. Cada quien debe hacer su camino de poeta, de escritor. Por esta vía toma este poema Juan José Hoyos, quien lo lee como la “lección mayor que le puede dar un escritor a otra persona que intenta seguir el mismo camino”²³. Y cuenta:

Cuando me sentía acosado por las mismas dudas, era yo quien lo llamaba para llevarle mis papeles. Después hablábamos.

A veces parecía un diálogo de sordos: yo sabía que no podía agregar nada a lo que él había escrito. Él sabía lo mismo. [...] José Manuel Arango escribió cuatro, cinco, tal vez seis libros, que en últimas son un solo libro. El libro verdadero, el libro único que un escritor puede escribir a lo largo de la vida. Para hacerlo tuvo que recorrer un largo camino. Su camino. El camino que también todo escritor tiene que recorrer para hallarse a sí mismo y encontrar su propia voz.

[Resaltados de Juan José Hoyos]

Es una buena lectura para un poeta que se define a cada momento como un lento viajero y cuyos poemas son a menudo pensamientos al paso. Caben otras interpretaciones, pero esta es la que interesa para el propósito de este capítulo.

“OTROS POEMAS”

Dice Juan José Hoyos que Arango escribió cuatro, cinco, tal vez seis libros de poesía. ¿Por qué la duda? Seguro que José Manuel escribió cuatro libros de poesía, el quinto podría ser la sección cuyas poéticas comenzamos a exponer y el sexto la sección “*Póstumos*” de la obra completa. Pero esto último no se puede asegurar, porque el poeta no lo alcanzó a preparar.

La sección “*Otros poemas*” apareció desde 1984, según recuerda David Jiménez. Es inevitable sentir incomodidad al comentar los fragmentos de esta sección, pero parto de que sencillamente los poemas no cabían en los otros libros de poesía. Sin embargo, creo que es conveniente ver la correspondencia de estos poemas con el conjunto de la obra.

El primer poema a considerar es un poema sin título:

*Estas cosas que la sorpresa
de una mañana clara
—a veces una repentina zozobra—
nos ilumina, nos devuelve.*

*El pichón emplumado
que asoma la cabeza
en el palomar. La neblina
que se enreda en las ramas de los pimientos.*

*Cosas a un tiempo familiares y ajenas
como la risa del hermano
vuelto a encontrar ya viejo.*

En el texto de Hoyos citado antes éste insiste (pág. 42) en la admiración que le producía que Arango pudiera decir tantas cosas con tan pocas palabras: “¿Cómo se pueden decir tantas cosas con tan pocas palabras?” Esto se aplica perfectamente a este poema. En esos once versos están los afectos (repentina zozobra, sorpresa) que abren los estados poéticos, la iluminación que en estos se produce, la naturaleza como una de las puertas que lleva a esos estados, el reconocimiento, la precisión del carácter a la vez ajeno y familiar de las cosas abiertas.

Encuentra el lector aquí elementos que ya estaban en poemas que hemos considerado. La zozobra es repentina, como es súbito el trueno de uno de los poemas de *Este lugar de la noche*, la conjunción de extrañeza y familiaridad de las cosas devueltas. Devueltas porque están ahí olvidadas e invisibles como las montañas del poema (pág. 253) que cierra el libro que lleva ese título:

*Estas montañas nuestras
del interior,
casi olvidadas de tan familiares,
casi invisibles de tan vistas*

El poema consigna “un momento de esos en los que parece que despierta y que comprende algo”. Un momento de iluminación. Lo mismo que Arango dijo a Bonnett, lo señaló para la entrevista de Babel —pero agregó algo, que ahora subrayo—: “Yo más bien trato de fijar ciertos momentos de la experiencia ordinaria, personal pero compatible por todos. Se podrían llamar ‘iluminaciones’ tal vez. *En lo más común se muestra a veces lo otro [...] puntos de contacto entre lo cotidiano y lo otro*” (pág. 21). Común, familiar, cotidiano; extraño, otro, ajeno.

¿Qué pasa con la risa del hermano vuelto a encontrar ya viejo? En esa risa se puede mostrar lo otro. Así pasa en un poema de *Montañas*, en el cual esa risa, “un treno de la risa / traicionan en él al padre” (*Regreso*, pág. 226). Ahí hay lamento: es un treno. Esa herida se deja ver más claramente en *Fragilidad*, uno de los poemas “*Póstumos*”, donde habla de la hermana (pág. 323):

*Se hace todo tan frágil,
tan de cristal como aquel timbre claro
que hierde todavía la memoria*

*para el que vuelve a ver el rostro de la hermana
súbitamente avejentado en la risa*

Dije lamento, pero el treno es un lamento fúnebre. Asoma lo otro de la vida de ese pichón emplumado: asoma la muerte.

En “*Otros poemas*” aparece un texto (pág. 287) que lleva el mismo título del ya comentado *Escritura*, de *Este lugar de la noche*:

*Marcar una moneda
con la uña
hacerle con la uña una raya
y echarla a rodar por la ciudad*

*Tal vez la ciudad te la devuelva
y quizá traiga dos rasguños,
uno al lado del otro,
hermanos.*

*Agradecido la recibirías
en tu palma—*

La lectura del “juego” que describe el poema nos pone ante un juego tonto. Difícil que eso se dé. Echar a rodar una moneda y esperar que vuelva. Pero hay otra

interpretación. Como una moneda, el poema tiene cara y sello: muestra no sólo la escritura sino también la lectura, al poeta y su lector. La escritura poética es como marcar una moneda con la uña. El trazo poético es como la marca apenas perceptible de la uña sobre el lenguaje corriente, moneda de las transacciones diarias. La poesía se escribe con las palabras de todos los días. Azaroso escribir, porque a veces la moneda ni siquiera acepta el trazo; azaroso leer porque a veces ni se advierte el trazo... Pero aún así, *acaso* haya algún hermano que responda de la misma manera. Es forzoso concluir que uno y otro juego son tontos, como dice Eliot²⁴:

Tal cual las cosas están, y fundamentalmente estarán siempre así, la poesía no es una carrera sino un juego de tontos. No hay poeta honrado que se sienta absolutamente seguro del valor permanente de su obra: acaso haya desperdiciado su tiempo y echado a perder su vida para nada.

Late aquí una preocupación por el papel del poeta en la sociedad, por el lugar de la poesía en ella. Aparte de eso, hay que remarcar algo más. Arango insiste en que la poesía se hace con palabras de todos los días. El ensayo sobre Echavarría (págs. 161, 162) conecta este hecho a una concepción del poeta que ya no es la de Barba Jacob:

Porfirio Barba-Jacob era todavía un genio. Es decir, tomaba todavía esa postura romántica. Cuando sólo habían pasado seis años desde la muerte de Barba-Jacob, hacia 1948, El transeúnte es otra voz. Sus palabras sin énfasis suenan más cercanas a lo que hoy sentimos. “Soy el diseminado”, nos dice. Como una semilla más de las que derrocha la naturaleza, la madre loca. [...] El poeta ya no se da ínfulas. Es uno más, otro de esos todos. Lo que dice sabe a palabra de todos los días:

*‘la ducha tibia, la afeitada lenta,
la ropa limpia y el café fragante,
el diario fresco, la ventana abierta’*

Palabra de hombre (pág. 297) es otro de los poemas a considerar. Otra vez la moneda. Las operaciones del poeta con la moneda. El poeta trabaja con el lenguaje corriente y lo somete a unas operaciones que no son las del uso cotidiano. En “Cosas a un tiempo familiares y ajenas”, escribí sobre este poema:

Arango se ha ocupado del límite en el que se encuentran lo familiar y lo extraño. Y ese encuentro está construido con palabras que son fruto de un largo oficio. Oficio que tal vez no consiste en otra cosa que en haber frecuentado las palabras. Quizá el lento viajero que es este poeta es un viajero que descamina los lugares del hábito echando “pa’ tras” por los “lugares” del lenguaje, restituyéndose al lenguaje: finalmente, los poemas están hechos de palabras. ‘Palabra de hombre’: ‘La palabra / como una moneda / sopesada en la palma, / lanzada contra el muro de piedra / para oír su timbre, / mordida / para saber su ley’. Palabra sopesada, palabra oída, palabra mordida. Es curioso el nombre de este poema. Cuando estaba en la escuela primaria, cuando queríamos decir que algo era verdad, decíamos: “palabra de hombre”. Creo que también se usaba para señalar que uno no se iba a “correr” en una promesa, que la iba a cumplir.

Largo oficio. Vicio “erótico” con la palabra que hace que ella se abra y palpíte. En ese poema que hemos mencionado varias veces, dice

24. T. S. Eliot, *Función de la poesía y función de la crítica*, Barcelona, Seix Barral, 1968, pág. 163.



JOSE MANUEL ARANGO, cuando se es todo poesía

De su poesía se han dicho muchas cosas. Unos la llaman purista, otros hablan de las imágenes a las que remiten sus versos, como Harold Alvarado Tenorio, quien recuerda los murales de Diego Rivera cuando lee un poema de José Manuel Arango. Otros, más parcos tal vez, hablan de rigor y elaboración.

Su poesía tiene de todo eso. La ciudad está y está también el campo, la muchacha y las aves. Está la violencia y a su lado el erotismo, tal vez la huella más certera de sus versos, quemada en los pechos jóvenes, en los labios maduros, "casi como para ser besados" y en los senos pintados "de achiotre y negro".

En José Manuel Arango comparten espacio como en ningún otro poeta, el rigor y la levedad, cada verso parece saltar esa "mariposa que aletea entre los dientes".

Pero la verdad es que José Manuel Arango es un nombre obligado en cualquier antología de la poesía colombiana. Para muchos es el mejor poeta antioqueño, para otros, no menos, el mejor poeta colombiano. En todo caso, menos conocido de lo que el mundo se merece.

Quizá sus años sean muchos para esta selección de personajes que se proyectan, pero la verdad es que José Manuel Arango comenzó a escribir muy temprano y a publicar muy tarde.

"Este lugar de la noche" el primero de sus libros fue editado en 1973. Des-

Es quizá uno de los poetas colombianos más importantes de los últimos tiempos. Con siete libros publicados, a José Manuel Arango aún le queda mucho camino por recorrer, mucha poesía para dar y mucho reconocimiento del mundo.



José Manuel Arango

pués de ese han sucedido otros seis. Varias de ellos antologías publicadas por otras entidades. El último libro "Montañas", fue presentado hace sólo un año.

José Manuel Arango también ejerce el oficio de la traducción. Emily Dickinson, quien comparte con él la capacidad de generar en quien los lee un melancólico sobresalto del corazón; Whitman y Willian, son algunos de los poetas que José Manuel ha traducido.

Timido hasta el exceso, elude las preguntas, las cámaras, los periodistas y los reconocimientos. Para él una conversación no tiene justificación si no es la que se hace entre amigos, ojalá en Villa Roca, la casa que tiene remontada entre sus sueños y en Copacabana. Cerca de su esposa, de sus libros, de unos pocos tragos y de muchos cigarrillos.

Tal vez esta parquedad le venga de sus primeros años en su pueblo, El Carmen de Viboral, o de su época del Semi-

nario, o de sus estudios de Filosofía en Tunja, de esas tardes frías frente a los lagos de Boyacá. Tal vez José Manuel no hable casi porque sabe que la magia, presencia esencial de su poesía, se le puede volar si no la atrapa rápido entre versos. Mientras tanto, los que lo saben grande, siguen esperando que el mundo entero lo conozca, que pueda disfrutar su poesía.

ACERCA DEL NIÑO NACIDO EN LA CASA DE PUTAS

Y si en la casa de putas nace un niño
Y si los hombres cuando acaban de desvestirse para fornicar, en la noche, lo oyen llorar al fondo de la casa

o de su corazón vacío

CANTIGA PARA UN GIRASOL

Sabe que una noche los ojos bon que mira el girasol serán el girasol que la lengua que canta también es parte del todo

Publicado en El Mundo, Medellín, 1.º de mayo de 1997, pág. 9.

que el viejo Fernando González 'A veces saborea y saborea una palabra, / una manera de decir oída en la niñez. / Así se acaricia una teta de muchacha'. Ese vicio erótico puede explicar esa capacidad para lograr que las palabras se miren entre sí, que se ajusten a lo que nombran, es decir, que sean palabras ordinarias que abandonan lo ordinario en las extrañas configuraciones del lenguaje, las cuales, finalmente, no nos son más extrañas que lo que no vemos por el desgaste del trato cotidiano.

Por varias razones este poema hace pensar en Aurelio Arturo. En *Tambores*, donde éste habla de "la palabra humana / la palabra del hombre y que es el hombre". Y en el poema *Palabra* que comenta Arango en su ensayo (págs. 56, 57):

Palabra es un poema fundamental de la madurez. Una escueta —pero no por eso menos rica— meditación sobre la poesía:

*en ella nos miramos
para saber quiénes somos*

La palabra, "fina o tosca" debe ser en todo caso forjada "con el fuego de la sangre y la suavidad de la piel de nuestras amadas". Y está

*Con nosotros desde el alba
o aun antes
en el agua oscura del sueño
o en la edad de que apenas salvamos*

*retazos de recuerdos
de espantos
de terribles ternuras*

*Y es “moneda de sol”. Y refleja “nuestro yo / nuestra tribu”. (¿El yo es
pues un yo de la tribu según ese “profundo espejo”?) Y es “monólogo
mudo” pero también diálogo. Y es*

*La que acuñamos
para el amor la queja*

En Arturo también está la palabra como moneda. Palabra acuñada como una moneda que puede ser “moneda de sol / o de plata / o moneda falsa”.

“PÓSTUMOS”

En el poema *El regalo* (pág. 321), aparece, como al comienzo de la obra de Arango, la conexión entre sueño y muerte, pero de manera que enriquece lo dicho al principio de su búsqueda. Aquí el sueño es muerte; allí los sitios familiares atravesados por el sueño son apariencias de un país helado. “Cada mañana vuelves en ti / y de la tierra de nadie del sueño / regresas al mundo”. La noche devuelve manos, pies y lengua para agradecer “el regalo del cuerpo / el regalo del mundo”. Según el poema uno es Lázaro cada mañana.

LA BAILARINA SONÁMBULA

La bailarina sonámbula (págs. 298-299) merece una consideración aparte. Es el último de los setenta y cuatro poemas de *La sombra de la mano en el muro* (Antología). Aparece en ésta situado aparte, colocado incluso fuera de donde aparece en *Poemas reunidos* o en el texto que seguimos, es decir, en la sección “*Otros poemas*”. Esto sin duda le da realce. Pone el poema como palabra final. Como epílogo, en la que es quizá la última publicación que preparó José Manuel.

Hay un texto de José Lezama Lima en el que aparece una bailarina sonámbula. La frase, como es frecuente en el escritor cubano, nos sorprende como destello verbal, como súbito. La bailarina no es asunto de una narración ni motivo de un poema. Es una imagen que cruza entre una sucesión de imágenes, un miembro singular en una enumeración de prodigios.

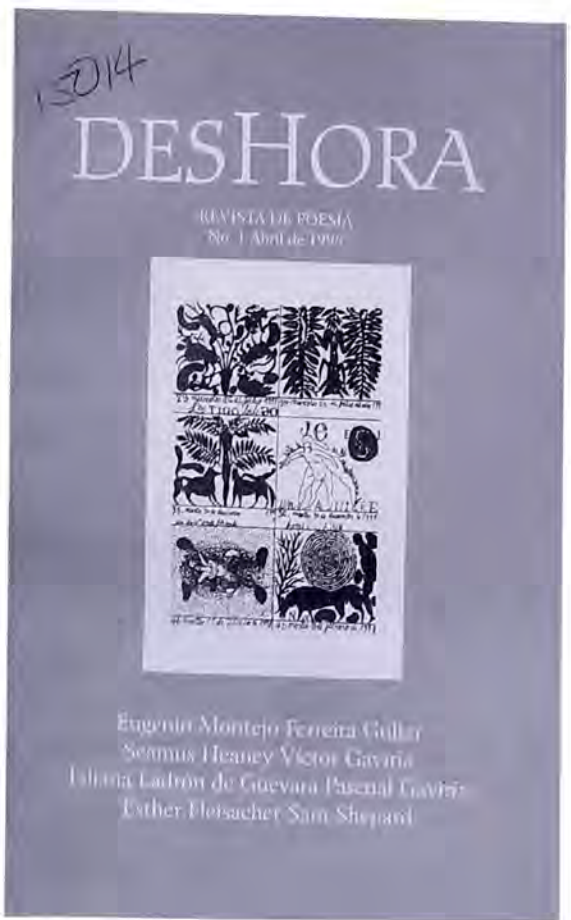
Y no obstante, resume y cifra la poética de Lezama. La poesía debe ser un baile.

Así pues en el poema se habla de la poética de Lezama. Pero es muy nítida la proximidad de este texto con las concepciones de Paul Valéry, particularmente las expresadas en el ensayo “Filosofía de la danza”. Por eso le pregunté a Arango:

LHVT: *Usted menciona ahí en ese poema a Lezama, pero supongo que ahí está también Valéry.*

JMA: *En el momento en el que yo escribí eso, no era consciente. Pero después precisamente David Jiménez me hizo caer en cuenta (en un*

Deshora, revista de poesía, núm. 1, Medellín, abril de 1998.



articulito muy cordial que escribió a propósito de ese texto) de que es realmente la misma visión de la poesía de Paul Valéry... Pero de pronto yo no le había puesto cuidado al Valéry teórico...

Poética de Lezama, de Valéry. Al comienzo de este capítulo, y con base en mi ensayo de 2001, afirmé sin ninguna justificación que esa es la concepción de la poesía de Arango. Pero ¿sí se puede hablar de que esa es la poética de Arango?

“La poesía debe ser un baile. El ritmo, la música le son consustanciales”. En “Aurelio Arturo y la poesía esencial”, pág. 59, dice Arango estas palabras que creo muestran que comparte este punto de vista: “La poesía puede derivar hacia otros ritmos más ásperos y estar inserta en otros rituales. *Esto es decir que tal vez el baile sea otro* [cursivas mías] Al fin y al cabo nuestra vida de hoy acaece en estas ciudades violentas. Y acaso muchos de nuestros jóvenes sean propensos a buscar, en vez del gozoso animismo de nuestro poeta, una suerte de pandemonismo. Hay otros credos y otras sectas. Pero los poemas de Arturo, creo, son de los que vinieron para quedarse, de los que siguen diciendo. Son poesía esencial porque lograron la música”. Arturo es uno de esos poetas que quería Arango, es decir, que le decían cosas, con los que tenía alguna identificación. Igual sucede con William Carlos Williams en quien ve la concepción de la poesía como baile. En el ensayo sobre él (pág. 56) aclara además Arango lo que significa que la poesía sea un baile. Dice ahí que en Williams la poesía es baile tanto en el sonido, en la melopea, como en el sentido, en la concepción, “gozosa después de todo”, es decir, “festiva”. Y aclara que es por el sonido de este baile por lo que el norteamericano pone tanto cuidado al ritmo. (Como le pusieron también Whitman y Dickinson, como se puede ver en los prólogos que hizo Arango en su libro de traducciones). Baile es también para Arango la poesía de Rogelio:

“En la poesía de Rogelio Echavarría hay humor. Ligereza de baile y de música, juego verbal”²⁵. Para Arango es una metáfora de la poesía. Figuras del baile de la bailarina, figuras de la poesía. Sobre este poema, le pregunta Babel (págs. 22-23) si en la bailarina ve sobre todo la parte erótica de la poesía. Arango responde:

Yo creo que todo arte es erótico, aunque no tenga un asunto directamente erótico, Y no sólo detrás de toda obra debe haber ese entusiasmo, ese deseo de vivir, sino detrás de cada acto de uno, porque de lo contrario estaríamos muertos. Pero en el baile hay también la levedad, figuras, música: es una metáfora más de la poesía.

En Arango está la preocupación explícita por la música, por el ritmo. Sobre su proceso de creación le dijo a Piedad Bonnett (pág. 71):

El proceso se podría comparar al crecimiento de una planta. En mi caso la semilla es una frase, algunas palabras que empiezan a dar vueltas como sucede a veces con una frase de una canción. La diferencia está en que la canción está por hacerse. Esa frase debe tener cierta música para que le dé ritmo al poema, a otras palabras que van a disponerse alrededor de ella y a completarla. Hay poetas que dicen que parten de un ritmo, lo más común es que lo digan los que escriben en metros regulares. Por ejemplo, a Giovanni Quessep le oí decir alguna vez que primero tiene en el oído un ritmo y de ahí nace el poema. Pero también cuando se escribe en formas menos regulares, el comienzo, la semilla es una frase musical. Aun cuando no se anteponga la música a todo lo demás, como hacían los simbolistas, creo que es esencial para la poesía.

Si bien desde siempre el poeta Arango puso mucho cuidado a la música de la poesía, no se puede decir lo mismo del humor. Es en *Cantiga* y *Montañas* donde aparece el humor, donde Arango muestra una concepción de la poesía “gozosa después de todo”.

La poesía debe ser un baile. El ritmo, la música le son consustanciales. Si la prosa corresponde al caminar llano, la poesía corresponde a la danza. Debe pues empinarse, alzarse un tanto del suelo, levantarse sobre la prosa de la vida ordinaria como la bailarina se pone en puntas de pies. [La bailarina sonámbula, pág. 298]

En este punto es sorprendente la coincidencia entre la observación de Arango y la de Valéry, quien llama a la marcha, al caminar, “prosa del movimiento humano”²⁶. En otro texto, “Palabras sobre la poesía”, desarrolla plenamente la comparación²⁷:

La marcha lo mismo que la prosa tiene siempre un objeto concreto. Es un acto dirigido hacia un objeto y nuestra finalidad es alcanzarlo. Las circunstancias actuales, la naturaleza del objeto, la necesidad que tengo, el impulso de mi deseo, el estado de mi cuerpo, el del terreno son los que imponen el paso a la marcha, le prescriben su dirección, su velocidad y su término. [...] La danza es algo muy distinto. Es, sin duda, un sistema de actos, pero que tienen un fin en sí mismos. No va a ninguna parte. Si persigue alguna cosa, no es más que un objeto ideal, un estado, una voluptuosidad, un fantasma de flor, o algún encantamiento de sí misma, un extremo de vida, una cima, un punto supremo del ser... Pero por diferente que sea del movimiento utilitario, tomen nota de esta

25. Ensayo citado, pág. 160.

26. “Filosofía de la danza”, en *Teoría poética y estética*, Visor, Madrid, 1990, pág. 181.

27. *Ibíd.*, pág. 147.

advertencia esencial aunque infinitamente simple, que usa los mismos miembros, los mismos órganos, huesos, músculos y nervios que la marcha misma. [Resaltados de Valéry]

Este punto es importante porque explica la distinción entre un acto útil, el caminar, enderezado a un fin preciso, exterior al mismo acto útil, como abrir la puerta para hacer algo que determinan las circunstancias, y un acto que no es útil, como el danzar, que no tiene un fin exterior a él. Es como la distinción entre unos zapatos pintados y unos zapatos hechos para trabajar en el campo, en los cuales la confección, la elección del material, la forma, están determinadas precisamente por su utilidad.

Pero no es un vuelo. La bailarina no vuela. Es casi como si fuera a volar, a despegarse del suelo, pero el gesto es a medias irónico, no trata de engañar, no sugiere ninguna elevación fingida. Así como el baile nace de la marcha, es como un andar tocado por la música y regulado por el ritmo, así la poesía debiera nacer de la vida común, de sus situaciones y experiencias. La bailarina, excepto por la breve duración de un salto, mantiene los pies en la tierra.

[*La bailarina sonámbula*, pág. 298]

Lo señalado aquí es lo que está puesto en la expresión “Cosas a un tiempo familiares y ajenas”, lo que está señalado en el poema de *Este lugar de la noche* donde dice (XXIII, pág. 42):

es la misma calle de siempre, los sitios familiares

*qué extraños sin embargo de pronto
como apariencias de un helado país de muerte*

En la concepción de la poesía de Arango, lo ordinario está atravesado por otra cosa. Esa otra cosa es lo que ya ha puesto de manifiesto la consideración de sus poéticas: el sueño, la sombra, la muerte, el silencio. Y hay que agregar a la mujer: es una bailarina. Sueño, sombra, silencio, mujer, muerte son el “Umbral” de la mirada, como dice en el primero de los poemas de *Signos* donde el que habla mira a una mujer dormida. La entrada a ese país de la mensajera es a través de ella: La mujer “toca” la mirada de ese “tocado” que es el poeta para Arango. Y ese país está situado en el límite de lo ordinario, en el suburbio: de ahí el niño extraviado de *Deslumbramiento*.

Por otra parte están la hora, la oscuridad necesaria, el sueño. Es de noche, naturalmente. Solo en la noche puede darse el baile de una sonámbula. Tal vez sale a bailar por las calles, aunque no se sabe de nadie que la haya visto. El baile comienza en el sueño y en cierto modo se mantiene dentro de él. Pero [...] es también más que el sueño y se arranca de él. Es sabida la posición de Lezama frente al surrealismo, hecha de atracción y desconfianza, de aceptación y negación. Él no concebía el poema como fruto de un abandonarse al sueño, como una ganancia en aguas revueltas. Quería la vigilancia, la búsqueda activa. La bailarina sonámbula lleva los ojos abiertos.

[*La bailarina sonámbula*, págs. 298-299]

Arango dijo a Babel que hay en el poema una parte oscura que es la que le da peso poético. La hora de la poesía es la de la noche, pero sigo creyendo que la hora de

la poesía de Arango es el anochecer, por las razones que ya indiqué. La poesía es una bailarina sonámbula, una mujer que está dormida, pero con los ojos abiertos. Arango quiere significar aquí algo de radical importancia en la poesía moderna: la actividad. Sueño sí, pero dirigido por la inteligencia, dice Arango, en lo cual coincide con Valéry para quien lo de la bailarina es sonambulismo artificial. Por eso la actitud de Arango ante la inspiración. Dice aquí atracción y desconfianza, aceptación y negación de Lezama ante el surrealismo. Es lo mismo que dijo Arango a Babel cuando le preguntaron por la inspiración (pág. 25):

Es una palabra que hay que tomar con cuidado. Si uno dice que cree en la inspiración, se podría pensar que escribe en un estado de éxtasis, de arrebato. Por supuesto no es así. Pero hay hechos raros. Porque pasan meses, años enteros en que uno no escribe nada. Y luego vienen épocas en que por alguna razón, una experiencia dolorosa por ejemplo, las palabras fluyen otra vez, es como los sueños: hay épocas en que uno sueña todas las noches y otras en que parece que no sueña.

Arango dice que la bailarina lleva los ojos abiertos. ¿Pero esos ojos abiertos serán unos ojos ciegos? Valéry dice que la bailarina encerrada en ese mundo autónomo que crea con sus movimientos parece que no ve nada (pág. 182):

Sí, ese cuerpo danzante parece ignorar el resto, no saber nada y que sólo se escucha a sí mismo; se diría que no ve nada, y que los ojos que fija no son más que joyas, alhajas desconocidas de las que habla Baudelaire, destellos que no le sirven de nada.

La bailarina está encerrada en un mundo autónomo. Para Valéry la danza es una “acción que se deduce, luego se separa de la acción ordinaria y útil y finalmente se le opone”. Arango dice que la poesía debiera nacer de la vida común, en un baile que comienza en el sueño y se mantiene dentro de él, pero que se le arranca. La poesía se separa de la vida ordinaria. Creo que aquí también coinciden los dos. Incluso en la oposición a la vida ordinaria. El sueño destruye el mundo ordinario y propone nuevas vías a la realidad, como en el poema XXVIII de *Este lugar de la noche*. Valéry es muy nítido en la observación de que la bailarina está en otro espacio-tiempo²⁸.

Finalmente Arango pone en el poema la necesidad de la artesanía. Esa artesanía que está de alguna manera planteada en la moneda ponderada, oída, mordida. Lo cual supone lo que llamaba Baudelaire, en el *Soneto a la belleza*, “austeros estudios”. Quien mire los prólogos que hizo Arango para sus traducciones, se percatará del cuidado que ponía a la prosodia. Si tradujo a Whitman fue quizá porque éste no sólo era un espíritu libre sino porque hizo tabla rasa de la prosodia clásica. En la página 13 de *Tres poetas norteamericanos*, resume: “Además del ritmo libre, el verso de Whitman tenía otra osada frescura: la del vocabulario, las formas verbales, la evitación de las inversiones retóricas y otras licencias poéticas”. En el caso de Dickinson, cita Arango al editor de la obra y autor de una biografía de la poetisa. Éste señala que ella estaba creando un nuevo instrumento de expresión poética. Williams, uno de los maestros del imaginismo, dice Arango (pág. 107), se empeñó en toda su obra en la creación de una prosodia nueva.

Quien lee a Arango tiene la certeza de que cada palabra ha sido pesada. Ello transparente un largo oficio, porque el poeta es como un bailarín que, como decía Baudelaire²⁹, “se ha roto mil veces las piernas a escondidas antes de exhibirse en público”.

28. “Filosofía de la danza”, pág. 174: “Y es que la Danza es un arte que se deduce de la vida misma, ya que no es sino la acción del conjunto del cuerpo humano; pero acción trasladada a un mundo, a una especie de *espacio-tiempo*, que no es exactamente el mismo que el de la vida práctica”.

29. Friedrich, *op. cit.*, pág. 55.



Deshora, revista de poesía, núm. 4, Medellín, octubre de 1999.

Al comienzo de este capítulo dije que la poesía de Arango era en buena parte una indagación acerca de lo que es la poesía misma. La presentación de las reflexiones que aparecen en los poemas dejan ver un vasto campo donde el poeta, la poesía y el lector son pensados, así como las relaciones lenguaje poético y lenguaje ordinario. Lo más notable es que si bien hay reiteraciones, puede uno decir que cada poema es necesario. Es verdad pues que esta obra es en buena parte una indagación acerca de la poesía misma. Pero hay que precisar un poco lo dicho, y quien lo puede hacer es Arango, que al hablar sobre Echavarría dijo que cada poema de amor era amor a una mujer concreta y a la vez afirmación de la poesía y de la vida. Podríamos decir que Arango hace poemas sobre cosas muy concretas que a la vez son reflexiones sobre la poesía y sobre la vida. Indagar el sueño, por ejemplo, es indagar ese fenómeno reiterado en casos concretos, seguirlo en la duermevela, pero al mismo tiempo es indagar algo que es vital para la poesía y es ver en él la muerte que siempre acompaña la vida. Esto tendrá más precisión cuando el texto avance.

***“LA POESÍA ES EFICAZ, NOS CAMBIA,
NOS ENSEÑA A SER —O MEJOR A NO SER”***

El poema comienza, según Arango, por unas palabras que empiezan a dar vueltas en la cabeza. Debe ser esa la obra del sueño. El baile inicia en el sueño. Unas palabras que están asociadas a una experiencia vital y que van formando una frase. Palabras. La poesía se da en el lenguaje. El poeta parte de las palabras ordinarias y con esas palabras imprecisas debe construir un lenguaje de alta precisión. En

esto se esconde una distinción que vimos es intensamente pensada por Valéry y por Arango e indicada precisamente por Heidegger. El lenguaje ordinario es un “útil”, es un instrumento del hombre, pero la poesía no es útil. Los mismos vocablos que componen el útil sirven para una operación, para nada.

Esta distinción salió a flote en la entrevista ya citada de Víctor Rodríguez Núñez³⁰. Éste le preguntó: “Para Baudelaire ‘la poesía no tiene otra finalidad que ella misma’. ¿Compartes esa opinión?” Arango respondió:

Naturalmente la comparto. Un poema no es un útil, como un cuadro no es unos zuecos. Aquí tal vez habría que distinguir utilidad de eficacia. La poesía es eficaz, nos cambia, nos enseña a ser —o mejor a no ser. Pero todo eso cae precisamente dentro de la poesía, no es una finalidad exterior a ella.

¿Los zuecos de Van Gogh comentados por Heidegger en “El origen de la obra de arte”? Puede ser. Están en esta entrevista de 1995 hecha por los días en que salió *Montañas*. Y parecen estar en el ensayo sobre Williams publicado en 1991. En lo concerniente al hecho de que la poesía no sea útil ya hay alguna ilustración. Igual creo que pasa con la relación de ella con la vida ordinaria. Pero está aquí también la frase acerca de que la eficacia de la poesía consiste en enseñarnos a ser, con la corrección inmediata: “o mejor a no ser”. Esta manera de referirse a la poesía me quedó sonando en la cabeza. Y en la entrevista que le hice en el 2001, le pregunté por ella:

LHVT: *En la entrevista que usted concedió al cubano Rodríguez Núñez, usted dijo: “La poesía nos enseña a ser... Mejor, a no ser”. Yo vi ahí una conexión con Heidegger.*

JMA: *Es posible... Es posible...*

LHVT: *¿Qué querría decir usted con esa frase?*

JMA: *Puede ser en el sentido de renunciar al ego y a todas esas cosas y abrirse uno de otra manera (muy humilde) a las cosas, al mundo, a la belleza del mundo, a los diositos... y no tener pretensiones, en primer lugar la gran pretensión de ser inmortal, de que después de esta vida hay un premio que da un Dios. Tal vez vaya como por ese lado.*

La poesía enseña. El poeta, que es un hombre que convive con la muerte, nos enseña a morir. En la entrevista me había dicho ya: “Me interesa esa actitud ante la vida que es capaz de vivir sin dioses... o sin Dios (Mejor que sin dioses, sin Dios), porque es afrontar la vida frente a la muerte, ‘ser-para-la-muerte’, como dice Heidegger, sin pensar en otra vida, inmortal”. Renunciar al ego también puede ser aprender a morir, pero hay al menos dos maneras más de comprender esa afirmación. Una manera de entender dicha renuncia está en no hablar yo de la vida sino dejar que ella hable. La anterior conjetura es importante. Está en el texto que sobre Arango escribió el poeta español Francisco José Cruz³¹, director de la revista que publicó la antología *La sombra de la mano en el muro*. Dejar que la vida hable. Otra conjetura tiene que ver con la tendencia a la despersonalización de la poesía moderna. Esta despersonalización se halla en Baudelaire y se vincula con la proscripción del sentimentalismo y con la primacía de lo que Baudelaire llamó fantasía. Así la fórmula Hugo Friedrich³²:

30. “La poesía es eficaz, nos cambia”, *op. cit.*, pág. 10.

31. “Acercamientos a José Manuel Arango”, en Arango, *La tierra de nadie del sueño*, pág. 74.

32. Friedrich, *op. cit.*, pág. 49.

Con Baudelaire empieza la despersonalización de la lírica moderna, por lo menos en el sentido de que la palabra lírica ya no surge de la unidad de poesía y persona empírica, como lo habían pretendido los románticos, en contraste con la lírica de muchos siglos anteriores. Jamás se tomará bastante en serio lo que el propio Baudelaire dice a este respecto. El hecho de que sus ideas siguieran a otras semejantes de E. A. Poe no le resta valor, sino al contrario, las sitúa en la línea justa.

Fuera de Francia, Poe fue quien separó más decididamente la lírica del corazón. Quería que el tema de la lírica fuera una excitación entusiasta, pero que ésta no tuviera que ver ni con la pasión personal ni con 'the intoxication of the heart'. Poe se refiere más bien a una disposición general, a la que llama alma para llamarla de algún modo, pero añade cada vez 'no corazón'. Baudelaire repite las palabras de Poe casi literalmente, o las varía con formulaciones propias. 'La capacidad de sentir del corazón no conviene a las tareas poéticas', al contrario de lo que ocurre con 'la capacidad de sentir de la fantasía' (págs. 1031 y sigs.). Hay que tener en cuenta que Baudelaire entiende la fantasía como una actuación dirigida por la inteligencia [...] estas ideas proyectan la luz necesaria sobre las palabras citadas, en cuanto implican que hay que prescindir de todo sentimentalismo personal en aras de una fantasía clarividente, que resuelve problemas más difíciles en forma más ventajosa que aquél. Baudelaire llega a aplicar al poeta la siguiente divisa: 'Mi misión es sobrehumana'.

LA "NOTA" DE LA SOMBRA DE LA MANO EN EL MURO³³

Este texto abre esta antología, que, como ya dijimos, cierra de una manera notable —por la inusual presentación— *La bailarina sonámbula*. La nota es como una cara de la moneda; la otra el poema. El poema medita sobre lo que es la poesía. ¿Y la "Nota"?

Las tres páginas del texto, por el contenido, están divididas en dos partes separadas con asteriscos. La primera parte, unos datos biográficos; la segunda, una poética. Esta última constituye, con sus cuatro párrafos, un auténtico ensayo. Piensa las tareas de la poesía.

En un poeta tan medido con las palabras como lo es Arango —Y hay que tener en cuenta que, como lo afirmó él de Borges, es poeta también en los ensayos, en las entrevistas, la reflexión sobre un texto aparentemente minúsculo como éste puede ser larga. Por eso ahora me concentraré en la parte del texto que constituye una poética. Sin embargo, conviene hacer una reflexión sobre unas palabras que dice sobre Boyacá, que creo muestra que este poeta de la montaña tiene, en su obra poética, como dice la lengua popular, un "pedazo" del altiplano donde se asentó la cultura muisca. Él dijo a Babel que la presencia de Boyacá se sentía en sus dos primeros libros. ¿Esa presencia tan transparente de dioses idos en los dos primeros libros se debe a la tierra donde hizo el pregrado, donde se casó y tuvo sus dos primeros hijos? Creo que sí. Hace rato comprobé que esa presencia se deja sentir por estas tierras de chibchas. Arango dice: "El altiplano es una tierra de lagunas. Por el tipo racial que predomina, por las costumbres, por el paisaje, uno puede resentir, a pesar de la pérdida completa de la lengua, los mitos indígenas". Sí. Aquí

33. Págs. 7-9.



Editorial Universidad de Antioquia

José Manuel Arango

Poesía completa



José Manuel Arango, *Poesía completa*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 2003.

todavía se resiente esa presencia. Tal vez ese indígena que aparece en *Este lugar de la noche* proviene de ahí.

Es difícil saber hoy lo que debe ser la poesía. Hubo tiempos en los que su lugar parecía claro. Hasta no hace mucho, en realidad. Los poetas se unían en movimientos y escuelas, se escribían manifiestos. Parecía haber una causa común, aun si se daban corrientes discrepantes y hasta contradictorias. La última vez que esto sucedió fue en los años sesenta, que como se sabe fueron de utopías. Ahora cada quien escribe desde el retraimiento, buscando solo su camino. La aparente riqueza que resulta de la diversidad de voces puede ser también un signo de orfandad.

Las dos primeras frases plantean la dificultad. “Es difícil saber hoy lo que debe ser la poesía. Hubo tiempos en los que su lugar parecía claro”. Llama la atención la palabra “debe”. Entonces la poesía responde a exigencias. No está claro hoy el papel de la poesía en la sociedad. La soledad del caminante es una consecuencia de esta carencia. Si la poesía responde a exigencias entonces no es sino una broma lo que dice Jaramillo Escobar que hace el poeta, en la *Perorata*: “Manejar el agua con el dedo chiquito y decir todo lo que le dé la gana, que para eso es poeta”. Claro que al menos en buena parte es una broma, porque el mismo Jaramillo Escobar dice en una entrevista de 1983 citada por Juan Gustavo Cobo Borda³⁴:

34. *Historia de la poesía colombiana. Siglo XX. De José Asunción Silva a Raúl Gómez Jattin*, Villegas Editores, Bogotá, 2003, pág. 383.

En cuanto a mí se refiere, actualmente escribo para toda la gente, y me preocupa que la poesía sea útil, lo que significa que se refiera a los problemas de la gente. La poesía debe volver a ganar el respeto y esto se logra preocupándose por los demás.

Jaramillo Escobar dice lo que significa para él la palabra “útil”: referirse a los problemas de la gente. No útil en el sentido en que lo son unos zapatos. Hay alguna determinación social para la actividad poética. ¿En qué consiste esa determinación?

Quizá el poema nazca de la exploración de una circunstancia compartida, o como respuesta a una experiencia personal, dolorosa o alegre. Unas contadas palabras que serán reflexión, no del intelecto solamente, sino del ser todo de carne y hueso. Detrás de ellas estará por supuesto todo eso que se llama una visión del mundo: convicciones religiosas o políticas, aprendizajes o escarmientos. Desde allí se habla y se valora, tal vez dudando, otras equivocándose. Desde allí se trata de distinguir lo verdadero de lo falso, en la emoción y en la palabra, lo honesto de lo ficticio, o retórico, o sentimental.

Palabras contadas. Un puñado: esas son las que explora un poeta. En el caso de Arango, esas palabras son noche, muerte, montañas, sueño, ciegos y sordos, lenguaje. Y una obra de unos 300 poemas para tratar de distinguir, de delimitar, de ver, lo que es verdadero y honesto. El punto de partida es social. Una circunstancia hecha de convicciones religiosas o políticas. Lo que viven un grupo de hombres en un momento dado, y que tiene que ver con las cosas más serias, como esas de la religión o de la política, como con las cosas más triviales, como vestirse o farrear. Ese lugar lo definió muy bien en la entrevista con el cubano (pág. 8): “Uno hace parte de un grupo muy amplio de mujeres y hombres que han tenido las mismas experiencias, los mismos traumas. Y unas perplejidades, preguntas y problemas comunes, podría añadirse. Personas que comparten cierta música o cine, cierta manera de vestirse o de rehusar vestirse de una manera, ciertas militancias o negaciones de militancia. Todo eso va conformando el modo de ser de una generación. Ese es, sin duda, *el lugar desde donde se pinta, se compone, se escribe*” [cursivas mías]. Esta circunstancia social compartida marca unas palabras, con acepciones claro, pero además con una rígida carta de exclusiones e inclusiones. Mis hijos no tienen para qué usar la palabra militancia, no les dice nada Como sí le dice a gente como yo, marcado por la efervescencia de los años sesenta. O como le decía a José Manuel.

Pero el asunto de la escritura no solo es social desde este punto de vista, también lo es desde el punto de vista del código de la lengua, el cual también está situado:

Pero el poema, más que de una visión del mundo, surgirá de lo que Unamuno llamó un sentimiento de la vida. Está hecho no sólo de enunciados, de afirmaciones y negaciones, sino de los verbos y sustantivos de una lengua que tiene una historia, de palabras que por sus sonoridades y cadencias despiertan ecos y asociaciones, está hecho de imágenes y de ritmos, de rupturas y silencios. Por eso es difícil decir en prosa, herramienta del intelecto, lo que dice o muestra un poema si es verdadero, lo que bregan por decir esos textos fallidos en los que generalmente nos quedamos.

La reflexión de Arango en esta nota deja ver corrientes de sentido que se entrecruzan como si fueran frases de una composición musical. La lengua es histo-

ria, es sociedad, unos verbos y sustantivos, pero por otro lado la lengua es sonoridad, cadencia, imágenes, ritmos. El poema es cosa del ser humano de carne y hueso, surge de un sentimiento de la vida, y su palabra es distinta de la que hay en un juicio. Verbo y sustantivo de una lengua: Arango escoge entre las categorías gramaticales aquellas fundamentales en su poesía, los verbos de las acciones y las palabras de las cosas. Él muestra que se pueden hacer poemas sin adjetivos. *Una larga conversación* (pág. 172), dice con palabras contadas:

*Cada noche converso con mi padre
Después de su muerte
nos hemos hecho amigos*

El poema es social porque parte de circunstancias de un grupo de hombres, de una sociedad; es social porque toma la lengua de una historia. Pero además, está hecho para incidir en la historia. Nos cambia. ¿Cómo?:

Creo que hay una manera más comprensiva de acercarse a las cosas y a los hombres, y que está justamente en la poesía. Hasta me empeño en no creer que no existan los dioses o que hayan muerto. Es un anacronismo, por supuesto, pero tal vez un anacronismo necesario, en esta hora, para la poesía. Siempre me ha acompañado la convicción de que lo sagrado, lo que Lezama Lima llama sobrenaturaleza, no puede negarse impunemente. Sólo que no es cosa del otro mundo. Son esas fuerzas que uno encuentra por todas partes: en un árbol, en un pájaro, en un niño. Hasta en los pícaros y tahúres y matones que ahora nos acorralan. Tales dijo hace ya siglos que todo está lleno de dioscecitos... o de demonios. Yo quisiera, si fuera posible, ser su discípulo en esa especie de politeísmo, o polidemonismo, o pandemonismo.

El poeta Arango después de treinta años de publicar libros de poesía, de fundar revistas, ya jubilado, dice “Creo”. Treinta años de publicar, porque *Este lugar de la noche* salió a la luz en 1973. Y por supuesto que desde antes escribía: ya se había roto mil veces las piernas este bailarín. “Creo”. La cautela del que sabe. La misma cautela con la que según Heidegger hay que acercarse a la relación entre la muerte y el lenguaje porque, según él, relampaguea pero no está pensada. Y humildad.

La manera de la poesía no es “la” manera. Arango no reparte excomuniones para quienes no van por su camino. Es “una” manera más comprensiva de acercarse a las cosas y a los hombres. Es una manera de una actividad: es acercarse, desalejar. Actividad. Este era un defecto en mi manera de preguntar en el ensayo de 2001. Subrayé el lado pasivo con mi pregunta: ¿adónde nos llevan los *poemas reunidos* de Arango? Lado pasivo. Extático. Arrebatado. Algo de eso hay en la poesía de Arango. Pero es muy fuerte la necesidad de la actividad. Hay que intervenir; el lector tiene que participar intensamente.

¿Por qué la poesía es una manera más comprensiva de acercarse a las cosas y a los hombres? Uno de los pocos poemas en donde Arango parece francamente indignado es en *Hay gentes que llegan pisando duro*, de *Montañas* (pág. 204):

*Hay gentes que llegan pisando duro
que gritan y ordenan
que se sienten en este mundo como en su casa*



José Manuel Arango, fotografía de Guillermo Melo, 1999, publicada en José Manuel Arango, *Poesía completa*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 2003, pág. 4.

*Gentes que todo lo consideran suyo
que quiebran y arrancan
que ni siquiera agradecen el aire*

*Y no les duele un hueso no dudan
ni sienten un temor van erguidos
y hasta se tutean con la muerte*

*Yo no sé francamente cómo hacen
cómo no entienden
[resaltado mío]*

¿Qué es lo que no comprenden los que llegan pisando duro? Sin duda no entienden algo que reitera José Manuel en su obra: no entienden que somos mortales. Pero esto no daría pie a tanta indignación. Además de ser adultos normales, es decir, que han olvidado, éstos seguramente irrespetan a la muerte: la tutean. Y él hasta el final la trata con *Fineza*, como dice un poema de los “*Póstumos*” (pág. 327). Estos ni siquiera agradecen el aire. Se sienten como en su casa y no entienden que aquí no hay que fincar. Pienso que José Manuel trata con consideración a esos que han olvidado y a los cuales la poesía tiene que recordarles, avivarles el seso como dicen esos versos de Manrique que él hace resonar en el texto sobre Arturo. Los que molestan a José Manuel deben ser esos “pícaros, tahúres y matones”.

“Hasta me empeño en no creer que no existan los dioses o que hayan muerto”. La segunda frase dice lo que ayuda a comprender la poesía: la sobrenaturalidad. Los que indignan a José Manuel son esos que pisotean lo sagrado que está en todas partes. Algo de eso viene de Baudelaire y de Silva. Hugo Friedrich dice³⁵: “Para Baudelaire, un arte nacido de la fantasía creadora podrá definirse como *surnaturalisme*: por tal entiende un arte que desobjetiva las cosas en líneas, colores, movimientos, accidentes cada vez más independientes, y que proyecta sobre ellos aquella “luz mágica”, que aniquila su realidad en el misterio”. Pero esta búsqueda de lo sagrado puede tener otra procedencia. Como aparece en una de las entrevistas³⁶ que hemos venido siguiendo:

Piedad Bonnett: Lo sagrado es muy importante en tu poesía. Tu primer libro está lleno de esa presencia, incluso de la imagen de los dioses. En él encontramos también una dimensión mítica representada en algo que vuelve, que retorna y se manifiesta en las cosas cotidianas, en los hombres más rudos, en los rituales. Cuando tú trabajaste ese tema ¿lo hiciste desde la filosofía o desde unas intuiciones de otra índole?

José Manuel Arango: Ha sido una convicción que siempre me ha acompañado. No creo que los dioses no existan o que estén muertos. Los dioses son ciertas fuerzas, ésas que uno encuentra por todas partes. En un árbol, en un pájaro, en una muchacha, en cada cosa. En los niños, los nietos, por ejemplo, que son como duendes. Es decir, que este mundo está lleno de dioscecitos... o de demonios. [...] Tú me preguntas que si eso puede venir de la filosofía. Puede que sí, en parte. Heidegger ha mostrado cómo el monoteísmo fue el comienzo de la muerte de Dios. O de la muerte de lo sagrado.

Eso que llama Arango sagrado acá es lo que llama la radical extrañeza de todo, a lo que llega después de un largo camino de lento viajero. Octavio Paz pone en contacto estas expresiones en *El arco y la lira*³⁷: “Lo sobrenatural se manifiesta, en primer término, como sensación de radical extrañeza. Y esa extrañeza pone en entredicho la realidad y el existir mismo, precisamente en el momento en que los afirma en sus expresiones más cotidianas y palpables”.

La poesía de Arango es, claro, búsqueda de la poesía, esa búsqueda que se resume en *La bailarina sonámbula*, una mujer cuya mirada de ojos ciegos conjunta vida que es muerte, que es sueño, que es noche, que es silencio gozoso e hiriente y que se mantiene con los pies sobre una tierra de montañas, e incluso de lagos, también buscada en ese vuelo de la poesía que siempre vuelve a ella. La otra cara de la moneda de esa búsqueda son los hombres y las cosas de esta tierra. La indagación debe ir a esta otra cara de la moneda para indagar esa mirada. ¿Cómo se acerca Arango a las cosas y a los hombres?

35. Friedrich, *op. cit.*, pág. 75.

36. “Entrevista con José Manuel Arango”, en Arango, *La tierra de nadie del sueño*, págs. 50-51.

37. México, Fondo de Cultura Económica, 1983 (1956), pág. 127.