



**LA PALABRA COMO MONEDA
EN LA POÉTICA DE JOSÉ MANUEL ARANGO**

Requisito parcial para optar al título de

**MAESTRÍA EN LITERATURA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
2011**

CATALINA GONZÁLEZ RESTREPO

DIRECTOR: JORGE CADAVID

Yo, CATALINA GONZÁLEZ RESTREPO, declaro que este trabajo de grado, elaborado como requisito parcial para obtener el título de Maestría en Literatura en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Javeriana es de mi entera autoría excepto en donde se indique lo contrario. Este documento no ha sido sometido para su calificación en ninguna otra institución académica.

Catalina González Restrepo

12 de agosto de 2011

*Agradezco a Jorge Cadavid,
quien con su lucidez y paciencia
guió estas reflexiones sobre la poesía
de José Manuel Arango*

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	6
Vida y obra.....	7
Balance de la crítica	9
CAPÍTULO 1	
EL POETA PENSADOR	13
Poésis	14
Filosofía y poesía	15
Tales de Mileto y Heráclito	16
El problema del nominalismo	18
La verdad de Nietzsche	21
La paradoja y Fernando González	22
CAPÍTULO 2	
EL POETA COMO TRADUCTOR.....	28
Versiones y transfusiones poéticas	30
El legado del imaginismo	33
Tres poetas norteamericanos.....	34
Traducción, poética y ética	47
CAPÍTULO 3	
POÉTICA: LA PALABRA COMO MONEDA.....	52
<i>Este lugar de la noche</i> (1973).....	54
<i>Signos</i> (1978)	60
<i>Cantiga</i> (1987).....	67
<i>Montañas</i> (1995).....	71
Otros poemas	76
Poemas póstumos.....	78

BIBLIOGRAFÍA	86
Del autor	86
Poesía	86
Traducciones	86
Ensayo	87
Sobre el autor	87
Bibliografía de referencia	89

INTRODUCCIÓN

Un día el poeta se levantó en la madrugada y escribió unos versos. Y así le sucedió durante una semana. Se sintió extrañado, eran más extensos que de costumbre y no era usual en él escribir tan seguido. No había duda: la musa lo visitaba. En ese momento no sospechamos que serían sus últimos poemas.

Este poeta era José Manuel Arango. Yo supe de todo esto por su gran amigo Elkin Restrepo, con quien yo trabajaba en ese entonces en la *Revista Universidad de Antioquia*.

En 1995 yo había leído algunos poemas de Arango, en mi primer trabajo editorial en la *Revista Lingüística y Literatura*. Iván Hernández, director de la revista, llevó su ejemplar autografiado de *Montañas* con los poemas señalados y yo los digité para un número monográfico de poesía.

Una noche fui a un recital suyo en la plazoleta de Carlos E. Restrepo en Medellín. No era un buen lector de sus poemas, la voz se le quebraba, le era difícil respirar, pero sus versos brillaban a través de las palabras entrecortadas.

Algún día, por azar, llegó a mis manos la revista *Babel* número 4, memoria de un homenaje que le hicieron en Copacabana, Antioquia.

Otra noche, en un bar de Envigado, ante un público pequeño, leyó de sus primeros libros, cosa que casi nunca hacía, según nos dijo él mismo. Fue un momento muy íntimo.

La vida es una red en la que todo se va conectando. Yo había escrito algunos poemas y Elkin Restrepo me pidió unos cuantos para *DesHora*, revista que editaba con Arango. A los pocos días, Elkin me contó que José Manuel se había entusiasmado con ellos y los publicaron. Después, Arango me invitó a leer mis poemas en una tertulia que tenía los sábados en el Jardín Botánico de Medellín.

Esto coincidió con un cambio en mi vida. Un momento de mucho dolor. Al final de ese año, el apocalíptico 2000, la poesía comenzó a ser un refugio para mí.

En enero de 2001, después de graduarme, empecé como correctora de pruebas en la Imprenta de la Universidad de Antioquia y continué mi trabajo en la revista de la universidad. Ese año pude acercarme más a Arango.

Estuve, por ejemplo, en la celebración de uno de sus últimos cumpleaños, tal vez el último. Fue un almuerzo en un restaurante santandereano. Recuerdo muy bien ese mediodía luminoso, soleado, compartiendo con unos amigos, riéndonos y hablando, disfrutando de una comida con el sabor de la infancia. Una cosa me impresionó en particular: José Manuel no dejó de fumar. Incluso bromeó sobre su vicio y dijo que no iba a dejarlo.

A los pocos meses, supimos que estaba en el hospital, pues había tenido un problema cardiorrespiratorio. Con la calma con que había vivido su vida y escrito sus poemas, con esa serenidad sin aspavientos, organizó sus asuntos uno por uno, dejando al tanto de todo a su esposa Clarita.

Al otro día nos enteramos de su muerte. Un nuevo dolor atravesó nuestros días. En su honor, lo asumimos en silencio, pero una sombra nos acompañó un buen tiempo. Puedo reconocerla ahora, era “la mirona” de sus versos.

Algunas revistas publicaron sus poemas póstumos y la Universidad de Antioquia se embarcó en la edición de su *Poesía completa*. Cuando lo leí por primera vez, siete años atrás, no podía imaginarme que tendría la suerte de ser la correctora de pruebas de este libro. Su muerte todavía estaba muy reciente y muchos de sus poemas sobre el amor y la muerte me estremecían.

Años después, al volver a leerlo, me reencuentro con él. Un poeta entrañable para mí, con quien además comparto el amor por poetas como Alejandra Pizarnik y Emily Dickinson.

Vida y obra

En el panorama de finales del siglo XX en Colombia, la obra de José Manuel Arango (El Carmen de Viboral, Antioquia, 1937-Medellín, 2002) descuella por su honestidad, por su verdad poética. En su escritura reflexiona sobre la poesía, en una suerte de *conciencia metapoética* que reviste de coherencia sus versos.

Arango se licenció en educación y filosofía en la Universidad Pedagógica de Tunja en 1961 y obtuvo el magíster en filosofía y literatura en la Universidad de West Virginia, Estados Unidos, en 1970. Fue profesor de lógica simbólica y filosofía del lenguaje en la Universidad de Antioquia, hasta su jubilación en 1989. Cofundó y coeditó las revistas

Acuarimántima, Poesía, Imago y DesHora. Su obra poética fue galardonada en 1988 con el premio nacional por reconocimiento de la Universidad de Antioquia. En 1997 la Secretaría de Educación y Cultura de Antioquia le concedió el premio a las artes y las letras.

Publicó los libros de poesía *Este lugar de la noche* (1973), *Signos* (1978), *Cantiga* (1987) y *Montañas* (1995), así como las antologías de su obra *Este lugar de la noche* (1984), *Poemas escogidos* (1988), *Poemas* (1991), *Poemas reunidos* (1997) y *La sombra de la mano en el muro* (2002). En 2003, un año después de su muerte, la Universidad de Antioquia editó su *Poesía completa*, la cual incluye poemas póstumos que también fueron publicados por Ediciones DesHora en *La tierra de nadie del sueño* (2002).

Rogelio Echavarría en *Quién es quién en la poesía colombiana* hace referencia a su filiación poética: “Cuando escribió sus primeros poemas era la época de la estridencia nadaísta, tenía la misma edad de los fundadores de ese movimiento, pero él afirma: ‘Estaba en otra cosa’... Es que ‘me gustan los poetas que hablan en voz baja’” (1998, p. 32).

De acuerdo con declaraciones de algunos críticos y del autor, con la lectura de su obra y el análisis de Edgar O’Hara a *Una generación desencantada*, antología de Harold Alvarado Tenorio,¹ no consideramos oportuno situar a Arango en una generación de la poesía colombiana. Ya Darío Jaramillo habló de él como un poeta insular:

Desde su primer libro, Arango se situó aparte y terminó desempeñando un rol de poeta insular, del mismo modo que lo fueron Aurelio Arturo, Mutis y Mario Rivero para sus generaciones.

Insular y paradigmático, discreto, casi invisible, Arango ha publicado a lo largo de 20 años una de las más hermosas colecciones de poemas de la literatura colombiana (2004).

¹ “En un artículo de 1984 (aparecido en *Magazín Dominical de El Espectador*, núm. 87, Bogotá, 25 de noviembre), Harold Alvarado Tenorio reunió a cuatro poetas con el título ‘Una generación desencantada’. Allí pasó revista a ciertos aspectos de la poesía de José Manuel Arango, María Mercedes Carranza, Juan Manuel Roca y Juan Gustavo Cobo Borda, y sus relaciones con el entorno histórico-social. En la introducción establece un vínculo –por ausencia, casi– con el nadaísmo a través del parentesco de los poemas de J. M. Arango con el primer libro de Jaime Jaramillo Escobar. El criterio de aquella selección podría resumirse con estas indicaciones: ‘Para los poetas de la Generación Desencantada no hubo, como podrá verse después en los textos, un país al cual asirse [...] el hilo que los une es la desolación frente al presente y la nostalgia de un país, que, por supuesto, nunca existió’ (pág. 15, art. cit).

El libro que comentaré –una segunda edición, no conozco la primera– incluye, además de esos cuatro poetas, a Giovanni Quessep, Darío Jaramillo y Harold Alvarado Tenorio. Por ahí va la cosa, al parecer. Y la primera pregunta surge: ¿cuál es el verdadero criterio? Porque ponerle nombre a una generación (recordemos ese famoso libro del 70: *Antología de una generación sin nombre*) es aceptar que dicha generación existe y que, por añadidura, tiene apellido (que aquí se quiere poético-político). Pero ello pediría un prólogo pormenorizado, datos en orden de cada poeta y, lo principal, una bibliografía que sustente los términos empleados. De por sí es complicadísimo justificar el término generación” (O’Hara, 1986).

No obstante, podemos rescatar del prólogo de Antonio Caballero a *Una generación desencantada*, que los poetas incluidos en la antología –nacidos entre 1935 y 1950 y que publicaron sus primeros libros en la década de 1970– no están dispuestos a caer en la trampa de la grandilocuencia, son inteligentes y cultos y han leído especialmente “a los poetas coloquiales norteamericanos” (1985, p. 8).

El mismo Arango se refiere a la poesía y la orfandad de los poetas, quienes después de la década de 1960 dejaron de unirse en movimientos y escuelas: “Es difícil saber hoy lo que debe ser la poesía. [...] Ahora cada quien escribe desde el retraimiento, buscando solo su camino” (2003, p. 11).

David Jiménez (2007) sostiene sobre el lugar de la poesía a partir de 1970: “El poema está ahora solo frente al lector y nada garantiza su verdad ni su valor [...] Los poetas afrontan el desencantamiento del mundo, su despoblamiento de dioses y de sentidos absolutos, con la profanación del lenguaje poético” (p. 245).

En este panorama, Arango sigue creyendo en el poder de la poesía, y éste es un hecho que lo diferencia de los nadaístas y de casi todos los poetas que comenzaron a publicar a finales de la década de 1960, con excepción de Giovanni Quessep (1939), Jaime García Maffla (1944) y Juan Manuel Roca (1946), quienes, de acuerdo con Jiménez, siguen una tradición simbolista. Estos poetas buscan “verdades secretas, algunas de ellas enterradas en la naturaleza, en la vida instintiva, en los sueños, en los intersticios de la existencia diaria, en la parte de nuestra experiencia aún no colonizada por la racionalidad instrumental [...] Para ellos cabe aún hacer de la palabra poética una ceremonia, un ritual” (p. 246).

Sobre el caso específico de Arango, Jiménez (2007) afirma: “Su obra poética se abre a las sugerencias de otra realidad posible, un «allá» que se opone a la insidiosa realidad presente, el «acá»” (p. 245).

Piedad Bonnett, por su parte, introduce con estas palabras la entrevista que le hace a Arango: “Y como un árbol rodeado de pájaros, este poeta solía callar en medio del vocerío, pues era tímido e introvertido, y, cuando hablaba, parecía desconfiar de la capacidad de la palabra, a la que se acercaba con cautela y aparente dificultad” (2003, p. 156).

Balance de la crítica

Diversos críticos han definido las características de la poesía de José Manuel Arango: la brevedad, el silencio, la labor del poeta y su relación con el lenguaje, la voz y el tono personal, la densidad e intensidad del poema, entre otros. En estos términos valoran su obra en el contexto colombiano.

En cuanto a sus influencias, lo emparentan con el romanticismo y el expresionismo europeos, de un lado, y con movimientos norteamericanos como el objetivismo de William Carlos Williams y el imaginismo de Ezra Pound, de otro lado, como dos caras de una misma moneda.

Santiago Mutis se refiere a la brevedad, uno de los aspectos más recurrentes, y en este sentido sitúa la poesía de Arango en un lugar destacado:

Su obra es breve y singular, tan concentrada y estricta que no tenemos en Colombia un ejemplo similar. En la brevedad, como forma del rigor, está también Aurelio Arturo, y en esa despiadada disciplina con la palabra y consigo mismo que suele llamarse «la creación artística», está sólo, pues ninguna obra poética de este siglo colombiano ha tenido la fortuna de mostrar su plenitud y su austeridad con tal vigilancia, y sin una sola palabra de más para halagar al público o al poeta (*Babel*, 1996-1997, p. 4).

Sobre el silencio afirma Ramón Cote: “Y empezó por la apropiación del silencio. En su primer libro este rasgo es evidente; el poema no está planteado como una afirmación sino como una sugerencia. Entre lo que dice y lo que calla se encuentra la tensión de su escritura” (1989).

William Ospina insiste en el silencio: “José Manuel Arango es un poeta que no dice todo. La atmósfera total de sus poemas está apenas sugerida por unos cuantos elementos, pero su nitidez y su vigor no dejan lugar a vaguedad alguna. [...] Lo primero que nos impresiona en estos poemas es la voluntaria y exquisita parquedad del lenguaje” (1984).

Ospina va más allá y alude a la labor del poeta como revelador de secretos, la voz y el tono personal de Arango, afines con su ejercicio como lógico y traductor, que lo hacen único en la poesía colombiana contemporánea:

Cada poeta verdadero, cada nueva voz, comienza algo y nos revela un costado de la realidad que sin él habría permanecido secreto. Esta labor del poeta como revelador de cosas que son ciertas y son de todos pero permanecen en el oscuro limbo de las sensaciones y de los hechos, sin emerger a la conciencia, es admirablemente cumplida por José Manuel Arango, cuya voz es una de las más nítidas y singulares que hayan aparecido entre nosotros en los últimos tiempos. [...] Su tono personal, que necesariamente ha de provenir de un largo contacto con las literaturas y que ciertamente delata a un lógico que usa la lógica para percibir mejor, para imaginar mejor, ese tono personal, digo, es casi insolente por su novedad entre nosotros (1984).

En un texto posterior, Ospina se refiere a la relación del poeta con el lenguaje, siguiendo a T. S. Eliot, quien “decía que todo poeta debe ser un servidor del lenguaje y no su amo” (2002, p. 79). En este sentido, también aprecia la obra de Arango en el contexto de nuestra poesía:

Y todo esfuerzo de poesía, siendo una búsqueda de la belleza, es también la búsqueda de una definición nueva de la belleza, donde se incorporen al lenguaje común las experiencias y las

revelaciones de un alma singular y desconocida. Pocos poetas lo han logrado en Colombia tan intensamente como José Manuel Arango. La suya es una poesía que sin proclamas ni manifiestos, y a lo mejor sin un propósito conciente, decidió contrariar muchos de los hábitos de nuestra tradición literaria: la poesía ornamental, la oratoria vacua y solemne, el sentimentalismo, los ritmos meramente inerciales, la poesía entendida como juego de astucias y asombros, como un certamen de ingeniosidades o desplantes.

José Manuel Arango ve en el lenguaje un instrumento íntimo y conmovedor para interrogar la extrañeza radical del mundo, para vivir nuestro destino de asombro y de gratitud, para expresar lo que somos y afrontar nuestra complejidad (2002, pp. 79-80).

Por su parte, David Jiménez, quien ha estudiado a fondo la obra de Arango y preparó la antología *Poemas escogidos* (edición del premio nacional por reconocimiento de la Universidad de Antioquia), desarrolla conceptos mencionados, muchas veces de paso, por otros críticos. De esta manera, explica la brevedad en *Signos* y la asocia con la densidad e intensidad del poema, que tienen que ver con la instantaneidad y simultaneidad de sus imágenes:

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 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 (1998, p. 52).

Sobre sus influencias, Jiménez recuerda la unidad romántica entre la naturaleza y el poeta, todavía posible en nuestros días: “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” (1998, p. 43). También lo emparenta con el expresionismo:

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 (1998, p. 48).

Mario Jursich se refiere en estos términos a la influencia romántica en Arango: “la poesía debe ser un desciframiento, un develamiento de la realidad que está ante nuestros ojos y que, no obstante, esconde un *más allá*” (2006, p. 14).

Cuando aborda *Cantiga*, Jiménez complementa su visión sobre este asunto: “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” (1998, p. 63), en este caso, del objetivismo.

Aunque Jiménez no se detiene en la labor de Arango como traductor de poesía, señala su importancia en su obra, en particular los más de trescientos poemas que tradujo de Emily Dickinson (Jiménez, 2010), y descubre la filiación poética que lo une con ella:

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. [...] 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 la aprendió de Emily Dickinson: “Tell all the Truth, but tell it slant” (“Di toda la Verdad, pero dila sesgada”) (1998, p. 75).

Tal vez esta verdad sea el centro de la poética de José Manuel Arango. Para desentrañarla, los principales problemas que abordaremos son la reflexión sobre su propia poesía (*metapoesía*), su relación directa con la filosofía, el nominalismo —en que la palabra es acuñada como moneda— y su labor como traductor.

En el primer capítulo definiremos el concepto de *poiesis* y estableceremos las relaciones entre filosofía y poesía, señalando los casos de Tales de Mileto, Heráclito, Friedrich Nietzsche y Fernando González. También indagaremos sobre los efectos del nominalismo en la obra de Arango.

En el segundo capítulo delimitaremos la labor del traductor de poesía y señalaremos la importancia del intercambio entre las lenguas. Hablaremos de las fuentes en que Arango bebió y que enriquecieron su obra. Además, estableceremos un diálogo entre sus poemas y las versiones que hizo de Walt Whitman, Emily Dickinson y William Carlos Williams y buscaremos las repercusiones de su ejercicio como traductor en su poética y ética.

Finalmente, en el tercer capítulo, rastreamos su poética en los poemas que aluden a la escritura, la palabra, la lengua, el texto, el decir, el canto y la poesía (*metapoemas*). Nos preguntaremos, por ejemplo, qué papel desempeña el sueño en el proceso de escritura, cuáles son las implicaciones de la palabra como moneda, la oposición entre lengua cotidiana y lengua antigua, entre otros.

CAPÍTULO 1

EL POETA PENSADOR

En la poesía moderna, a partir de Stéphane Mallarmé (1842-1898), producción y crítica son inseparables. Wallace Stevens (1879-1955) lo pone en estos términos: “La teoría de la poesía es la vida de la poesía” (2002, p. 107). Por su parte, Roland Barthes afirma:

La lógica nos enseña a distinguir debidamente el *lenguaje-objeto* del *meta-lenguaje*. El lenguaje-objeto es la materia misma que está sometida a la investigación lógica; el meta-lenguaje es el lenguaje forzosamente artificial, en el que se lleva a cabo esta investigación. Así –y ésta es la función de la reflexión lógica– puedo expresar en un lenguaje simbólico (meta-lenguaje) las relaciones, la estructura de una lengua real (lenguaje-objeto) (1983).

José Manuel Arango no escapa a este afán de teorización (*metapoesía*), sobre todo porque reflexiona sobre las implicaciones del lenguaje en el pensamiento y viceversa, debido a su formación filosófica y su desempeño como profesor de lógica simbólica. Es la búsqueda de conocimiento del poeta pensador (*poeta doctus*).

Así se lo confiesa a Piedad Bonnett: “A mí, como te digo, me ha interesado siempre el lenguaje, las maneras como trabaja. O sus mecanismos, su funcionamiento, si se quiere usar una expresión prosaica. Pero sobre todo el misterio del lenguaje, o el enigma, que en el fondo es el del hombre mismo” (2003, p. 170). Esta idea atraviesa la poética de Arango y coincide con “la imagen del poeta como descifrador de enigmas” (Jiménez, 1998, p. 43).

Arango también reflexionó sobre la lógica, como comprobamos en el artículo que le dedica en la revista *Ideas y Valores*. Su discurso académico incorpora figuras retóricas como el símil: “Cada posición de la razón, cada cualificación suya divide –pretende dividir– el mundo en dos zonas sin puntos comunes; como la hoja sin espesor de un cuchillo, zanja el universo en A y no A” (1978, p. 83).

Arango sospecha que la razón clásica no coincide con la humana, pues hay otros sistemas lógicos que “no operan ya con el sí y el no exclusivamente, con la verdadero y lo falso, sino con otros muchos valores de verdad, a veces en número indefinido” (1978, p. 85). Para él, la vida no puede dividirse entre el blanco y el negro. Este pensamiento también lo encontramos en su poesía, en la que aparece la paradoja.

El artículo concluye que la propia razón descubre sus limitaciones y sólo ella es capaz de probarlas.

En la entrevista con Luis Fernando Calderón vuelve sobre este tema y afirma que la lógica puede ser una disciplina apasionante: “Tal vez lo que necesitamos no es un simple rechazo a la razón clásica, sino la invención de una nueva razón de ser, que no contradiga el sentimiento del mundo propio de la poesía” (1998, p. 60).

En otro artículo, “Palabra y representación” (1987), Arango se pregunta si la palabra es sólo “noticia del mundo, exterior o interior” (p. 40). Cuando dice que “lo afirmado sobre algo que no existe puede ser también una *imagen*” (p. 44), podemos observar su filiación al *imaginismo*.

Con respecto al silencio, afirma: “Es sabido que hablar no es sólo decir sino también callar” (p. 43), “se trata de lo implícito, aquello que se dice sin decirlo” (p. 44). Esta insinuación del lenguaje también se presenta en su poesía como espacios en blanco cargados de sentido e intensidad.

Poésis

De acuerdo con Diego Romero de Solís, la poésis es el deseo trágico que entrelaza poesía y realidad. Hay un conocimiento poético que utiliza un lenguaje dramático y abarca aspectos de la vida que escapan al conocimiento científico: “La poesía se hace símbolo (y el símbolo remite al símbolo) de un mundo –el universo del alma–, al que el concepto no puede siempre acceder, y cuando esto ocurre, suele recurrirse a un método indirecto, al lenguaje simbólico, a los símbolos íntimos de la poesía (símbolos estéticos), al lenguaje metafórico frente al lenguaje conceptual / positivo” (1981, p. 12).

El hilo conductor de esta dialéctica entre lo conceptual y lo artístico es la conciencia trágica, que Romero de Solís (1981), siguiendo a Nietzsche, define como “la angustia de tener que crear la verdad día a día en la soledad de ser hombre” (p. 15).

Romero de Solís continúa:

La conciencia trágica no deja de ser angustia ante la muerte, ante la finitud, ante todas las muertes físicas y espirituales que el hombre padece (el reconocimiento ontológico de su ser para la muerte), pero también la serenidad, la humildad y la alegría cuando el peso absoluto desaparece, cuando la conciencia vislumbra el más allá como la creación de su poema más preciso, cuando lo trascendente baja hasta la intimidad como luz y belleza. [...] La conciencia trágica no deja de ser ambas cosas a la vez: día y noche, resplandor y tiniebla, muerte de Dios y teología (p. 15).

En José Manuel Arango lo vemos con claridad, el poeta no se resiste a creer que los dioses hayan muerto, siempre en su poesía aparecen la oscuridad y la luz como dos caras de la misma moneda, la noche tiene implicaciones en el día y viceversa.

No obstante, es importante aclarar que Arango no escribe una *poesía filosófica*, pues en términos de Hegel, ésta “se ve condenada a la abstracción, se ve forzada a desarrollarse en el elemento del pensamiento puro, de la generalidad simplemente ideal” (Romero de Solís, 1981, p. 160). Con la convicción de que el poema debe partir de una experiencia concreta, lección aprendida del *imaginismo*, la poesía de Arango no queda atrapada en las redes del concepto. En ella vemos cómo la metáfora –traslado de lo real a lo posible– busca “aprehender lo que escapa al concepto” (Romero de Solís, 1981, p. 63).

De acuerdo con Yves Bonnefoy (1923): “La poesía no significa, *muestra*. No juega el juego de la significación, por el contrario lo niega: su razón de ser es dirigirse más allá de las representaciones, análisis, fórmulas –más allá de todos los discursos de todos los saberes–, hacia la inmediatez del ser sensible que los conceptos nos hurtan” (2002, p. 25).

Filosofía y poesía

De la *poiesis*, que es expresión y creación al mismo tiempo, nacen filosofía y poesía. María Zambrano (1904-1991) explica las difíciles relaciones entre las dos en nuestra cultura: “A pesar de que en algunos mortales afortunados, poesía y pensamiento hayan podido darse al mismo tiempo y paralelamente, a pesar de que en otros más afortunados todavía, poesía y pensamiento hayan podido trabarse en una sola forma expresiva, la verdad es que pensamiento y poesía se enfrentan con toda gravedad a lo largo de nuestra cultura”. Sin embargo, la filósofa española señala el lugar que cada una ocupa y sugiere el diálogo que puede establecerse entre ellas: “La poesía es encuentro, don, hallazgo por gracia. La filosofía busca, requerimiento guiado por un método” (2010, p. 13).

En este contexto, José Manuel Arango es de los más afortunados. Él asegura que filosofía y poesía provienen del mismo origen: del asombro, hecho que puede constatarse en los filósofos presocráticos. Es más, los filósofos contemporáneos que tienen valor para él son los que han regresado a la poesía, después del distanciamiento racional que produjo que la filosofía se redujera al pensamiento:

la filosofía y la poesía tienen una misma raíz. Uno de los filósofos más secos, Aristóteles, dijo que la filosofía venía del asombro, del maravillarse. Y en el origen la filosofía y la poesía eran una misma cosa: los presocráticos eran poetas filósofos. Después hubo un alejamiento, sobre todo en la época racionalista. Ahora se vuelve a los comienzos. Los últimos filósofos, los que de verdad cuentan, vuelven de nuevo a la poesía. Ahí están los ejemplos de Schopenhauer, de Nietzsche, de Heidegger (Bonnert, 2003, p. 168).

Arango, al igual que Zambrano, considera que la filosofía no sólo es pensamiento, existe una razón poética. La poesía también ofrece una forma de conocimiento: “La poesía instaaura el ser con la palabra” (Heidegger citado en Romero de Solís, 1981, p. 137). En la obra del antioqueño vemos cómo pasión y pensamiento reunidos conforman la verdad.

Para Zambrano: “El «logos» de la Filosofía traza sus propios límites dentro de la luz. El de la poesía, en cambio, cobra su fuerza en los peligrosos límites en que la luz se disuelve en las tinieblas, más allá de lo inteligible” (2000, p. 162).

Nietzsche sostiene que “las cosas son los límites del hombre” (citado en Zambrano, 2000, p. 25). De estos límites, hay dos saberes: el de la razón y el decir poético. Dichos saberes se manifiestan con claridad en el siglo XIX. Por un lado, el avance de la razón sobre los fenómenos de la naturaleza. Por otro lado, la conciencia romántica sobre la naturaleza: “La naturaleza para el romántico es inmensa, inabarcable, infinita, y la ve en sus máximos momentos de furia esplendorosa: en la tempestad, en el rayo, en «la montaña abrupta», en el «mar insondable», en los «abismos sin fin», en «las profundas simas de la tierra y el cielo»” (Zambrano, 2000, pp. 25-26). Todos estos elementos los encontramos en la poesía de Arango, quien sigue la tradición romántica.

Tales de Mileto y Heráclito

Ya hemos visto la admiración de Arango por los presocráticos, que consideraba poetas filósofos. De acuerdo con Romero de Solís, en la antigua Grecia existía “una vinculación de la poesía con la magia, los ritos religiosos, el éxtasis y la profecía” (1981, p. 101).

Arango define lo sagrado como “esas fuerzas que uno encuentra por todas partes: en un árbol, en un pájaro, en un niño” y profesa su credo: “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” (2003, p. 12). Arango se resiste a creer que los dioses han muerto, como sentenció Nietzsche, y rescata la idea de

Tales de que los dioses están en todas partes. Su poesía busca entonces encontrarlos, nombrarlos y darles así un lugar en el barullo de nuestro tiempo. La poesía siempre tendrá algo de lenguaje sagrado, en el que “la palabra es acción” (Zambrano, 2000, p. 46).

Además, la obra de Arango se plantea la pregunta de Tales sobre qué son las cosas. Según Romero de Solís: “En los tiempos primitivos, las palabras eran signos mágicos y el que conocía el nombre de una cosa, se convertía en su dueño [...] Según las leyendas, estos maestros dominaban la naturaleza, entendían el lenguaje de los pájaros, las plantas y los astros, obraban milagros y capitaneaban pueblos enteros, y eran poetas, pues su instrumento más significativo era el canto, la palabra cantada”. De esta manera, “El alma es el poder más antiguo y más grande de la historia” (1981, p. 102).

En la poesía hay entonces “algo que rebosa la esfera de lo natural, como región fronteriza que ha de permanecer en contacto con lo invisible, con el misterio” (Romero de Solís, 1981, p. 101). En este sentido, el poeta es un *vidente*, en contacto con lo sagrado.

Heráclito, por su parte, sostiene que “El sabio no dice ni oculta: indica” (citado en Zambrano, 2000, p. 85). Esta afirmación de Heráclito podemos relacionarla con la aclaración de Arango sobre su trabajo con los estudiantes de filosofía: “he preferido las preguntas a los dogmas” (2003, p. 10), lo cual nos ayuda a formarnos una idea de su postura filosófica. Arango también incluye en su poesía la teoría heracliteana de los contrarios.

Heráclito asocia la poíesis con el logos, aspecto que Platón desarrolla: “La poíesis no es simple poesía, meros versos, sino *actividad creadora*, un modo de sabiduría, un poder del que Eros hace partícipe al hombre, una *dínamis* entre el ser y el no-ser” (Romero de Solís, 1981, p. 101).

De acuerdo con Romero de Solís (1981), la poesía en el mundo griego tenía una función ontológica: “La poesía crea la polis y el alimento espiritual de la ciudad” (p. 106). Pero luego “asistimos a una sistemática despoetización del universo y de la vida” (p. 107), debido a que la “Sofística racionaliza la poesía” (p. 108). A partir de Platón, el conocimiento superior que el poeta simbolizaba, lo hereda el filósofo. Platón es un poeta de la razón.

En el *Banquete*, Platón convierte la dialéctica socrática en poética, “como pensamiento que asume el espíritu y hasta el propio lenguaje de la poesía”, pero sin

abandonar el rigor conceptual, pues “el trabajo de la reflexión no deja de ser nunca un imperativo platónico, porque hasta la poesía se convierte en pensamiento” (p. 126).

A esta poética abstracta de Platón le sucede el discurso lógico-científico de Aristóteles, pues el logos tenderá a ser reducido a la lógica (p. 128). Así, vemos cómo se va produciendo el distanciamiento entre poesía y filosofía en el mundo griego.

El problema del nominalismo

Según Ferrater Mora (1984, pp. 2.377-2.381), el nominalismo sostiene que sólo tienen existencia real las entidades concretas (individuos). No existen entonces entidades abstractas (ideas, universales). Roscelino afirma además que una cualidad no es separable de la cosa de la cual se dice que “tiene” esta cualidad. Las “cualidades” o “propiedades” son nombres de universales y éstos no están antes de la cosa o son previos a la cosa, son simplemente *nomina* (nombres, voces, vocablos) o *termini* (términos).

El nominalismo de Guillermo de Occam, la forma más extendida del nominalismo a finales de la Edad Media (llamado también “terminismo”), supone que los signos tienen como función el *supponere pro*, es decir, el “estar en el lugar de” las cosas designadas, de modo que los signos no son propiamente de las cosas, sino que se limitan a *significarlas*.

El lenguaje tiene por función nombrar, es decir, el hacer surgir una representación. En el caso del poema XXXIX de *Este lugar de la noche* de José Manuel Arango: “[...] tal vez en otra lengua pueda decirse / la palabra / como una moneda antigua / hermosa e inútil” (p. 58),² el poeta busca “otra lengua”, donde “la palabra” vuelve a sacar a flote su más “antigua” designación, mostrarla como con el dedo, apoyarla en la palma de la mano.

De acuerdo con Romero de Solís: “No es función del poeta la descripción de la realidad; sí su *representación*; algo que conecta la posibilidad con el deseo” (1981, p. 134).

Desde el *Cratilo* de Platón, el filósofo del lenguaje se pregunta por la esencia del discurso. El lenguaje recusado como discurso busca nuevamente ser acuñado en una moneda de doble cara. En una aparece el nombre (significante) y en otra la imagen mental (significado). La versión lingüística muestra que ambas caras son idénticas e inseparables. La gramática general explica que su relación es simultánea como en una moneda.

² Las referencias a los poemas de Arango corresponden a la edición de *Poesía completa* (2003).

Pero el poeta duda de que un *signo lingüístico* pueda crear realidad. La palabra revela en la figura esencial de la moneda su fundamental duplicidad (diferencia). ¿Cómo unir palabra y ser? ¿En qué lengua antigua nombre y cosa se fundían en una sola entidad?

En el hombre moderno, según Michel Foucault, “se desvanece el discurso como tabla espontánea y cuadrícula primera de las cosas, una historicidad profunda penetra en el corazón de las palabras, las aísla y las define” (1978, p. 8).

Es significativo que Arango titule su segundo libro *Signos*. El poeta quiere volver a esa palabra original que nombraba a los objetos, los representaba y, de este modo, adquiría significado. La literatura pierde autonomía, se separa de la función representativa o significante del lenguaje hasta ese ser en bruto olvidado. Se interroga la palabra o signo a nivel de lo que dice (expresión) y a nivel de lo que significa (contenido), se dirige a sí misma como subjetividad que escribe.

Pero esta teoría de la representación en el hombre moderno tiene graves dificultades. Por ejemplo, hay palabras que no tienen referencia alguna con los objetos, sino solamente su uso, ya que son simples conceptos. El poeta advierte que entre las cosas y sus nombres se abre un abismo, y que esta crisis coincide con una crítica del lenguaje. Volver a sacar a la luz el origen del lenguaje es encontrar el movimiento primitivo en que era pura designación.

El poeta antioqueño lo expresa así en “Escritura”:

[...]
y en el empañado cristal
con el índice, escribo
esta efímera palabra
(p. 65).

No sabemos dónde empieza la peste, si en las palabras o en las cosas (referencias) o en el alma del hombre mismo. Las palabras son efímeras para Arango. Las palabras se corrompen y los significados se vuelven inciertos. ¿Cómo solucionar esa relación bipolar entre los signos y la cosa significada o simbolizada?

Por la palabra, el hombre se vuelve una metáfora de sí mismo. El hombre se crea a sí mismo al crear el lenguaje y desaparece al destruirlo. La reunión –de la palabra y la cosa, el nombre y lo nombrado– exige la previa reconciliación del hombre consigo mismo y con el mundo. Mientras no se opere este cambio, el poema seguirá siendo uno de los pocos recursos del hombre para ir, más allá de sí mismo, al encuentro de esa lengua antigua, profunda y original. Arango lo intuye así en su mundo analógico, de correspondencias naturales:

XLII

no hay huellas: todo
pudo no haber sido
el mar repite su sílaba redonda

y sólo queda la piedra
que soportó las migraciones de las aves
los giros del viento

desnuda
en la roja mañana
a la que el jaguar despierta
(p. 61).

A pesar de que lo nombran con un significante equívoco en la noche, el hombre se reconoce en este llamado anónimo, que evoca un destino ancestral que las palabras no pueden pronunciar:

IX

vagó toda la noche por calles desiertas
maldiciendo

alguien lo llamó por un nombre que no era el suyo
pero sabía que era a él a quien llamaban
(p. 26).

La verdad de Nietzsche

El poeta pensador Friedrich Nietzsche (1844-1900), cuando se pregunta por la verdad, la relaciona con el lenguaje y trae la imagen de las monedas que han perdido su valor:

¿Qué es entonces la verdad? Un ejército móvil de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realzadas, extrapoladas, adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, a un pueblo le parecen fijas, canónicas, obligatorias: las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son, metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su troquelado y no son ahora consideradas como monedas, sino como metal (1873, p. 6).

Para Nietzsche, el uso y el tiempo hacen que se pierda la equivalencia entre significante y significado y se establezca en cambio una relación de representación. Arango quizá tomó del filósofo alemán esta poderosa imagen de las monedas y en su poesía la vincula con la palabra, como veremos más adelante.

Los poetas sienten nostalgia de un tiempo anterior, primigenio, tal vez porque, de acuerdo con Zambrano (2000), “solamente siendo a la vez pensamiento, imagen, ritmo y silencio parece que puede recuperar la palabra su inocencia perdida, y ser entonces pura acción, palabra creadora” (p. 49): “El poeta sueña con pronunciar la palabra primera” (p. 160).

La filósofa española explica que Nietzsche “regresó al mundo mágico” (p. 162), pues “en el lugar de la idea del *ser* ya no irá ninguna idea, sino la vida, suprema realidad” (p. 160).

Según Romero de Solís (1981), en la filosofía de Nietzsche, “el poeta es concebido como el pensador y el pensamiento como *poesía del mundo*, como metáfora, como analogía” (p. 62). El filósofo alemán consideraba al poeta como superhombre: “con su teoría del juego entre Apolo y Dionisio, hace del sujeto el protagonista radical del mundo y posibilita la identificación cósmica, la vida literaria, el goce artístico” (p. 64).

La paradoja y Fernando González

La paradoja, según Kierkegaard, “es la pasión del pensamiento, y el pensador que evita la paradoja es como el amante que quisiera burlarse de la pasión [...] Así pues, la suma pasión del pensamiento es descubrir algo que ni siquiera se puede pensar” (citado en Romero de Solís, 1981, p. 66).

Del mismo modo, el poeta trata de nombrar lo innombrable. La paradoja de decir justamente lo que no se puede decir representa la lucha del poeta contra el silencio, además de la negación del sentido común.

Pensamientos de un viejo de Fernando González –su primer libro publicado, cuando apenas tenía veintiún años– constituye en sí mismo una paradoja, porque presenta una perspectiva senil de la vida desde la juventud, a partir de parábolas breves.

El ensayo mismo es un género paradójico, en el que conviven pensamiento e imagen poética. Desde su origen el ensayo es autorretrato, se sostiene en la *autofiguración* o *autoficción*. En este contexto, la pretensión de universalidad termina siendo una paradoja, ya que se centra en la figura autoral y es imposible ofrecer una imagen objetiva de sí mismo.

La paradoja en el filósofo antioqueño puede constatarse en la manera como cita a los clásicos, pues lo que podría ser fuente de autoridad él lo usa con fines banales o críticos. La redención de lo prosaico también establece una paradoja, ya que pretende elevar al lugar central del texto lo que en apariencia no tiene rango estético. Además, González utiliza la paradoja como procedimiento retórico: “Quien huye de la vida es porque ama demasiado a la vida” (2002, p. 76).

En dos poemas de Arango encontramos la presencia de González. El primero está en *Cantiga*:

Cavilación de viejo

¿Es de veras ese moho invisible que todo lo come
sólo a los ojos débiles del viejo
visible

y que a los ojos del adolescente
es
en la luz
un resplandor?
(p. 126).

Siguiendo a González, el poeta se pregunta si sólo en la vejez es posible ver la ruina, pues a lo mejor el adolescente, que experimenta en sí mismo la muerte, puede verla también. Arango relaciona la poesía con la adolescencia en lugar de la infancia, ya que el niño no tiene conciencia de la muerte (Rodríguez Núñez, 1995).

En el segundo poema, incluido en “Otros poemas” y dedicado al hijo homónimo de Fernando González, Arango hace un retrato del filósofo antioqueño y se refiere a él como quien pensó su tierra y la nombró con dialecto propio. El poeta se reconoce en esa forma de hablar y en concebir el silencio como una conquista:

Pensamientos de un viejo

1

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 sienas.

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.

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.

6

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.

7

Esos senos duros, erectos. Pero no, no es dureza.

Es elasticidad.

Uno hunde el dedo en la carne y la carne se hinche de nuevo.

Hermosa, es decir joven.

8

Bah, puro misticismo, religión pura.

Prédica de cura viejo, dijimos.

¿Qué podría enseñarnos? preguntó nuestra desconfianza.

9

Vida, diosa de los ojos maliciosos.

10

Nos pensó. Tuvo ojos para ver nuestro entorno.

Conocía esta tierra.

Una tierra como útero herido por el partero con la uña.

11

Y esa forma suya de hablar, con vocablos redondos, duros.

Uno sabe: esto es mío. Se reconoce.

Usó para pensarnos el dialecto que hablamos.

12

A veces saborea y saborea una palabra,
una manera de decir oída en la niñez.
Así se acaricia una teta de muchacha.

13

Porque sabía ver, palpar, olfatear.
Oler es el primer acto del amor.
¿No me deleito yo oliendo las cabezas de mis hijos?

14

Es preciso, dijo, acallar la propia algarabía
—el silencio es una conquista, un fruto difícil—
y quedarse donde lo coja a uno el amor,
solo, despacio, paladeando, tocando.

15

Y allá va la negra. Va erguida
como si llevara en la cabeza un cesto de fruta.
La cadera es exacta, el vientre justo.
Es Eva, grávida ya de Caín.

16

Porque el hombre, animal saltarín, animal triste,
¿de qué puede ser medida?
Como útero herido por el partero con la uña.

Sabe: pasó por el infierno y las siete soledades.

17

Me gusta imaginarlo sentado a la sombra de su ceiba.

Pondera el tronco, grueso y negro, como de un vigor antiguo,
pondera las raíces retorcidas.

Remira el verde de la hoja, tan tierno contra el tronco sombrío.

Esta vieja ceiba es casi toda raíces.

18

Y allá va la negra: senos altos, puntudos, que tiemblan al paso.

Los senos, lo primero que se pudre.

(pp. 266-270).

CAPÍTULO 2

EL POETA COMO TRADUCTOR

El poeta, como el traductor y el filósofo, es un descifrador del enigma y un revelador del asombro. El traductor intenta decir en su lengua secretos y maravillas enunciados en otras lenguas por otros poetas. El filósofo se esfuerza por nombrar la extrañeza del ser ante el mundo y el lenguaje y construye un discurso simbólico en que la palabra es también protagonista. El filósofo, al igual que el poeta, es un traductor del mundo. El lenguaje es el enigma.

Walter Benjamin resalta la importancia de la labor del traductor en la supervivencia de las obras literarias, concepto que es explicado por Martha Lucía Pulido Correa: “Para Benjamin, la tarea fundamental de una obra literaria –además de la comunicación que es ya inherente a ella–, es la supervivencia, y allí el traductor entra a jugar un papel primordial. En la traducción no se trata de un problema entre copia y original, sino que ella representa la relación existente entre dos lenguas y lo transitorio de su función de interpretación” (2003, pp. 43-44).

George Steiner asocia este diálogo entre las lenguas con la libertad y el aligeramiento de nuestro espíritu ante la muerte:

Moverse entre las lenguas, traducir, aun cuando no sea posible pasear sin restricciones por la totalidad, equivale a sentir la propensión casi desconcertante del espíritu humano hacia la libertad. Si nos encontrásemos alojados dentro de una sola “epidermis lingüística”, o dentro de un puñado de lenguas, el carácter inevitable de nuestra sujeción orgánica a la muerte acaso nos parecería algo mucho más sofocante (citado en Pulido Correa, 2003, p. 78).

El traductor es un revelador de secretos, en el sentido de que “saca a la luz una obra o aspectos de esa obra, que sin la traducción hubieran permanecido ocultos. El traductor posee un poder primordial que radica en el conocimiento de las diferentes lenguas con las que trabaja” (Pulido Correa, 2003, p. 97).

Charles Tomlinson, por su parte, define así la traducción de poesía: “es en lo esencial un arreglo entre los textos originales y los intereses y las aptitudes de un escritor determinado” (1984, p. 14). Para explicar la tarea del traductor, cita las palabras de Fyodor Tyutchev:

Todo poema verdadero –dice– empieza en un punto determinado y lleva al lector a una imprevista posición de ventaja desde donde contempla de modo distinto el paisaje por el que ha pasado. Lo que el traductor debe hacer es reconocer estos dos puntos terminales y enlazarlos mediante un vuelo coherente. No se tratará exactamente del vuelo original, pero ninguna resonancia esencial del viaje habrá quedado fuera (1984, p. 15).

La meta del traductor de poesía es entonces hacer brillar en otra lengua elementos imprescindibles de la obra original y trazar una ruta entre ellos que sea coherente para el lector. Lo que se vierte de una lengua a otra no es la gramática ni la música de una lengua, que son intraducibles, sino una particular manera de ver y nombrar el mundo, unos valores, una idiosincrasia, una historia, una cultura.

Arango afirma que “la mejor manera de leer un texto es traducirlo” (Calderón, 1998, p. 62). Indica de qué está hecho el poema y sugiere qué elementos deben tenerse en cuenta en la traducción: “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 su historia, de palabras que por sus sonoridades y cadencias despiertan ecos y asociaciones, está hecho de imágenes y de ritmos, de rupturas y silencios” (2003, pp. 11-12).

Yves Bonnefoy (2002), poeta y traductor, se refiere al lector de hoy y lo equipara al escritor: “aquel que lee como el escritor escribe”, “para hacer de las significaciones del texto los significantes de su propio mundo” (p. 17). Al hablar de la labor del traductor, que a su vez se convierte en poeta, afirma: “lo esencial es que se establezca una verdadera relación entre el traductor vuelto poeta y el material sonoro [...] Porque los mejores poemas se escriben con las palabras que sabemos utilizar mejor en nuestra propia vida” (pp. 34-35).

De acuerdo con él, la traducción auténticamente poética se logra “cuando el contenido de presencia que orientaba y llevaba consigo la palabra primera ha podido beneficiarse con un equivalente en la existencia más íntima de quien busca significarla en otra lengua” (p. 56). No basta entonces con trasladar sentidos de una lengua a otra, el traductor debe vivir en su propia lengua las palabras del poeta que traduce.

Cuando Bonnefoy (2002) responde la pregunta de por qué se traduce un poema, ahonda en esta idea: “Seguramente, es para revivir en ella [nuestra lengua] la experiencia poética, para impregnarse de ella allí mismo y sólo allí donde es posible, es decir, en el habla y en la escritura con las que uno vive, experimenta y hace la obra” (p. 90). Sin embargo, establece un límite de fidelidad en el traductor: “traducir exige, porque es nuestro

contrato con el lector, que hayamos hecho lo posible para ser, del comienzo al fin, fieles al texto que traducimos” (p. 91).

En José Manuel Arango comprobamos cómo esta “lección de exigencia” de la traducción “permite acceder a un grado más alto de rigor en la escritura” (Bonney, 2002, p. 59). En su caso, una evidencia de este rigor en su poesía es la concisión del inglés que vierte al español.

Versiones y transfusiones poéticas

La traducción de poesía en Colombia ha sido tradicionalmente labor de los mismos poetas, de acuerdo con García Maffla y Sierra Mejía (1999, p. 14), quizá porque “El poeta de hoy encuentra posibilidades a su verso en el acto de traducir” (p. 19). De esta manera, los críticos reconocen “la necesidad del ejercicio de la traducción para el desarrollo de la propia obra poética” (pp. 18-19). Pero, además de las afinidades del poeta con la poesía que traduce, hay una intención divulgadora en dicha labor.

Arango tuvo contacto directo con la poesía norteamericana entre 1967 y 1970, cuando adelantó sus estudios de maestría en Estados Unidos. Después de su regreso a Colombia empezó a publicar: su primer libro y sus primeros poemas en revistas y periódicos colombianos en 1973 y sus versiones de otros poetas en 1974. También inició su labor como editor y divulgador de poesía en la revista *Acuarimántima*, cuyo primer número apareció en 1973.

A lo largo de su vida tradujo a los poetas estadounidenses Walt Whitman, Emily Dickinson, William Carlos Williams, Thomas Merton, Kenneth Patchen, Edward Field, Denise Levertov, Philip Levine, Robert Bly, David Ray, Louise Glück, Adrienne Rich, Wallace Stevens, Gary Sneyder, Charles Simic; al inglés Philip Larkin y al caribeño Derek Walcott. Además, tradujo del inglés al ruso Osip Mandelstam, al austriaco Georg Trakl y al chino Han-shan.

En libros como *Este lugar de la noche* (1984) y *Poemas escogidos* (1988) se incluyó al final la sección “Versiones”, muestra de que sus traducciones hacen parte de su obra tanto como sus propios poemas.

Algunos críticos han subrayado la relevancia en su obra de la poesía en lengua inglesa, que enriqueció su mirada y de la cual tomó prestada la concisión. Por ejemplo, James Alstrum: “Seguramente las traducciones de poetas norteamericanos (Thomas Merton, Levertov o Bly) hechas por Arango, que él llama «versiones», le han influenciado su visión y estilo único de escribir poesía” (*Babel*, 1996-1997, p. 4). O Pedro Arturo Estrada:

El largo y paciente trato con la gran poesía norteamericana e inglesa le llevó a ser ese poeta sustantivo, a veces seco y casi abrupto, cuyo tono evoca en parte la difícil corriente de la poesía imaginista. Buen traductor y lector de William Carlos Williams, Wallace Stevens, Gary Sneyder, Denise Levertov, Charles Simic, Philip Larkin y, sobre todo, de Dickinson y Whitman entre tantos otros, supo incorporar a su vez esa lucidez, ese penetrante destello de la palabra desnuda, limpia y sutil, contenida, sugerente, esa parquedad calmosa y cálida, tanto como el vigor, la íntima musicalidad y la frescura que encontramos en sus poemas (2007, pp. 74-75).

El mismo Arango habla del momento de esplendor de la poesía norteamericana a su llegada a Estados Unidos, y describe cómo se establece el diálogo entre dos poéticas:

Era sobre todo un tiempo de auge y florecimiento de la poesía norteamericana. Más que el movimiento beat, me atrajo otra corriente menos ruidosa: la que podríamos llamar neoimaginista porque reconocía por maestros a Pound, a Wallace Stevens, a William Carlos Williams. Los neoimaginistas admiraban y traducían a los grandes poetas españoles e hispanoamericanos del siglo, los mismos en que uno se había nutrido desde la adolescencia: Machado, Vallejo, Juan Ramón, Neruda. De hecho, una de las antologías más conocidas en los Estados Unidos por aquella época tenía por título *Naked Poetry*, un título que se apoyaba en un verso de Juan Ramón Jiménez. Estas transfusiones –más que traducciones– son seguramente fecundas. La poesía donante es transformada y asimilada y el resultado es un diálogo enriquecedor. En las últimas décadas, me parece, la poesía hispanoamericana ha recibido a su vez un influjo benéfico de la norteamericana (2003, p. 10).

Vemos cómo el poeta va buscando sus afinidades, ya sea en su lengua materna o en otras. Desde un principio, Arango sintió mayor compatibilidad poética con el *neoimaginismo* que con el movimiento *beat*. Tal vez por esta razón, en el contexto de la poesía en Colombia de los años setenta, cuando comenzó a publicar, no se identificó con los nadaístas y prefirió una voz más silenciosa y personal: “Para mí fue muy importante conocer esa poesía que podaba el discurso, que le daba un lugar predominante a la imagen. Como lo había hecho ya Machado. O como lo había predicado y lo había practicado Pound” (Bonnett, 2003, p. 174).

Es curioso comprobar además cómo Arango se encuentra en Estados Unidos con la poesía escrita en su lengua materna, que lo había nutrido desde la adolescencia, en un movimiento circular de intercambio, de “inoculaciones”, pues para él “más que traducciones o influencias son transfusiones que revitalizan” (Bonnett, 2003, p. 174). La

metáfora sanguínea le sirve al poeta para referirse a las lenguas como organismos vivos, en constante contacto.

Bonnefoy también pone en términos vitales –de respiración–, la importancia de la traducción en la propia escritura:

Y esto es lo que me lleva una vez más a la poesía, me refiero a la que por mi parte trato de escribir. Para llevar a cabo ese proyecto que, en resumidas cuentas, es vivir mejor, y para vivir, entonces, es necesario saber respirar –y no fue inútil haber tratado con precaución, en el ajetreo de los años, que es más pernicioso que el de los días, esos momentos de respiración más amplia: la traducción. Una parte de nuestros necesarios períodos de silencio, de reabastecimiento de palabras en el silencio, podemos situarla en las inmediaciones de la traducción, cuando encontramos las palabras de otra lengua (2002, p. 95).

Por su parte, Charles Simic (1938) –poeta contemporáneo de Arango y traducido por él– escribe, desde otra orilla, sobre su encuentro con la poesía latinoamericana:

El libro que cambió radicalmente mi concepción de la poesía fue una antología de poetas latinoamericanos contemporáneos que compré en la calle Ocho. Publicada por New Directions en 1942 y descatalogada ya en la época en que la compré, me descubrió la poesía de Jorge Luis Borges, Pablo Neruda, Jorge Carrera Andrade, Drummond de Andrade, Nicolás Guillén, Vicente Huidobro, Jorge de Lima, César Vallejo, Octavio Paz y muchos otros. Después de leer aquello, la poesía de las revistas literarias que frecuentaba me parecía demasiado cauta. [...] El surrealismo popular, el misticismo, el erotismo, los raptos de romanticismo y la retórica de estos poetas me resultaban mucho más atractivos que lo que había encontrado en la poesía francesa y alemana que había leído hasta entonces (2010, pp. 127-128).

El intercambio que el traductor propicia entre dos lenguas no sólo produce el enriquecimiento de éstas. Debemos tener presente también que el poeta es un traductor del mundo que quisiera recuperar rastros del lenguaje perdido, madre de todas las lenguas. Así se refiere David Jiménez a esta tarea en Arango:

Por definición, el poeta es un traductor. Como Benjamin, pudo haber pensado que todos los idiomas del mundo son restos del naufragio de un lenguaje original, anterior a Babel, común a los hombres, los animales y las cosas, presente y oculto en todas las lenguas. Traducir no sería tanto trasladar el significado de un idioma a otro, sino, ante todo, rescatar algo de ese lenguaje del origen, y hacerlo brillar un instante en la propia lengua (2010).

El trabajo de Arango como traductor al español podemos equiparlo con el de Pound al inglés, en palabras de Tomlinson: “Y en cualquier discusión sobre la traducción, tarde o temprano se debe dar un lugar a Pound. Es importante en la medida en que ha enriquecido los recursos del inglés al aproximarse al chino, por ejemplo, y es importante también por su muy activa conciencia del problema de la creación, de la transformación de lo literal en literario” (1984, p. 20). Del mismo modo, Arango ha traído a nuestra lengua ritmos y resonancias de otras poesías, en una *transfusión* que es provechosa para su obra

pero también para los lectores en español, tanto de sus poemas como de sus versiones de otros poetas.

Tomlinson describe muy bien los resultados de este esfuerzo: “el poeta-traductor ensancha su propia voz, en ocasiones escribe su mejor obra y lleva al cabo una transmisión de civilización en la gestión extensiva de su propia voz” (1984, p. 18).

El legado del imaginismo

Ezra Pound (1885-1972) creó en 1912 el término *imaginismo*, junto con otros poetas londinenses y norteamericanos. Pound (2001) asegura que el poema surge de la emoción, la cual a su vez provoca la imagen: “Cuando una energía o una emoción ‘presenta una imagen’, puede hallar expresión adecuada en palabras” (p. 62).

Esta imagen “es un vórtice o racimo de ideas fusionadas, dotado de energía” (p. 58). Puede ser *subjetiva* si proviene de la mente u *objetiva* si es una escena o acción externa.

A pesar del poder de la imagen, la emoción es definitiva, pues organiza las formas visuales, rítmicas y auditivas, los colores visibles y los patrones de timbre del poema.

Los artículos de fe del *imaginismo* son los siguientes:

1. Usar el lenguaje del habla común, pero empleando siempre la palabra exacta, no la palabra meramente decorativa.
2. Crear nuevos ritmos como expresión de nuevos estados de ánimo. No insistimos en el verso libre como único método para escribir poesía... Creemos que la individualidad de un poeta puede a menudo ser mejor expresada en verso libre que en las formas tradicionales.
3. Dejar una absoluta libertad en la elección de temas.
4. Presentar una imagen (de ahí el nombre de imaginista). No somos una escuela de pintores, pero creemos que la poesía debe rendir exactamente los pormenores, prescindiendo de las vagas generalizaciones, por sonoras y magníficas que sean.
5. Producir una poesía difícil y clara, no borrosa e indefinida.
6. Y, finalmente, muchos de nosotros creemos que la concentración es la verdadera esencia de la poesía (citado en Bartra, 1957, p. 19).

Con este legado, Arango tiene muy claro que los poemas deben partir de una experiencia concreta:

trato de no usar conceptos ni palabras abstractas en un poema. Yo creo que un poema debe nacer de una experiencia personal, no de una idea. Una experiencia alegre o dolorosa, pero siempre muy concreta. Que la voz pudiera salir de bien adentro, como la de esos cantantes y esas cantantes de jazz. Es difícil, lo común es que se resulte impostando la voz. Pero bueno, uno trata. Trata de partir de una experiencia, de un momento de esos en los que parece que despierta y que comprende algo. Y como todos tenemos momentos así, entonces la experiencia puede ser compartida (Bonnett, 2003, pp. 169-170).

Dicha experiencia no puede apartarse del poeta y su ámbito vital. Por eso, Arango dice que pretende escribir “una poesía de lo cotidiano” (*Babel*, 1996-1997, p. 20) y reconoce la presencia de realidades vernáculas en su obra, tanto de Antioquia como de Boyacá, donde vivió:

Uno es de alguna parte. Además estoy convencido de que uno debe ser de alguna parte, de que hay que tener raíces. He tratado siempre de que lo que escribo parta de experiencias muy concretas. En ese sentido, para mí son muy importantes no sólo las montañas, sino los árboles con sus nombres, los lugares con los que estamos familiarizados, los usos y modos de ser y de hablar. [...] Pero yo creo que si hay esa raíz antioqueña en lo mío, también hay otra del altiplano. Ciertas experiencias de Boyacá son para mí muy entrañables: la de las lagunas, los trigales, los modos de ser, el hecho de que Boyacá sea una tierra del agua (Bonnett, 2003, p. 164).

Yves Bonnefoy también piensa que el poema “ha sido el lugar de una experiencia que intentó decirse”. La tarea del lector es para él, algo que se comparte: “no olvidar que la necesidad de la poesía, entre los que la escriben, es también la preocupación por una verdad que se comparte” (2002, p. 33), como sugiere Arango más arriba.

Tres poetas norteamericanos

La obra de Walt Whitman (1819-1892) es de gran importancia para la lengua inglesa, pues inaugura la época moderna en Estados Unidos al renunciar al verso tradicional: “es el primer poeta norteamericano que incorpora a su poesía naturaleza y sociedad” (Bartra, 1957, p. 15); así como “la concepción de la vida y del hombre es unitaria” (p. 14).

Harold Bloom señala el legado de Ralph Waldo Emerson en su poesía, quien sostiene en *Guía de la vida*: “Todo poder es de un mismo tipo, un compartir la naturaleza del mundo. La mente que sintonice con las leyes de la naturaleza estará en la corriente de los acontecimientos, y será fuerte con su fuerza. Un hombre está hecho de la misma sustancia que los acontecimientos; se halla en simpatía con el curso de las cosas, puede predecir ese curso” (citado en Bloom, 1995, p. 286). Además, Bloom (1995) dice que la obra de Whitman –a quien define como “el gran artista de la delicadeza, el matiz, la sutil evasiva, la dificultad hermética” (p. 302)– “rehúsa aceptar cualquier línea fortificada que divida lo humano y lo divino” (p. 288).

Emily Dickinson (1830-1886) vivía la poesía como una religión e incorpora la meditación lírica. Arango (1991) advierte en la introducción a sus versiones que sus versos

son “escuetos, de una parquedad casi ascética”. Es más, afirma que “su prosodia deriva de los himnos religiosos” (p. 68). Para resaltar la singularidad de su obra, cita a Thomas H. Johnson, quien fue editor y biógrafo de Dickinson: “En realidad estaba creando un nuevo instrumento de expresión poética” (p. 68).

Arango también se refiere a la dificultad de traducir su poesía: “La mayor traición en la ‘traducción’ de un poema de Emily Dickinson tiene en todo caso que ver con la música. Y esa infidelidad es sobre todo lamentable en lo que toca a la rima, al tintineo de campanillas que ella consideraba esencial en su verso” (p. 69).

Bloom sostiene que “Dickinson lo repensó todo por sí misma”, “escribió meditaciones líricas”, “se atuvo al yo al tiempo que practicaba un arte de singular economía” (1995, p. 304). De esta manera, resalta la originalidad cognitiva de la poeta norteamericana.

Sobre su particular forma de escribir, afirma: “No sólo dejó sin nombre a sus propios poemas, sino que de una manera sublime y provocativa despojó de nombre incluso a los espacios en blanco” (p. 307). Despojó “de nombre a nuestras certezas” y las convirtió también “en espacios en blanco” (p. 322). Como las palabras ya están sesgadas, según Dickinson, “toda verdad debería decirse sesgada” (p. 316).

William Carlos Williams (1883-1963), por su parte, trata de crear una prosodia nueva, cercana al habla. En palabras de Arango: “Una nueva medida para el verso y para la vida, tal era su propósito. Sentía que tras la demolición whitmaniana del verso tradicional, había que hallar otras formas. Buscaba lo que denominó ‘metro de pie variable’, cuyo ritmo debía casar con el tono hablado y las formas usuales de la conversación” (1991, p. 107).

Estos tres poetas ocupan así un lugar decisivo en la renovación de la poesía norteamericana. Williams lo pone en estos términos: “Nosotros los poetas tenemos que hablar un lenguaje que no es el inglés. Es el idioma norteamericano... Tiene tanta originalidad como el *jazz*” (citado en Arango, 1991, p. 54).

Quizá por esta razón, Arango les dedicó el mayor tiempo en su labor como traductor, sobre todo a Emily Dickinson, pues a lo mejor pretendía trasladar a su propio ejercicio poético la búsqueda de otras formas de expresión.

Entre sus poemas y sus versiones publicadas en *Whitman, Dickinson, Williams. Tres poetas norteamericanos* podemos establecer un diálogo.

El último poema de *Este lugar de la noche*, primer libro de Arango, se relaciona con Walt Whitman y Emily Dickinson. La noche es un territorio común en los tres poetas:

XLVI

Escritura

la noche, como un animal
dejó su vaho en mi ventana

por entre las agujas del frío
miro los árboles

y en el empañado cristal
con el índice, escribo
esta efímera palabra

(p. 65).

Aquí hallamos la presencia de la noche, con la fuerza del animal, el soplo que da vida a las palabras del poeta. Pero no podemos olvidar que la escritura es efímera, fugaz, casi fantasmagórica. “Lo invisible se prueba por lo visible, / Hasta que éste se haga invisible y reciba a su vez la prueba”, nos dice Whitman en el poema 3 de *Canto a mí mismo* (p. 19),³ recordándonos las conexiones entre distintos niveles de la realidad, como el vapor de la noche en que Arango escribe.

Para Dickinson: “El cielo de verano es poesía / aunque no esté en un libro. / Los poemas verdaderos son huidizos” (poema 1472, p. 100). Ella reconoce la poesía que está en la naturaleza, como en la noche animal de “Escritura”, y determina el carácter inaprensible y transitorio de los auténticos versos, como la palabra de Arango que durará escrita sólo unos segundos en el cristal.

³ Las referencias a las versiones de Arango corresponden a *Whitman, Dickinson, Williams. Tres poetas norteamericanos* (1991).

Los dos poetas se preguntan por las posibilidades del decir: “La última palabra / dice de la impotencia de decir” (Dickinson, poema 407, p. 78). “Quizá lo único decible, / el arcaico miedo del niño a la oscuridad” (Arango, “Deslumbramiento”, p. 234). Los dos poetas cantan para combatir el miedo: “mientras un hombre canta para espantar su miedo / por un camino solitario” (Arango, p. 84). “Canto como lo hace el niño al pasar junto al camposanto: porque estoy asustada” (Dickinson citada por Manent, p. 75).

En el poema 1739 Dickinson define la noche, en la que todo es ausencia y partida: “Que partir es la noche / y la presencia simplemente el alba” (p. 103) y en el 1194 se refiere a las correspondencias entre distintos mundos:

Sobreviví la noche de algún modo secreto
y entro en el día.
Le basta al que está a salvo saber que fue salvado
aunque no sepa el cómo.

Tomo, pues, mi lugar entre los vivos,
como quien deja que lo lleven:
candidata al azar de la mañana
pero citada con los muertos.
(p. 96).

“El regalo”, de Arango, pareciera responderle. Los dos hablan del esfuerzo que implica regresar de la noche para enfrentar el día, en una suerte de resurrección:

Cada mañana vuelves en ti
y de la tierra de nadie del sueño
regresas al mundo

La noche te devuelve las manos:
te palpás estás vivo

La noche te devuelve los pies
para andar por el mundo

Y la lengua para que agradezcas
Lázaro
el regalo del cuerpo
el regalo del mundo

Retoma tu nombre
y con él otra vez la grima
el desasosiego

Pecho al nuevo día
(p. 321).

Arango se pregunta por la incidencia de la noche en el día, como si éste fuera un resultado de aquélla. Define el sueño como “la tierra de nadie” de la que volvemos a la vida; la noche es un don que restituye al hombre las manos, los pies y la lengua. El poeta nos llama a agradecer el regalo del cuerpo y del mundo cada mañana que renacemos, pero advierte que debemos pagar un precio al recuperar nuestro nombre.

Whitman, por su parte, hace énfasis “En el húmedo aire místico de la noche” (“Cuando escuchaba al erudito astrónomo”, p. 42) y en la realidad de los muertos frente a los vivos, como vimos en el poema anterior de Dickinson:

Pensativo y titubeando

Pensativo y titubeando,
Escribo las palabras *los Muertos*,
Porque los Muertos viven
(Tal vez los únicos vivos, los únicos reales,
Y yo la aparición, yo el espectro).

(p. 61).

La naturaleza, los pájaros en particular, son frecuentes en los tres poetas norteamericanos y en el antioqueño. Pero “no es una naturaleza ‘literaria’”, como señala Arango sobre la poesía de Williams (1991, p. 51). Es una naturaleza que incide en nosotros y en la cual tratamos de descifrar lo que nos pasa.

Whitman nos recuerda que todo es un milagro:

Milagros

A ver: ¿Quién se hace lenguas de un milagro?

En cuanto a mí, no conozco más que milagros,

Sea que vaya por las calles de Manhattan,

O que lance mi vista sobre los techos de las casas hacia el cielo

O chapotee descalzo por la playa, justo al filo del agua,

O esté bajo los árboles en el bosque,

O converse de día con alguien que amo, o duerma de noche en el lecho con alguien
que amo,

O me siente a la mesa a cenar con los otros,

O mire a los desconocidos que van frente a mí en el coche,

O vea a las abejas que se agitan en torno a la colmena en la mañana de estío,

O a los animales que pastan en el campo,

O a los pájaros, o la maravilla de insectos en el aire,

O la maravilla del poniente o de las estrellas que brillan tan calladas y alegres,

O la fina curva exquisita y delicada de la luna nueva en primavera.

Estas cosas y las otras, todas y cada una, son para mí milagros,

Y todos se corresponden aunque cada uno sea distinto y esté en su lugar.

Para mí cada hora de la luz o de la oscuridad es un milagro,

Cada pulgada cúbica del espacio es un milagro,

Cada yarda cuadrada de la superficie de la tierra está llena de milagros,

Cada pie de su profundidad pulula de milagros.

Para mí el mar es un milagro continuo,

Los peces que nadan, las rocas, el movimiento de las olas, los barcos y los hombres
que van en ellos,

¿Hay acaso milagros más extraños?

(pp. 31-32).

Dickinson escribe en el poema 26 que sólo tiene a la naturaleza, su palabra y su corazón, y sugiere que con eso le basta:

Es todo lo que hoy tengo

para traer. Esto y mi corazón.

Esto y mi corazón, todos los campos

y las vastas praderas.

Lleva la cuenta: si se me olvidara

alguien podría hacer la suma.

Esto y mi corazón y las abejas

que habitan el trébol.

(p. 71).

Para William Carlos Williams hay cosas que nos asombran “más allá de las palabras”, como “los pequeños gorriones” que “saltan ingenuamente / alrededor del pavimento” (“Pastoral”, pp. 121-122). En “El gorrión”, poema dedicado a su padre, vuelve sobre este pájaro, que tiene voz y es una verdad poética para él, debido a su belleza:

Este gorrión

que viene a posarse en mi ventana

más que una verdad natural

es una verdad poética.

Su voz,

sus movimientos,
sus hábitos—,
el modo en que le encanta
agitar las alas
en el polvo—
todo lo atestigua [...]
(p. 152).

Al final del poema, el poeta se identifica con el pájaro y equipara su vida con la de él:

[...]
Esto fui yo,
un gorrión.
Intenté
lo que estuvo a mi alcance.
Adiós.
(p. 157).

Arango describe la tórtola como un pequeño milagro de la vida en el poema XXXV de *Este lugar de la noche*:

como tener algo vivo en las manos

una tórtola: su buche vibrante
y en el ojo redondo
un punto de fuego

y luego el aleteo contra el rostro
su urgencia alocada
y el vuelo

bello y curvo sobre los árboles
vencidos: memoria del viento
(p. 54).

De otro lado, Dickinson en el poema 1045 personifica a la naturaleza como una mujer que escoge los colores para embellecer y enamorar, como si fuera un maquillaje:

El amarillo en la naturaleza
Es más raro que todos los colores.
Es que ella –pródiga de azul–
lo ahorra para los ocasos.

Mientras ahorra el escarlata
–mujer al fin– entrega el amarillo
escasamente y eligiéndolo,
como elige una amante sus palabras.
(p. 92).

Por su parte, Arango se pregunta si hay algo femenino en las montañas:

Paisaje

Porque están los ojos,
la luz está,
las montañas.

Advierte
su riqueza de formas:
redondeces que se perfilan
contra un fondo de azul
y rosa–

Quizá después de todo haya algo
de femenino,
algo de maternal en ellas

Y sopésalas:
por sobre su gravedad
son leves.

La línea sinuosa
que configura el horizonte,
la dentada del dorso de la sierra
y luego un trazo brusco:
el precipicio—

Tal vez aún los ojos estragados
puedan tocar esa armonía estricta,
su claridad,
su gracia.
(pp. 292-293).

Tanto Dickinson como Arango valoran el esfuerzo solitario del florecimiento en la naturaleza, casi siempre invisible para nosotros. Dice ella en el poema 1058:

Florece es un logro.
Damos, en ojeada distraída,
con una flor y apenas sospechamos
las circunstancias mínimas

que colaboran al radiante asunto.
Tan intrincadamente elaborada

Williams y Arango saben que este florecimiento se da en una determinada época del año:

Ésta es la época del año
en que muchachos de quince y diecisiete
llevan bicornes retoños de lila
en sus gorras –o sobre la oreja [...]
(Williams, “Ésta es la época del año”, p. 114).

Tiempo de los pimientos:
hasta los más menudos
los arbustos entecos
se vencen de racimos
(Arango, “Tiempo de los pimientos”, p. 145).

La naturaleza tiene además algo divino: “el toro es como un dios”, afirma Williams (“El toro”, p. 136); Arango saluda al sol “como a un dios” (“Himno al sol”, p. 338) y cree acariciar a su “diosecito pequeño” cuando le pasa la mano por el lomo a su perro (“Montañas / 1”, p. 188). Debido quizá al carácter sagrado, estos poetas detienen su mirada sobre la naturaleza y los seres que habitan en ella.

“Himno al sol” de Arango es un poema celebrador como el *Canto a mí mismo* de Whitman, centrado en el yo poético. De acuerdo con Harold Bloom: “Las elegías al yo son el género característico de la poesía norteamericana debido al ejemplo de Whitman” (1995, p. 297).

En Whitman y Arango encontramos además una suerte de *panpoética* en la que lo uno hace parte del todo: “todo está en todo, y lo uno explica lo otro”, como afirma Martí (1991, p. 17). Los poetas celebran este hecho con su canto. En el norteamericano se hace presente desde el inicio del *Canto a mí mismo*:

1

Me celebro y me canto a mí mismo
Y lo que yo me apropio habrás de apropiarte,
Porque cada átomo que me pertenece también te pertenece.

Haraganeo e invito a mi alma
Y me inclino ocioso a observar un tallo de hierba del verano.

Mi lengua y cada átomo de mi sangre hechos de esta tierra y este aire,
Nacido aquí de padres que nacieron aquí lo mismo que sus padres,
Comienzo ahora, a mis treinta y siete años y con salud perfecta,
Y espero no cesar hasta la muerte.

Dejo sectas y escuelas en suspenso,
Tomo distancia, satisfecho de lo que son y sin olvidarlas,
Alargo el bien y el mal, hablo sin cuidarme de riesgos,
Naturaleza sin freno, con energía original.
(pp. 17-18).

En el antioqueño aparece, por ejemplo, en la “Cantiga para un girasol”:

Sabe
que una noche los ojos con que mira
el girasol serán el girasol

que la lengua que canta es también parte
del todo
(p. 150).

Para Harold Bloom: “En Whitman, al conocer se le llama «hacer inventario» o «inventariar», y va asociado tanto con el autoerotismo como con la escritura de poemas” (1995, p. 299). En Arango, el conocimiento se relaciona con su vocación de clasificar –que proviene de su ejercicio como lógico y filósofo del lenguaje– y, como en el poeta norteamericano, con la escritura y el erotismo, sólo que en el antioqueño el deseo no se queda en sí mismo sino que se dirige a una mujer.

Arango comparte con Williams motivos como el baile y los ciegos. En el norteamericano están, por ejemplo, en *Cuadros desde Brueghel*: “VIII. El baile de bodas al aire libre” (pp. 160-161) y “IX. La parábola de los ciegos” (pp. 162-163); en el antioqueño, en “Baila conmigo, muchacha” (p. 212-213) y “Duetto” (pp. 215-216), en el que un ciego y un borracho cantan juntos y se guían, como lo hacen los mendigos ciegos en el cuadro del pintor flamenco al que alude Williams. Los dos poetas advierten el peligro: “cada uno / sigue a los otros bastón en / mano triunfante hacia el desastre” (p. 163). ““Un ciego guiando a un borracho. / Los dos irán a dar a la hoya.”” (p. 216).

Además de los temas comunes en los tres poetas norteamericanos y el antioqueño, en sus poemas la imagen, muy poderosa, está en el centro; el lenguaje, preciso y concentrado, parte de una experiencia concreta. Es una poesía que poda el discurso, como reconoce Arango cuando se refiere a las transfusiones entre la poesía norteamericana y la española e hispanoamericana, en un intercambio enriquecedor en el que hay compatibilidad poética.

Traducción, poética y ética

En el ejercicio de Arango como traductor y su poética encontramos coincidencias. En el ensayo que escribió (1991) sobre William Carlos Williams se refiere a la poética del médico norteamericano, de la cual toma elementos para su propia obra: “Nada de abstracciones. [...] ninguna generalización sentimental” (p. 51), “Una poesía que arraiga en lo inmediato, en lo cotidiano” (p. 53), “La vida es ritmo. Toda acción, toda acción creadora es como un baile” (p. 56).

Arango caracteriza así la poesía de Williams: “Uno de los secretos de estos poemas, de su frescura, de la simpatía que respiran y que inmediatamente nos gana es la actitud del

poeta frente a la gente. Que es también la actitud humana común. Estos seres de carne y hueso están tratados afectuosamente, no obstante su fealdad o sus deformidades” (1991, pp. 51-52).

A los dos poetas los une, además de su posición estética, esta perspectiva humana. En los versos del antioqueño aparece, por ejemplo, en la mirada a la niña idiota en “Una ventana frente al baldío”:

1

O quedarse mirando a la niña idiota.
Por esta calle lateral, casi sola,
una calle donde los peatones ralean,
a esta hora ociosa de la tarde.

Está siempre a su ventana que da frente al baldío.
Las palmas lisas, blancas contra el vidrio,
los ojos turbios—

Y no puede preguntarse qué mira, qué saluda
con esa retahíla de griticos salvajes,
qué ve—

¿Un retazo de cielo ya oscuro en la vidriera?
¿La pareja de perros que copulan en plena calle?

2

Todo la atrapa: el vuelo de una mosca,
los pasos del transeúnte que llega.
Los ojos se le pegan a las cosas con fijeza cómica.
Todo es para ella como un éxtasis.

Con su cara regordeta de angelito deforme,
con sus manos regordetas, infantiles.
de arrugas como brazaletes en las muñecas,
tampoco la niña idiota es una respuesta.

3

De tanto en tanto mueve la cabeza:
a un lado y a otro, arriba y abajo.
Pero no como quien dice no,
ni como quien dice sí.
Es más bien una suerte de vaivén mecánico:
la cabeza oscila
de hombro a hombro como un péndulo.

4

Tal vez baila.
¿Quién podría asegurar que ese tosco meneo no sea un baile?
Y yo quiero saber si baila, es ya una pregunta obsesiva.
Cuando hace días que no paso por su calle,
algo me tira, me llama.
Como ella por el vuelo de la mosca,
yo estoy fascinado por ella.

5

Si uno se acerca a la ventana,
si se asoma, poniéndose de puntillas,
ve que ni siquiera despega los pies del suelo.

Es un movimiento muy torpe,
demasiado pesado para ser un baile.

6

Y sin embargo tal vez sea un baile.
La cabezota mueve, arrastra en su vaivén el cuerpo.
Así me digo
y con un gesto de la mano me despido de la niña idiota.
Un hilo de baba le cuelga por el mentón abajo.
(pp. 301-303).

Lo poético trasciende el hecho estético y abarca la dimensión ética, porque puede ayudarnos a humanizar nuestra realidad.: “la contemplación de la belleza en sí es al acceso a la virtud y a la verdad” (Romero de Solís, 1981, p. 125). Para Bonnefoy, “traducir es la escuela del respeto, en un momento en que tenemos la necesidad de saber respetar, es la clave de toda comprensión de la cosa humana” (2002, p. 90). En la labor de Arango como traductor vemos este respeto por las palabras de los otros. Él también tenía la esperanza de que la poesía nos ayudara en la comprensión de lo humano. Meses antes de morir escribió: “Creo que hay una manera más comprensiva de acercarse a las cosas y a los hombres, y que está justamente en la poesía” (2003, p. 12).

De otro lado, Arango afirma que “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” (Rodríguez Núñez, 1995, p. 10).

En este contexto ético se enmarca el problema de la verdad. Para Arango se sintetiza en las siguientes palabras: “La poesía trata de decir la verdad, de decir la belleza pero sin sacarle el cuerpo a lo terrible. Vivimos en un mundo de mentiras, eso lo sabemos, pero el arte trata de decir su verdad” (*Babel*, 1996-1997, p. 12). El poeta debe entonces buscar la verdad, nombrar tanto la belleza como la crueldad, porque sólo así podrá abarcar la dimensión humana en su totalidad.

Arango aprendió de Emily Dickinson a decir la verdad, pero decirla sesgada, para no enceguecernos con la revelación que nos ofrece:

Di la verdad entera pero dila sesgada.
El logro está en decirla oblicuamente.
Demasiado brillante para que la gocemos,
es la verdad alta sorpresa,
como para el niño el relámpago
que alguna explicación benévola mitiga.
Que la verdad deslumbre gradualmente,
no sea que quedemos ciegos.
(Poema 1129, p. 94).

CAPÍTULO 3

POÉTICA: LA PALABRA COMO MONEDA

José Manuel Arango no tenía prisa para publicar, lo cual se refleja en la decantación de su obra, quizá porque acompañó su ejercicio poético con la traducción y la meditación sobre el lenguaje y la poesía. Sólo publicó cuatro libros en vida, en un lapso de veintinueve años. El primero apareció cuando tenía treinta y seis años, a diferencia de poetas contemporáneos que empezaron a publicar más jóvenes, y hay una distancia prudente entre cada libro de cinco, nueve y ocho años, respectivamente. A su muerte dejó treinta poemas póstumos, para un total de doscientos sesenta y cinco poemas de una obra intensa y contenida.

En la entrevista con Víctor Rodríguez Núñez confiesa que escribe desde la adolescencia, pero que la publicación de su primer libro fue una casualidad, porque acompañó a la imprenta a su amigo Elkin Restrepo y lo emocionó mucho releer sus poemas “con olor a tinta fresca todavía” (1995, p. 8).

Es asombrosa la conciencia de Arango sobre su poética, la lucidez con que escribe. En sus propias palabras encontramos rasgos comunes con la visión que los críticos nos ofrecen de su poesía. Sobre el poder de la noche sostiene: “La noche es lo oscuro, ese otro mundo que es a la vez festivo pero terrible, es la poesía” (*Babel*, 1996-1997, p. 19). Quizá por esta razón tituló su primer libro *Este lugar de la noche –este lugar puede aludir precisamente a la poesía, pues la noche es el momento de la revelación–*.

También resalta la importancia de la oscuridad y el misterio en el poema y confirma la íntima relación entre el sueño y la poesía: “En un poema hay una parte oscura, que me parece a mí que es la que da el peso poético. Sí, es como en los sueños. ¿Por qué se sueña con esto y no con aquello? ¿Por qué, cuando uno recuerda el sueño –si es que lo recuerda– se sorprende de ciertas cosas inesperadas?, ciertas imágenes, para utilizar un término común al sueño y al poema” (*Babel*, 1996-1997, p. 11-12).

Cuando habla del *imaginismo*, reconoce otra vez el lado oscuro del poema: “Para mí el núcleo del poema es la imagen. Y la imagen tiene siempre un lado oscuro; a menudo uno no sabe a qué se refiere ni qué es exactamente lo que dice” (Calderón, 1998, p. 60).

Además, explica en detalle el origen del poema y el proceso de creación y corrección, en el que el ritmo, la intensidad, el tiempo y la unidad son elementos claves:

Silva decía que “uno no hace los versos, los versos se hacen dentro de uno y salen”. [...] 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 es que la canción está todavía por hacerse. Esa frase debe tener cierta música para que le dé el ritmo al poema, a otras palabras que van a disponerse alrededor de ella y a completarla. [...] Y la frase debe tener también intensidad. Debe hablar de una experiencia, de alguna situación o emoción particular. Muchas veces contiene una imagen, una imagen visual por ejemplo. Sólo que tiene que ser una imagen dada ya en palabras. Después esa semilla, ese tema, va desarrollándose y modulándose. Si se logra un desarrollo, un crecimiento, se da el poema. Y cada uno se toma su propio tiempo para formarse. Algunos, sobre todo si son muy cortos, nacen casi completos. Otros se demoran en crecer, a veces años. En cierto momento se puede sentir que hay allí un poema (aunque uno no debería llamar poema a lo que escribe, texto sería menos pretencioso), o le parece que hay allí algo completo, redondo, como un pequeño organismo. Entonces lo escribe. Y lo guarda un tiempo para que lo corrijan los duendes. Cuando después de un tiempo vuelve a leerlo, la mayoría de las veces encuentra que allí no había nada. Pero otras pocas le sigue pareciendo todavía que sí hay algo, algo que respira, como quería Emily Dickinson (Bonnett, 2003, pp. 179-180).

En estas palabras de Arango ratificamos la huella del *imaginismo* en su obra, por la relevancia de la imagen, la experiencia y la emoción como fuerzas compositivas, así como la lección aprendida de Emily Dickinson de que “un verdadero poema debe respirar, ser cosa viva” (Calderón, 1998, p. 60). Para Arango también es definitiva la música, “la manera como suenan las palabras en un verso” (Rodríguez Núñez, 1995, p. 8).

Su escritura se centra en borrar y suprimir para que quede lo esencial en el poema: “a fuerza de restricciones, cortes, eliminación simple, iba alcanzando esa impresión de que nada falta o sobra en sus poemas” (Jursich, 2006, p. 9). Además de la elipsis, otros recursos que usa son: hipérbaton, polisíndeton, aliteración, encabalgamiento y yuxtaposición de imágenes.

Arango también se refiere a la lectura y la labor del crítico:

Yo he sido desconfiado con las teorías literarias, ese formalismo, ese estructuralismo, pero hay un autor que me dice mucho, Bajtin. Él no diseña sino que enriquece los textos. Para él un poema, cualquier escrito, es un diálogo. Un diálogo con muchos otros que ya han hablado. En lo que se lee o escribe no hay una voz sino muchas, entre ellas las de los muertos. También Quevedo decía que leer es conversar con los muertos (*Babel*, 1996-1997, p. 23).

En este contexto, intentaremos establecer un diálogo con los poemas de Arango, en una interpretación que pretende rastrear su poética, la cual para él es una visión del mundo y de la poesía a la vez: “Un poema, un buen poema va siempre más allá de su asunto, lo trasciende para proponer una poética. Que es una visión del mundo al mismo tiempo que una concepción de la poesía” (1991, p. 60).

Este lugar de la noche (1973)

En su primer libro, Arango trata de escuchar la lengua antigua y primigenia, oír la voz de las cosas, descifrar lo que dice la naturaleza, a pesar de que conseguirlo puede ser castigado con la locura, como en el poema dedicado a Hölderlin:

VIII

Hölderlin

quizá la locura
es el castigo

para el que viola un recinto secreto
y mira los ojos de un animal
terrible
(p. 25).

Ese terrible animal del que habla Arango parece provenir de una región ignota en donde clarividencia y locura se identifican. El pensamiento es al mismo tiempo videncia y misterio, aquello que puede ser distinguido por las categorías de la argumentación lógica encuentra su correlato necesario en el lenguaje simbólico o en la pura evidencia física de lo numinoso. La poesía es secreto y revelación. El poeta busca nombrar el misterio de la vida.

David Jiménez advierte que este libro tenía un epígrafe de Diógenes Laercio que recoge la enseñanza de Tales de Mileto y que desaparece en las ediciones posteriores: “Todo está lleno de dioses” (1998, p. 43). En el final del primer poema comprobamos una vez más la presencia de lo sagrado en la poesía de Arango:

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

donde las niñas que cruzan con la espalda desnuda
las miradas de los cajeros adolescentes

repiten los movimientos de un antiguo baile
sagrado

y en la algarabía
de los vendedores de fruta
olvidados dioses hablan
(p. 17).

El poeta no nos dice de qué hablan los antiguos dioses, sólo afirma que están ahí –si acaso podemos oírlos–, en medio del bullicio cotidiano. Tal vez la labor de la poesía sea hacer visible lo invisible, sin dogmatizar las revelaciones.

Otra clave para la comprensión de este libro radica en el origen, que se asocia a un lenguaje arcaico, inconsciente: “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” (Jiménez, p. 45).

Nicolás Suescún se refiere así a lo primigenio: “En el entorno cotidiano Arango desentierra lo antiguo. En cierto modo no estamos en Medellín, sino en Grecia, o, más bien, Grecia y sus primeros filósofos están en el Medellín de Arango. [...] El pasado está en todo [...] Todo nos remite a algo remoto, a los principios de las cosas” (1984).

En el poema XX se contrasta el habla de los hombres –en la que la palabra es mercancía, es “la lengua de los vencedores”– y la lengua primigenia –que piensa en los hombres y se hace presente tras sus palabras, aunque éstos la desconozcan, tal vez porque

es “más / cercana de las tortugas y el fuego”-. Cuando el vendedor les habla a los pájaros, está usando al mismo tiempo la palabra como moneda y la lengua antigua, que le da mayor sentido a su “mágico gesto de encantador”:

XX

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

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

y cuando en la plaza
real por un instante en el mediodía
coge los pájaros en su dedo
y les habla

tal acto encubre otros actos
de más viejo sentido
y a su mágico gesto de encantador
los pájaros mueven los ojos dorados
(p. 38).

En el poema XXXIX, Arango nombra por primera vez la palabra como moneda:

frentes de cuero, rocas
gastadas por los siglos

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 de viento

tal vez en otra lengua pueda decirse
la palabra
como una moneda antigua
hermosa e inútil
(p. 58).

La naturaleza puede ser descifrada como si fuera un texto codificado o la predicción de un adivino. El poeta se pregunta si en la lengua primigenia la palabra aún no tiene un valor de cambio. Si fuera así, a pesar de su belleza y pureza original, la palabra perdería su carácter transaccional, su finalidad de intercambio en la comunicación. En la lengua se presenta de esta manera una paradoja, pues la poesía se escribe con las palabras que usamos todos los días.

Noé Jitrik, por su parte, se refiere a los adjetivos como la moneda lingüística y advierte la importancia del contexto en su significado: “son otorgadores o negadores de valor, no pueden ser considerados en la obviedad de su uso sino en el interior de un sistema productivo en el que juegan, por lo tanto, un papel activo” (2000, p. 100).

La lengua primigenia también se manifiesta en el sueño, como restos de un naufragio, fragmentos que hablan de un mundo animal, abolido por el hombre en su intento de supervivencia:

XXVIII

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
(p. 47)

Aparece además la “lengua del agua” (p. 43), en la que aparte de la vida –potencia asociada generalmente a lo acuático– se manifiesta la voz de la muerte:

XXVI

Augurio

repentina
la muerte canta
en los grifos
del agua

(p. 45).

Si estamos atentos podemos escuchar la voz de la vida en las cosas más simples,
pues lo naciente fertiliza lo árido:

XXXI

sombras de un limbo helado y blanco:

la semilla no oída
que estalla silenciosamente
junto al pozo seco

el mudo grito del cóndor en las soledades

la estrella
que mientras duermen hombres y bestias
arde en el cielo ciego

sombras
de un limbo helado
y blanco
(p. 50).

El silencio, por su parte, no sólo pertenece a la naturaleza, también es constitutivo
del ser humano:

XXXIII

Presencias

sigues morosamente

la curva orilla del lago

el silencio está en torno tuyo
y dentro de ti, en tus huesos

los pájaros te lanzan a los ojos
sus figuras sucesivas

sobre la hierba nueva
cae la luz como una espada
(p. 52).

***Signos* (1978)**

La poética de Arango presenta variaciones a través de sus libros. De acuerdo con David Jiménez (1998), en *Signos* aparece un elemento nuevo: “el erotismo y el surgimiento de un tú, una segunda persona a la cual se dirigen las palabras del poema” (p. 51). El cuerpo femenino es entonces otro signo para descifrar. También, “en algunos momentos, el cuerpo de la mujer es el lugar mismo de la escritura [...] el cuerpo del mundo y del poema” (pp. 53-54).

Arango se refiere al erotismo en estos términos: “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” (*Babel*, 1996-1997, p. 22). En este sentido, el deseo atraviesa su poética y se traslada a su existencia, pues el erotismo nos da la fuerza para estar vivos.

Según Romero de Solís (1981): “El amante será más divino que el amado, porque está *poseído* por la divinidad” (p. 112). Del mismo modo, el poeta está poseído: “El amor no es el amado, sino el amante; como el filósofo no es el que conoce, sino el que busca conocer” (p. 123).

Éste es un libro de amor y deseo, en que el poeta espera a que la doncella se convierta en mujer:

V

como doncella que se adentra en el bosque en busca de miel
y regresa trayendo en el pelo un extraño perfume de parásitas silvestres
así fuiste aquel año en que tu carne entraba en sazón

cuando en tu vieja ciudad
levantada entre un río y una colina
vi tu cabeza oscura contra el muro de cal

cuando la inminencia del amor apuntaba en tu risa
muchacha amarga

y tus senos latían
maduros casi para ser acariciados
(p. 73).

El lecho del río es el lecho de los amantes de aguas desbordadas por el deseo. En su encuentro, “por entre las fisuras de la palabra”, el poeta escribe en el cuerpo de la amada, a quien equipara con el origen:

XI

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
(p. 79).

Los amantes también se dan “a los juegos sagrados de la noche” (p. 80), en el territorio ya explorado en el primer libro de Arango. El silencio de nuevo hace su aparición, esta vez en el contexto amoroso:

XXXVIII

y después del amor
su silencio a mi lado como una sombra blanca

mientras fumo en silencio
maravillado, herido, triste
(p. 106).

La amada ocupa un lugar central en *Signos*, hasta el punto de que las palabras la evocan siempre, son una ofrenda del poeta para ella:

XXIX

una lluvia de tiza borra los techos

afuera por la calle desierta
oímos las palabras
pulidas como negros cuchillos
de piedra

de una lenta canción
que dice lo que ahora callamos
y en la que alguien otro
sin conocerte
te celebraba ya

hago de ella
un regalo imprevisto
para tu corazón habituado a la lluvia
(p. 97).

Edgar O'Hara, por su parte, reconoce la importancia de la naturaleza en este libro:
"Toda la naturaleza participa en el acto de la escritura (creación), desde el trazo negro del relámpago a la 'lluvia de tiza que borra los techos' (XXIX, pág. 49)" (1992).

La naturaleza presenta también una escritura propia, que debemos interpretar:

XXVII

cerca del agua quieta como un árbol
oscuro contra el cielo de cobre

en el frío recodo se detuvo un momento
el pez de ojos de fuego que rige el lago

leve desasosiego
de las ramas escuetas
y un temblor en la piel: duro cráneo
vasija de sueño

descifra
la escritura del viento, sus trazos
en el agua nocturna
(p. 95).

Quizá por este papel activo de la naturaleza en la creación hay signos por todas partes:

XXXIII

un asterisco, una estrella, un signo
escrito con tiza en el cielo oscuro

la risa del adolescente
por primera vez ebrio, sobre el vino
junto al terco muñón de un brazo
comido por la sombra

sangre florecida en amarillos pétalos, fiebre

las alas polvorientas
de una mariposa
nocturna
traen el miedo de la muerte
(p. 101).

En este libro todo pertenece a una especie de *panpoética* por descifrar. En uno de los dos poemas con título se pregunta qué es el texto. El poeta responde: la ciudad que se hace cuerpo (mano, rostro, ojos); una mujer que habla, grita y sueña; un libro que se cierra después de leerse y que en la extrañeza se equipara con el silencio.

XLII

Texto

1

la ciudad: un desierto dorado
por la luna

las calles
son las líneas de una mano
abierta

en algún lugar alguien lee
un libro extraño como el silencio

ese rostro, la llama móvil
que lo multiplica: los ojos
que sostienen en vilo
la plaza desierta

2

una mujer en tanto
con el pelo revuelto
y los rasgos quebrados
borrosos de sueño

habla: grita
palabras olvidadas
y la boca se le llena de sombra

mundos de hielo
crujen y se derrumban
en el origen de sus temores

3

por la avenida de farolas
las copas de los cauchos

retiemblan
con un temblor de plata
bajo el viento, bajo la luz

blanca
el índice entre el libro, ahora
cerrado, no señala

4

cerca de la ventana iluminada
un aleteo roza el muro
de piedra

la mujer sueña
sueños tranquilos

y en el silencio, extraño como un libro
también la ciudad es un texto
(pp. 110-111).

En otro poema aparece de nuevo la lengua primigenia, asociada con la noche y el agua –fuerzas naturales–, que alguien escucha desde su refugio:

XLIV

verdad de la noche que ha borrado los árboles

un rostro absorto
detrás de los cristales
mira caer la lluvia

un rostro absorto oye
la vieja voz que habla
con el alfabeto de la gota en la piedra
(p. 113).

***Cantiga* (1987)**

En el tercer libro de Arango la realidad inmediata tiene mayor peso en el poema y se presenta un cambio en la relación con lo sagrado: “*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. [...] Todo es fragmento, realidad discontinua, significado precario, sin redención en sentidos más altos, trascendentes” (Jiménez, 1998, p. 59).

Este giro en la poética de Arango quizá se deba a que el poeta siente la necesidad de referirse a la violencia de la ciudad donde vive, no sólo como catarsis sino también como meditación sobre el momento presente, pues el decenio de 1980 fue marcadamente violento en Medellín. Por esta razón, “*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” (Jiménez, 1998, p. 65).

Además de este aspecto de fondo, hay elementos formales que distinguen este libro: todos los poemas están titulados, a diferencia de los dos anteriores que están numerados en secuencia y sólo unos pocos tienen un título adicional. A partir de *Cantiga* también los poemas y algunos versos empiezan con mayúscula y se hace un mayor uso de los signos de puntuación, antes escasos. Pareciera que esta presencia de lo fáctico demandara la cercanía con la gramática convencional, para intensificar la intención comunicativa del poema.

El poeta continúa la contemplación de la naturaleza, a pesar de que se sabe ajeno a ella: “Soy un intruso en este reino / de crueldad inocente” (“Momentos”, p. 131).

La palabra, falible, se presenta junto a las cosas cotidianas y la violencia en la ciudad:

Fe de erratas

Ha equivocado la palabra

donde dijo sí

quizá

debió decir no

y tal vez un poco más tarde

donde dijo no

debió decir sí

El carpintero –el lápiz en la oreja– toma sus medidas

Un helicóptero pasa volando sobre las terrazas

Soldados de cabeza rapada vigilan las calles

(p. 133).

En el fragmento 2 del poema “Razones” encontramos otra clave sobre la metáfora de la palabra como moneda, también falible:

La moneda no cae según nuestro pedido

Quizá tejimos

cuando había que hilar

delgado

(p. 137).

En medio de la aridez de la ciudad, la saliva también rueda como una moneda y la lengua se debilita por la violencia y la muerte:

En el anochecer incipiente

En el anochecer incipiente que pulula de rostros
verdor vagido de la carne

De la carne terrosa parda rehecha de ceniza

La ciudad levantada sobre huesos y huesos
Por el polvo ha rodado el salivazo como una moneda

Que la lengua resienta
como la lengua seca y árida de la fiebre
el oscuro deseo que mueve las calles
que hace los días
(p. 153).

En el poema en prosa “El oro en los dientes”, Arango describe la lengua de los indígenas. De nuevo se contrasta el idioma cotidiano –“de los vencedores”, “de la ciudad”, “de todos”, del comercio– y la lengua primigenia –“de la tierra”, casi olvidada pero presente en ciertos momentos–. Los vendedores, que además se distinguen por “su apariencia anacrónica”, hablan los dos en el mercado:

[...]

Aunque hablan aún la vieja lengua de la tierra, se los oye vocear en el idioma de todos: el de la ciudad, el de los vencedores. En él aprendieron a tasar. Sólo un deje, un modo excéntrico de decir traiciona en ellos al extranjero.

[...]

Por la noche se emborrachan en alguna taberna de mala muerte. Beben en silencio y las caras sin edad, como de niños viejos, tienen un aspecto que es curioso e indiferente a un tiempo. De tanto en tanto recuentan las monedas del día.

Luego, ya bebidos, hablan en su lengua. Como a retazos, como si recordaran a ráfagas hechos muy antiguos. Es un canturreo gangoso que por momentos llega a parecerse a un canto.

Y esa extrema risa de oro: el oro en la risa, en los dientes.

(p. 155).

El oro en los dientes y en la risa –del título y el verso final del poema– puede referirse al mismo tiempo a la riqueza de las monedas y al valor de la lengua antigua que hablan, “que por momentos llega a parecerse a un canto”. Aparte de las monedas y la oposición entre las dos lenguas, encontramos aquí otros elementos reiterativos en la obra de Arango como la noche y el silencio.

Este último aparece también en la “Cantiga de enamorados”, que “hablan de silencio en silencio / y la voz es sosegada después del amor / y ya sin premura” (p. 168).

En “Palabras de mendigo”, la poesía es revelación, se conecta con los sutiles y extraños lazos entre el sueño y la vigilia:

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
(p. 171).

Una vez más se asocia la palabra con la moneda, reforzada en este poema por la expresión “por ventura”. No es casual entonces que el mendigo que le pide una limosna al poeta, le recuerde que las palabras reveladas en el sueño son quizá las mismas que usamos todos los días.

El poeta dice como quien pide una moneda. La palabra es gastada en el tráfico de los días, pero también puede ser nueva y secreta en el sueño: las dos se encuentran en la poesía. Para hacerla más cercana a todos, Arango usa la primera persona del plural.

Montañas (1995)

En el cuarto y último libro de poemas de Arango publicado en vida, su poesía se va volviendo más concreta. En “Ciudad” se refiere directamente al lugar donde vive: “Hablo de la ciudad que amo, / de la ciudad que aborrezco” (p. 210).

Para reforzar en el lector este sentimiento de amor-odio y el efecto de estar cercado por montañas, la estructura del libro tiene tres poemas numerados que se titulan como el poemario: el primero al inicio, el segundo en el medio y el tercero al final, dando así la apariencia de “ciudad amurallada / entre montañas” (p. 210).

De acuerdo con Luis Germán Sierra, la poesía de Arango es como el horizonte de las montañas que nombra en este libro: “Líneas secas, / tajantes” (1995, p. 140). Arango, como Dickinson, es un especialista en la luz:

Montañas / 1

1

Nada en ellas es blando.
No son éstas, por cierto,
las formas de una tierra
llana y amable.

Aquí hay breñas y riscos, no redondas
colinas. Su apariencia
hace saber la roca
de la entraña: osaturas,
declives mundos.

Ya los mismos nombres
con que hablamos de ellas
dicen lo que son: una sierra,
el boquerón, el cerro,
la cuchilla.

Líneas secas,
tajantes.

Y esa luz,
esa reverberación de la luz,
esos desfiladeros deslumbrantes.
[...]
(p. 187).

A pesar de la presencia cotidiana de las montañas, en ocasiones éstas pueden perder su corporeidad y relacionarse con el mundo onírico, ya que también forman parte de la interioridad y el comportamiento de quienes están rodeados por ellas, como sucede en “Montañas / 3”:

[...]
Estas montañas nuestras
del interior,
casi olvidadas de tan familiares,
casi invisibles de tan vistas,
no es seguro siquiera que no sean
enseres en un sueño.

Estas montañas hoscas
que se adelgazan,

que se ensimisman en nosotros.

Ya sólo acaso una manera
de la voz,
del paso,
del gesto.
[...]
(p. 253).

Éste es el primer libro de Arango en que se incluyen epígrafes. El primero es de Rogelio Echavarría: “Cien pasos doy de para atrás / pero la muerte los advierte” (“Presencia”, p. 201). El segundo es de Kavafis: “Y salí al balcón, melancólicamente, / para cambiar de pensamientos, mirando al menos / un poco de la ciudad que amo...” (“Ciudad”, p. 209). El tercero es de Elkin Restrepo: “En la noche se veía ya el oro / inagotable de otros mundos” (“Deslumbramiento”, p. 234). El último es de Álvaro Mutis: “Cada poema un lento naufragio del deseo” (“Visión”, p. 237).

También figuran entre paréntesis las frases “Al modo de Anacreonte” (al principio del poema “Baila conmigo, muchacha”, p. 212) y “Rilke veía una máscara / en la faz peluda del perro” (al final de “Señor y perro”, p. 242).

A partir de estas relaciones intertextuales, reconocemos asuntos cardinales en el libro: la muerte, la ciudad, la noche, el deseo, el amor fugaz, las semejanzas entre lo humano y lo animal. Las *Elegías del Duino* de Rilke hablan también “del poeta como intérprete” (Romero de Solís, 1981, p. 153).

La muerte aparece en las labores cotidianas, cada vez más próxima a la intimidad del poeta: “Ojea por sobre mi hombro si leo, / atisba por sobre mi hombro si hago” (“Presencia”, p. 201).

En “Obstinación”, los muertos “Hablan / mientras callamos, nos dictan / ademanes, memorias” (p. 227), “creemos decir / y los muertos nos dicen [...] Compartimos con ellos / los gestos, los guiños / de los que hablan una misma lengua” (p. 228). No sólo los muertos son nuestros antepasados y les heredamos la lengua que hablamos, hay una suerte de

suplantación, es como si ellos vivieran por nosotros: hablan, ojean, leen, borran y a veces hasta nos dicen lo que debemos hacer.

La muerte es tan concreta que el poeta siente su presencia detrás de él en el momento de la escritura. Ella lee y borra lo que él escribe:

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
(p. 240).

En “Recuento”, el poeta enumera las cosas vistas en otro día que le roba a la muerte, como si cada día fuera una batalla ganada por la vida (p. 252). Según Romero de Solís: “La poesía busca *la palabra contra la muerte* –lo que no puede el concepto–” (1981, p. 153).

Jiménez se refiere a la tradición popular que sigue Arango en el tratamiento de la muerte en este libro:

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 burlona 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 (1998, p. 72).

De la noche, de acuerdo con el epígrafe de Elkin Restrepo, nos llegan tesoros que no podemos hallar en la vigilia, tal vez porque estamos más cerca del sueño y la lengua primigenia.

“Sonámbulos” alude a la imposibilidad del encuentro con el otro, que no puede traspasar sus fronteras interiores y sólo recibe un reflejo suyo de los demás, como si todos estuviéramos dormidos y en medio del sueño nos comunicáramos:

Te hablo y mis palabras
se rompen en el borde de tu sueño,
se entretajan con él,
se mudan.

Me das la mano
y no recibo tu mano en mi sueño,
porque allí no penetra tu mano
que se hace otra para ser mía.

Alguien dice algo según su sueño
y alguien otro lo oye desde el suyo.
Alguien entrega algo a algún otro
y este otro recibe otro algo.

Si me contaras tu secreto
no lo comprendería.
Paso mi palma delante de tus ojos
y no me reconoces.
(p. 232).

Sólo hasta cierto punto podemos compartir nuestros secretos con los demás, pues hay algo que siempre escapa a nuestra comprensión.

Otros poemas

Esta sección figuró en varias antologías de Arango: *Este lugar de la noche* (1984), *Poemas escogidos* (1988), *Poemas* (1991), *Poemas reunidos* (1997) y *La sombra de la mano en el muro* (2002). Aquí encontramos otro poema titulado “Escritura”:

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–
(p. 287).

Este poema es clave para entender la poética de Arango. Vemos de nuevo la imagen de la moneda, esta vez asociada con la escritura, con la marca que el poeta le hace con la uña. Aparece también la ciudad –el escenario de todos los intercambios–, en la que la moneda rueda y es posible que otro la marque. Si esto sucede, y por un azar la moneda regresa al poeta, se completaría el proceso de lectoescritura, en que el poeta escribe, el otro lee y también escribe para que el poeta reciba de vuelta y a su vez lea. Para Arango, las dos escrituras tienen el mismo valor, son dos marcas contiguas.

La última marca se hace visible gráficamente al final del poema en el único guion que lo cierra, sin punto final. Para descifrar este guion, insólito en español, debemos remontarnos a la manera en que aparece en Emily Dickinson. Arango se refiere a su uso en estos términos: “Quizá el ritmo ‘espasmódico’ del verso en Emily Dickinson se deba en

buena parte a su grafía, a los guiones, por ejemplo, que tanto se complace en utilizar y que rompen la continuidad sintáctica de la frase. No parece que en español pueda darse mediante ese recurso un equivalente: el guion tiene entre nosotros otras funciones y otra connotación” (1991, p. 69). En la poesía de Arango este guion reemplaza lo que se sugiere pero no se dice, alude a los espacios en blanco cargados de sentido e intensidad.

“Palabra de hombre” confirma que la palabra –como una moneda– tiene peso, sonido, valor y verdad:

La palabra
como una moneda
sopesada en la palma,

lanzada contra el muro de piedra
para oír su timbre,

mordida
para saber su ley.
(p. 297).

En la palma se recibe y se sopesa la moneda, es la parte del cuerpo con la que se intercambian los objetos, como vimos en el poema anterior.

En el texto en prosa “La bailarina sonámbula”, Arango hace referencia a esta imagen que aparece en José Lezama Lima. Para él, dicha imagen

[...] resume y cifra la poética de Lezama. 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.

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.

Por otra parte están la hora, la oscuridad necesaria, el sueño. Es de noche, naturalmente. Sólo 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 en cierto modo es también más que el sueño y se arranca de él. Es sabida la posición de Lezama frente al surrealismo, hecha de atracción y de desconfianza, de aceptación y negación. Él no concebía el poema como un 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.

Y si es verdad que baila en sueños, también lo es que sus movimientos han sido disciplinados por un largo aprendizaje, por una cuidadosa *artesanía* podríamos decir con una palabra que a Lezama le era grata. Porque la poesía es como un baile sonámbulo, una conjunción de medida y de sueño.

(pp. 298-299).

Al describir la poética de Lezama y emparentarse con ella, Arango define los límites y las posibilidades de la poesía en comparación con la prosa y la sitúa entre el cielo y la tierra, mezcla de sueño y realidad, libertad y disciplina. En la poesía aparecen elementos como el ritmo y la música. El poema debe nacer de una experiencia concreta. La noche y el sueño son los territorios privilegiados para la revelación. La poesía puede verse en las calles de la ciudad, pero su carácter inaprehensible se impone.

Poemas póstumos

En sus poemas póstumos –veintinueve inéditos al momento de su muerte y uno publicado en una versión anterior–, Arango vuelve sobre sus temas habituales. Las palabras y los silencios que rodean nuestras vidas: “El ritual está hecho menos de actos que de omisiones / Menos de palabras que de ademanes y silencios” (“Ritual de iniciación”, p. 307), el

lenguaje de los pájaros (“Saludo”, p. 309; “Vieja estación”, p. 316), lo que sucede en la noche (“Duda”, p. 313; “Junto a la chimenea en la noche”, p. 318), el encuentro de los amantes (“Dice el amante”, p. 317), la vida y la muerte: “Sé cuidadoso: distingue / el hálito que aviva una llama / del soplo que la extingue” (“Cautela”, p. 319), los misterios del sueño: “Aquella puerta / que se abría en el sueño con la mirada / ¿era parte del sueño / o llevaba fuera del sueño?” (“Vigilia”, p. 320), el paso del tiempo (“Fragilidad”, p. 323).

En estos poemas se lee una resignación tranquila ante la muerte: “Y decirle, cuando llegue, a la Flaca: / Adelante, señora. Bien sea venida.” (“Fineza”, p. 327) y, al mismo tiempo, se ofrece un canto a la vida en “Himno al sol” –el poema más extenso sin subdivisiones en la obra de Arango–. Puede ser el último poema que escribió –de versos largos, atípicos en su poesía–, pues aunque esté en penúltimo lugar en la obra completa, el que aparece al final había sido publicado en una versión anterior. Es una alabanza del poeta embriagado al sol, al que considera como un dios –a diferencia de los filósofos–, pues engendra la vida y alumbra por igual a todos, y al que también saludan su perro, los pájaros y la culebra, el gallinazo, los gusanos y los monos:

Porque sí porque aún no apareces por sobre el filo de la montaña
y ya los pájaros te saludan ya sus gargantas
qué algarabía se han desentumecido
y la escarcha que agravaba las hojas del arbusto comienza a desleírse
y ya brillan con destellos de plata las telarañas del rocío

Aquí vengo temprano en la madrugada
a darte mi saludo vengo porque sí con mi perro
traigo todavía la botella en la mano
mi perro y yo venimos a alabarte entre el alboroto de los pájaros
ya mis amigos se durmieron pero yo esperé que albearas para venir a verte
niño niño sol y aquí me tienes sentado en esta piedra

La neblina se abre una mirla cruza una flecha de fina punta
amarilla como si llevara un brillo tuyo en el pico

y ahora sí asomas por sobre el filo negro de la sierra
y de las rocas del asfalto de la carretera se alza un vapor blanco
montañas que una tras otra van oscureciendo puertos
que despiertan uno tras otro has venido has venido

Ahora la culebra en el arenal te alaba desenroscándose
mostrando para nadie para ti su dorso
y en el caballete del tejado un gallinazo te recibe con las alas abiertas
y todo se desentumece se hace tibio se hincha
la tierra mi escroto que tu rayo toca cuando separo las rodillas

Los filósofos dicen que no eres un dios
dicen que no eres más que una piedra ardiente en un globo de fuego
que no eres tú quien engendra y hace brotar la vida en el pantano
ni crías el oro en la veta del recoveco de la montaña

Pero yo te saludo como a un dios
porque sé que eres tú y nadie más que tú abuelo sol
quien ahora mismo está engendrando en el aire los bichos
y haciendo nacer la gusanera en la podre del lodo
y engendrando las pepitas de oro en el recoveco de la roca

Como eres tú quien saca los seres y las formas de la noche de la nada de la noche
y urdes la fantasmagoría de las cosas y creas de la oscuridad los colores
tocas con tu luz la hoja del drago y la hoja enrojece
y a tu roce la hierba verdea y la espiga del maíz amarillea
ahora que tu rayo oblicuo dora a lo lejos la neblina
ahora en esta hora en que todo es azul y dorado

Porque sí porque yo sé que el oro de la espiga es tuyo
y que la alabanza de los pájaros es para ti siempre sol

de los pájaros que ya desde el alba comenzaron su algarabía
porque eso es lo primero que tu calor desentumece
las gargantas las lenguas de los pájaros

Eres sobre todo semejante a un dios por tu indiferencia
alumbras por igual a la víctima y al victimario
y no distingues entre el enemigo y el amigo
ni entre el enemigo del amigo y el amigo del enemigo
haces crecer el tronco recto de la palma y el tortuoso del terebinto
y brillas igual sobre las cúpulas doradas de las catedrales
y sobre la miseria de los leprocomios

Por eso pongo la botella entre los muslos y extendiendo los brazos
como el gallinazo del caballete abre las alas para alabarte
mi perro se alebresta se levanta de un salto comienza a ladrarme
y hasta me parece que los pájaros me silban sus burlas

Porque sí porque haces madurar la fruta verdibermeja del mango
y podrir todo sol la carroña de la comadreja
fermentas el vino y haces agriar la leche
al oso que sale de invernar en países de nieve
le calientas el escroto para que busque a la hembra
y aquí mismo ante mis ojos tocas la flor diminuta del diente-de-león
y la florecita amarilla comienza a abrirse

Porque si los gusanos se alegran se menean en el pantano y te saludan
y en el monte los monos saltarines te alaban con sus piruetas
cómo no he de alabarte yo que tengo entendimiento
cómo no he de arrodillarme en esta piedra para hacerte zalemas
aunque los pájaros burlonamente me silben
aunque me ladre alebrestado mi perro

(pp. 338-341).

A pesar de que el poeta no sabe el nombre del pájaro migrante, descifra el sentido de su canto, el cual se refiere al desasimiento de la muerte:

Mensaje

He escuchado el gorjeo
del pájaro migrante
escondido en la copa
de la ceiba

(No sé su nombre:
paró en estas tierras
sólo por unos días
el viaje)

Y me parece que descifro
su canto hermético

Decía: el todo es
un desensimismarse

El todo es un no echar raíces:
mis huesos en la muerte tus huesos
dichosamente no echarán
raíces

(p. 326).

José Manuel Arango escribió estos poemas sin saber que serían los últimos y que no alcanzaría a verlos publicados. Reconoce que, a pesar de todo lo que ha dicho, la muerte seguirá siendo un misterio:

Garrulería

Habla y habla de la muerte

Tiene en su escritorio
como pisapapeles
una calavera

Y ni siquiera sabe qué gesto
qué mueca
tendrá ante la muerte
(p. 337).

El epígrafe de “Égloga” alude al peso que cada ser debe cargar: su nombre y su destino:

El azulejo lleva el firmamento a sus espaldas.

H. D. Thoreau, en fragmentos de su diario traducidos
por Fernando González Restrepo para la revista *Acuarimántima*
(p. 342).

“Égloga” está dedicado a Fernando González hijo, quien traduce el epígrafe, “en lugar de una necrología”, pues él había muerto un año antes de la publicación del poema en una versión anterior en *DesHora* (núm. 9, abril de 2002). También puede leerse como una despedida del propio Arango, pues en el segundo fragmento evoca las montañas con la distancia que trae el paso del tiempo, una mirada contemplativa sin acción:

hace a la moneda, que para él tiene el mismo valor. Somos una moneda gastada, la palabra es una moneda gastada que va de mano en mano, pero debemos estar atentos, algún día puede brillar para nosotros y hablarnos al oído.

BIBLIOGRAFÍA

Del autor

Poesía

- Arango, José Manuel (1973), *Este lugar de la noche*, Medellín, Oveja Negra.
- _____ (1978), *Signos*, Medellín, Universidad de Antioquia.
- _____ (1984), *Este lugar de la noche*, Bogotá, Colcultura.
- _____ (1987), *Cantiga*, Medellín, Universidad de Antioquia.
- _____ (1988), *Poemas escogidos*, Medellín, Universidad de Antioquia.
- _____ (1991), *Poemas*, Medellín, Autores Antioqueños.
- _____ (1995), *Montañas*, Bogotá, Norma.
- _____ (1997), *Poemas reunidos*, Bogotá, Norma.
- _____ (2002a), *La sombra de la mano en el muro*, Sevilla, Palimpsesto.
- _____ (2002b), *La tierra de nadie del sueño. Poemas póstumos*, Medellín, Ediciones DesHora.
- _____ (2002c), *Poema y voz* [CD-ROM], Medellín, Editorial Universidad de Antioquia-Emisora Cultural Universidad de Antioquia.
- _____ (2003), *Poesía completa*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia.
- _____ (2006), *Este lugar de la noche*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.
- _____ (2009), *Poesía completa*, Sevilla, Sibila-Fundación BBVA.
- _____ (2010), *José Manuel Arango* [CD-ROM], Bogotá, Colección Literaria HJCK.

Traducciones

- Arango, José Manuel (1991), *Whitman, Dickinson, Williams. Tres poetas norteamericanos*, Bogotá, Norma.
- _____ (1994), *En mi flor me he escondido. Poemas de Emily Dickinson*, Medellín, Intergraf Editores.

Arango, José Manuel (2006), *Poemas selectos. Emily Dickinson*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia.

Ensayo

Arango, José Manuel (1978, diciembre), “La lógica nueva, una crítica de la razón”, en *Ideas y Valores*, núm. 53-54, pp. 81-86.

_____ (1987, octubre-diciembre), “Palabra y representación”, en *Revista Universidad de Antioquia*, vol. LIV, núm. 210, pp. 40-51.

_____ (1991), “La poesía de William Carlos Williams”, en *Whitman, Dickinson, Williams. Tres poetas norteamericanos*, Bogotá, Norma, pp. 51-65.

Sobre el autor

Babel (1996-1997, diciembre-marzo), núm. 4.

Bonnett, Piedad (2003), “José Manuel Arango”, en *Imaginación y oficio. Conversaciones con seis poetas colombianos*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, pp. 156-181.

Calderón Álvarez, Luis Fernando (1998, enero-junio), “La poesía es una actitud ante la vida. Entrevista con el poeta colombiano José Manuel Arango”, en *Lingüística y Literatura*, año 19, núm. 33, pp. 59-62.

Castro García, Óscar (2007, abril-septiembre), “Tres voces finiseculares”, en *Fractal*, núm. 45/46, pp. 53-64.

Cote, Ramón (1989), “Todas las cosas están llenas de dioses, decía Heráclito”, en *Boletín Cultural y Bibliográfico* [en línea], disponible en: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti5/bol21/todas.htm>, recuperado: 17 de julio de 2011.

Cote, Ramón (1991), “Entre solidaridad solar e interioridad lunar”, en *Boletín Cultural y Bibliográfico* [en línea], disponible en: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti5/bol28/solidari.htm>, recuperado: 18 de julio de 2011.

- Cruz, Francisco José (2009), “José Manuel Arango: una voz distinta, más discreta”, en Arango, José Manuel, *Poesía completa*, Sevilla, Sibila-Fundación BBVA, pp. 5-13.
- Estrada, Pedro Arturo (2002), “Memoria viva de José Manuel Arango”, en Arango, José Manuel, *La tierra de nadie del sueño*, Medellín, Ediciones DesHora, pp. 89-94.
- _____ (2007, invierno), “Poesía y silencio en José Manuel Arango”, en *Luvina*, núm. 49, pp. 73-75.
- Guarín Hincapié, Natalia (2008, octubre-diciembre), “El cuerpo y la tierra. A propósito de *Signos* de José Manuel Arango”, en *Revista Universidad de Antioquia*, núm. 294, pp. 81-84.
- Hoyos, Juan José (2002, 1 de mayo-15 de junio), “Un recuerdo de José Manuel Arango”, en *El Malpensante*, núm. 38, pp. 40-43.
- Jaramillo Agudelo, Darío (2004), “Descripción precisa, escueta, penetrante” [en línea], disponible en: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/literatura/resedario/descri.htm>, recuperado: 17 de julio de 2011.
- Jiménez, David (1988), “Prólogo”, en Arango, José Manuel, *Poemas escogidos*, Medellín, Universidad de Antioquia.
- _____ (1998), “La poesía de José Manuel Arango”, en *Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol. XXXV, núm. 47, pp. 43-75.
- _____ (2002), “La poesía de José Manuel Arango”, en Arango, José Manuel, *La tierra de nadie del sueño. Poemas póstumos*, Medellín, Ediciones DesHora.
- _____ (2010, 21 de noviembre), “Poesía completa”, en *Razón Pública* [en línea], disponible en: http://www.razonpublica.com/index.php?option=com_content&view=article&id=1589:poesia-completa-&catid=24:artes-y-libros&Itemid=33, recuperado: 15 de julio de 2011.
- Jursich, Mario (2006), “Las deidades perdidas” [prólogo], en Arango, José Manuel, *Este lugar de la noche*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, pp. 7-17.
- O’Hara, Edgar (1992), “Lecciones para el barro”, en *Boletín Cultural y Bibliográfico* [en línea], disponible en: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/publicaciones/banrep/boletin/boleti5/bol30/resena8.htm>, recuperado: 17 de julio de 2011.
- Ospina, William (1984), “Aurora pagana llena de sorpresas”, en *Boletín Cultural y Bibliográfico* [en línea], disponible en: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/>

- publicacionesbanrep/boletin/boleti3/bol2/aurora.htm, recuperado: 17 de julio de 2011.
- Ospina, William (2002), “José Manuel Arango. La radical extrañeza de todo”, en Arango, José Manuel, *La tierra de nadie del sueño. Poemas póstumos*, Medellín, Ediciones DesHora, pp. 79-88.
- Rodríguez Núñez, Víctor (1995, 25 de junio), “La poesía es eficaz, nos cambia”, en *Magazín Dominical*, núm. 632, pp. 8-11.
- Sierra, Luis Germán (1995, enero-junio), “Poesía en las montañas”, en *Lingüística y Literatura*, año 16, núm. 27, pp. 140-142.
- Suescún, Nicolás (1984), “Alejándose del verso... y de la vida”, en *Boletín Cultural y Bibliográfico* [en línea], disponible en: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti3/bol2/aleja.htm>, recuperado: 17 de julio de 2011.
- Vargas, Luis Hernando (2006), “Las reflexiones de José Manuel Arango sobre la poesía”, en *Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol. XLIII, núm. 73, pp. 17-51.
- _____ (2010), “Problemas de una lectura filosófica de la poesía colombiana del siglo XX. Una aproximación a través de José Manuel Arango (1937-2002)” [tesis doctoral en línea], disponible en: http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/83364/1/DFLFC_VargasTorresLH_Problemasdeunalectura.pdf, recuperado: 17 de julio de 2011.

Bibliografía de referencia

- Barthes, Roland (1983), “Literatura y meta-lenguaje”, en *Textos críticos*, Barcelona, Seix Barral.
- Bartra, Agustí (1957), *Antología de la poesía norteamericana*, México, D. F., Libro Mex.
- Bloom, Harold (1995), *El canon occidental*, Barcelona, Anagrama.
- Bonnefoy, Yves (2002), *La traducción de la poesía*, Valencia, Pre-Textos.
- Caballero, Antonio (1985), “Prólogo”, en Alvarado Tenorio, Harold, *Una generación desencantada*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, pp. 7-9.

- Cadavid, Jorge Hernando (1993), "Poemacortismo", en *Boletín Cultural y Bibliográfico* [en línea], disponible en: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti3/bol34/poemacort.htm>, recuperado: 18 de julio de 2011.
- Echavarría, Rogelio (1998), *Quién es quién en la poesía colombiana*, Bogotá, Ministerio de Cultura-El Áncora Editores.
- Ferrater Mora, José (1984), *Diccionario de filosofía*, Madrid, Alianza.
- Foucault, Michel (1978), *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, México, D. F., Siglo XXI.
- García Maffla, Jaime y Sierra Mejía, Rubén (1999), *Traductores de poesía en Colombia*, Bogotá, Casa de Poesía Silva.
- González, Fernando (2002), *Pensamientos de un viejo* [en línea], disponible en: <http://www.otraparte.org/ideas/pdf/1916-pviejo.pdf>, recuperado: 8 de agosto de 2011.
- Jiménez, David (2007), "La poesía desde 1970", en *Gran Enciclopedia de Colombia*, Literatura 2, Bogotá, Círculo de Lectores, pp. 243-258.
- Jitrik, Noé (2000), *Las contradicciones del modernismo*, México, Distribuciones Fontamara.
- Martí, José (1991), "Walt Whitman", en Arango, José Manuel, *Whitman, Dickinson, Williams. Tres poetas norteamericanos*, Bogotá, Norma, pp. 9-27.
- Nietzsche, Friedrich (1873), *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* [en línea], disponible en: <http://www.lacavernadeplaton.com/articulosbis/verdadymentira.pdf>, recuperado: 1 de agosto de 2011.
- O'Hara, Edgar (1986), "El discreto encanto de la antología", en *Boletín Cultural y Bibliográfico* [en línea], disponible en: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti4/bol7/discret.htm>, recuperado: 17 de julio de 2011.
- Pound, Ezra (2001), "En cuanto al imaginismo", en *El artista serio y otros ensayos literarios*, México, D. F., UNAM, pp. 57-62.
- Pulido Correa, Martha Lucía (2003), *Filosofía e historia en la práctica de la traducción*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia.
- Romero de Solís, Diego (1981), *Poíesis*, Madrid, Taurus.

- Simic, Charles (2010), *Una mosca en la sopa. Memorias*, Barcelona, Vaso Roto.
- Stevens, Wallace (2002), *Aforismos completos*, Barcelona, Lumen.
- Tomlinson, Charles (1984), “El poeta como traductor”, en *Cuaderno de traducciones*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, pp. 7-22.
- Zambrano, María (2000), *Hacia un saber sobre el alma*, Madrid, Alianza.
- _____ (2010), *Filosofía y poesía*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica.