

Presencia común en *Cantiga* de José Manuel Arango*

Fecha de recepción: 31 de marzo de 2021

Fecha de aprobación: 15 de julio de 2021

Resumen


El propósito de este artículo es indagar en la tensión que, en la obra del poeta colombiano José Manuel Arango, lleva de la radical extrañeza con la que el sujeto poético experimenta el mundo a la presencia común como deriva de los elementos centrales de su poética. Para ello, a partir de la hipótesis de uno de sus críticos que señala que el poemario *Cantiga* (1987) es la reescritura de dos poemas sustraídos de una colección anterior, este artículo realiza una lectura transversal del poemario de Arango poniéndola en relación tanto con el contexto de escritura como con un marco teórico acerca de lo común. Los resultados llevan a sostener que la escritura que sustenta los poemas de *Cantiga* configura un tipo de sujeto poético que participa plenamente de aquello que primero observa y después nombra.

Palabras clave: Comunidad, José Manuel Arango, poesía colombiana, siglo XX, violencia.

Citar: Henao, Simón. "Presencia común en *Cantiga* de José Manuel Arango". *La Palabra*, núm. 41, 2021, e12724. <https://doi.org/10.19053/01218530.n41.2021.12724>

Simón Henao

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Universidad Nacional de La Plata. Doctor en Letras por la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) y magíster en Literatura Española y Latinoamericana por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Investigador asistente del Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias de la Educación de CONICET y profesor de Literatura Latinoamericana en la UNLP.
simon.henao@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0003-0926-1525>

* Artículo de investigación.

Artículo de investigación que hace parte del proyecto «Arte, cine y literatura en Colombia: 1978-2015. Hacia una imaginación de lo común» radicado en el Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria de la Universidad Nacional de La Plata y financiado por CONICET.

Common Spaces in *Cantiga* by José Manuel Arango

Abstract:

This paper reviews the tension between presencia común [common spaces] and amazement which shape José Manuel Arango's poetry. On one hand, this tension embodies the poet's subjective experience and on the other hand reality as the essential feature of his poetry. As one of his interpreter states that *Cantiga* (1987) is a rewritten work of two previous poems, this paper suggests a critical review from the context of his writing to the theoretical framework regarding common spaces. The result of this research shows that *Cantiga* determines a poet inserted in the world plentily observed by him and then names it. From this point of view, this José Manuel Arango's work expresses the division between the poetic subject and the world.

Keywords: Community, José Manuel Arango, Colombian poetry, 20th century, violence.

Presença comum em *Cantiga* de José Manuel Arango

Resumo

O propósito deste artigo é indagar na tensão que, na obra do poeta colombiano José Manuel Arango, leva da radical estranheza com a que o sujeito poético experimenta o mundo à presença comum, como deriva-se dos elementos centrais da sua poética. Assim, a partir da hipótese de um dos seus críticos, que aponta que o livro de poemas *Cantiga* (1987) é a reescrita de dois poemas de uma coleção anterior, este artigo desenvolve uma leitura transversal do livro de poemas de Arango, em relação tanto com o contexto de escrita quanto com um enquadramento teórico acerca do comum. Os resultados permitem argumentar que a escrita que suporta os poemas de *Cantiga* configura um tipo de sujeito poético que participa totalmente de aquilo que primeiro observa e depois nomeia. Desta forma, conclui-se que no livro de poemas a dissociação entre o sujeito e o mundo é expressada.

Palavras-chave: Comunidade, José Manuel Arango, poesia Colombiana, século XX, violência.

Así como el baile nace de la marcha, es como un andar tocado por la música y regulado por el ritmo, así la poesía debiera nacer de la vida común, de sus situaciones y experiencias. La bailarina, excepto por la breve duración de un salto, mantiene los pies en la tierra.

“La bailarina sonámbula”, José Manuel Arango

Sustracción

En “Certidumbre de la poesía”, el texto que Seamus Heaney leyó en 1995 al aceptar el premio Nobel, el poeta irlandés habla de la necesidad de una poesía que «encarnara un orden fiel al impacto de la realidad externa y... sensible a las leyes interiores del poeta» (259). Si bien Heaney al decir esto imagina una poesía inmersa en el mundo anglosajón, puede advertirse que el arco que forma el trayecto entre las dos abstracciones, la realidad externa y las leyes interiores del poeta, es llamativamente visible en el caso de la obra poética del colombiano José Manuel Arango. En este artículo se toma el caso del poemario *Cantiga* como ejemplo para dar cuenta de las especificidades de esa tensión y ver de qué manera esta emula el tránsito desde la poetización de la experiencia de una *radical extrañeza* hacia la poetización de la experiencia de una *presencia común*¹.

Lo que Heaney llamaría la «realidad externa», para la Medellín de 1987, el año en que José Manuel Arango publicó *Cantiga*, estuvo marcada por una serie de asesinatos a activistas, profesores, estudiantes y sindicalistas vinculados a la Universidad de Antioquia donde Arango fue, durante varios años, profesor de lógica simbólica y de filosofía del lenguaje. Una crónica de la Agencia de Información Laboral de la Escuela Nacional Sindical informa que

en solo seis meses, entre julio y diciembre de 1987, sicarios del paramilitarismo asesinaron en Antioquia a 24 personas, la mayoría en Medellín, entre ellos profesores y estudiantes de la

¹ Este trabajo hace parte de un proyecto de mayor envergadura donde han sido estudiados diferentes modos de imaginar lo común en Colombia desde 1978 hasta el presente. En esta investigación —que incluye el abordaje de obras artísticas tan disímiles como películas de Carlos Mayolo y Luis Ospina, novelas de Roberto Burgos Cantor, videoinstalaciones de Clemencia Echeverri, crónicas de Patricia Nieto o novelas y ensayos de Juan Cárdenas—, una de las premisas metodológicas, bastante difundida, por cierto, ha sido la idea de montaje como forma de conocimiento. Los rasgos principales de esta metodología puesta en función de un corpus heterológico de obras colombianas, en términos generales, han sido tomados de Georges Didi-Huberman quien, a su vez, abreva en Aby Warburg y en Walter Benjamin, entre otros. Para este último la imaginación es la montadora por excelencia y es la que desmonta la continuidad de las cosas para hacer surgir las afinidades estructurales de lo discontinuo. Cuando Didi-Huberman en *Ante el tiempo* señala que, el montaje está constituido por un movimiento, se refiere a un movimiento entrecortado que conforma un procedimiento que puede deshacer o problematizar una temporalidad que se presenta como irreversible. El montaje, en este sentido, en tanto forma del conocimiento, supone un desplazamiento que incluye la desconexión de la línea temporal en que están insertos los acontecimientos (las obras, las producciones, los hechos históricos, etc.) y supone, igualmente, la reconexión que pretende construir otro punto de vista. De ahí que, Raúl Antelo (“Lejacercanía”) hable del método del montaje como un dispositivo anamnésico y heterológico que le permite analizar lo discontinuo y le permite hacer de la errancia un camino metodológico. Es en la errancia, dice Antelo, donde reverberan los sentidos. Y hacer reverberar los sentidos responde a una técnica crítica que es la del montaje. El montaje como modo de conocimiento permite que la errancia cobre sentido. Dicho de otro modo, la técnica crítica del montaje es la herramienta que hace de la errancia un dispositivo tanto anamnésico como heterológico. Se trata de un dispositivo que tiene que ver con la recolección de imágenes (la anamnesis) y con la superposición de lo diverso (lo heterológico), esto es, la disposición de elementos que a primera vista parecen diversos, pero que, a partir del montaje como modo de conocimiento, encuentran en la diferencia su punto de contacto, su comunidad. Es ahí donde se articulan como una serie heteroclita de elementos.

Universidad de Antioquia, dirigentes del Comité de Derechos Humanos, así como líderes de la Unión Patriótica y la Juventud Comunista (párr. 1).

Dice José Manuel Arango en una entrevista realizada por Víctor Bustamante y colaboradores, publicada por la revista *Babel* de Medellín en 1997 y replicada en el *Diario de poesía* de Buenos Aires en 1998, que lo que quiso hacer con *Cantiga* fue «una reflexión sobre la violencia». Además, acota que «el libro se escribe cuando la situación de este país se está poniendo horrible» (6). En 1990 Arango ya había afirmado que

la poesía es una reflexión y una celebración de la vida, y cuando uno vive en una —con esa expresión tan extraña— cultura de la violencia, una cultura de la muerte —con esos términos tan antagónicos— ¿cómo se puede cultivar la muerte? Ya uno no sabe qué hacer, cómo escribir. Todo puede llevar a un tono de pesimismo, de desaliento, una voz que sigue ahí hablando de muerte. Todas esas cosas se les debería dejar a los noticieros y uno tendría que escribir a pesar de todo, poemas felices. Mostrar un mundo diferente. Pero ¿no sería también caer en idealismos blandos, en posturas vacilantes, en una actitud de vacío [...] Estamos metidos en una atmósfera de muerte y hay que reaccionar (Areiza 126, citando a Cristóbal Peláez, 1990).

En el 2007, cinco años después de la muerte de José Manuel Arango, desde el Instituto de Filosofía de la Universidad de Antioquia, en el ensayo “*Cantiga* de los vendados y desnudos” Jorge Mario Mejía Toro advirtió la resonancia entre dos textos sustraídos de la obra del poeta. Esta sustracción nos permite vislumbrar la tensión entre la realidad externa y las leyes interiores del poeta, al decir de Heaney. Mejía Toro señala en el ensayo —publicado en 2013 por Luis Hernando Vargas en la antología crítica que acompaña la prosa del poeta antioqueño— que en la reedición de *Este lugar de la noche* hecha por el Instituto Colombiano de Cultura en 1984 apareció la sección “Otros poemas” en la que estaban incluidos los dos textos que no aparecen en ediciones posteriores ni del poemario ni de la obra reunida².

El primero de estos textos sustraídos es un poema en el que se citan las palabras de Hellen Keller, figura que también aparece, en este caso como interlocutora, en el poema homónimo de Juan Manuel Roca que hace parte de *Luna de ciegos* de 1975: «Eras presa del asombro: / por aguas abisales la noche a tus ojos regresaba» (20), dice una de sus estrofas. Autora de *La historia de mi vida* (1903), *El mundo en el que vivo* (1908) y *Fuera de la oscuridad* (1913) Keller fue una activista norteamericana que llevó a cabo una extensa lucha por los derechos de los discapacitados, de las mujeres y de toda la clase trabajadora, como bien lo ha expuesto el documentalista norteamericano John Gianvito en su film *Her Socialist Smile* (2020). En el poema de Arango, sustraído de ediciones posteriores, Keller, o más precisamente la voz de Keller, aparece de esta forma:

² Los dos textos aludidos no fueron publicados ni en la edición de la poesía reunida de la editorial Norma en 1997, ni en la de la poesía completa de la editorial Sibila de 2009, ni en la edición de la poesía completa que en el 2003 editó la Universidad de Antioquia. La edición *José Manuel Arango: poesía*, hecha por el Instituto Caro y Cuervo en el 2016, al cuidado de Luis Hernando Vargas, es la primera que los incluye desde la citada por Mejía de 1984. Los dos textos pueden leerse también en el número 26 de la revista virtual de poesía *Otro páramo* en los que aparecieron junto con algunos de los poemas con el título de “Textos publicados alguna vez y no recogidos posteriormente por el autor”. Se pueden leer en *José Manuel Arango: poesía* <https://www.otroparamo.com/web/articulo.php?ed=26&ar=497>.

Al saber los nombres de las cosas,
 dice Helen Keller, la niña sordociega,
 “se afirmaba mi parentesco con el resto del mundo”.

Antes de la palabra
 no había nada en ella. “No había
 —dice—
 ternura
 ni sentimientos profundos (“Al saber” s/p).

A propósito de este poema dice José Manuel Arango que, «no era un poema, era un apunte tomado de la autobiografía de Helen, creo, y no sé cómo se coló entre los manuscritos de mi libro. A lo mejor iba a ser un epígrafe, ya no recuerdo» (“José Manuel Arango: la poesía y la filosofía” 5). En definitiva, se trata de un poema colado, una voz que se filtra allí donde no debiera, que aparece donde no tendría que aparecer: aparente justificación que explica el por qué fue sustraído. Sin embargo, el interés de José Manuel Arango por el mundo de los ciegos y por el de los sordomudos en la sociedad contemporánea es bastante elocuente y tiene algo que decir al respecto. No solo es uno de los temas recurrentes de su primer poemario, publicado en 1973, *Este lugar de la noche* —del que hace parte, por ejemplo, el poema “iii. Asilo”: «[...] 3. ardua vigilia de los sordos// en sus cráneos / los silenciosos hundimientos / de los valles del mar / los ojos / dolorosamente / abiertos» (Arango, *Poesía* 23)—, sino también, por cierto, una cuestión que ha llamado la atención de algunos de sus críticos más relevantes, entre ellos David Jiménez y Jorge Mario Mejía Toro. Se sabe que durante un tiempo el poeta estuvo interesado en realizar un diccionario de gestos, lenguaje del que resaltó su carácter teatral, como queda en evidencia en su ensayo “Palabra y representación”, publicado en la *Revista Universidad de Antioquia* en 1987, el mismo año de *Cantiga*, en el que sigue la idea chomskiana de una distinción entre el lenguaje como actuación y el lenguaje como competencia: «No echamos mano del lenguaje o lo dejamos de lado como un utensilio, sino que estamos en él como en un drama», nos dice antes de apuntar que

[e]l lenguaje de señas de los sordomudos, más bien una pictografía y más próximo a la escritura que a la lengua, reduce el verbo, el componente lógico, para dejar aparecer, marcados por el gesto, aquellos otros “juegos” más definitorios del juego lingüístico, las diversas actuaciones, ahora desde luego carentes de palabras en la pantomima. En ninguna parte es tan visible que el lenguaje sea representación (Arango, “Palabra” 63).

El segundo texto sustraído de las ediciones posteriores de “Otros poemas” es un texto en prosa —sobre el que antes que Mejía Toro, ya había reparado David Jiménez en “La poesía

de José Manuel Arango”— que «consiste en una especie de colage formado por fragmentos de prensa transcritos literalmente y acompañados de brevísimos comentarios» (Jiménez 56):

“Vendados y desnudos, fueron pateados en el vientre y los testículos, y colgados de las manos atadas a la espalda. Les enterraron agujas bajo las uñas. Les metieron palos y tubos por la boca. Los sometieron a simulacros de fusilamiento. Los privaron de alimentos y de sueño, obligándolos a permanecer de pie día y noche, desnudos. Les aplicaron choques eléctricos. Los sumergieron en charcos de agua helada”.

Y el remedo, obsceno, de la caricia:

“Me agarraban los senos y los torcían y jalaban como si quisieran arrancármelos”. (Obdulia Prada de Torres, con cédula de ciudadanía número 20.299.097, de Bogotá.)

Y el remedo siniestro de la cópula:

“Otra vez me obligaron a punta de golpes con un fusil a abrir las piernas a tal grado que sentí descuartizarme”.

Es como si se aborreciera la vida (Arango, “Vendados” s.p.).

Esos recortes montados por Arango, «apuntes que habían pasado de la libreta a la imprenta, por error» (Jiménez 56) (he aquí, nuevamente, la filtración de lo que no debiera aparecer), son testimonios de torturas que fueron tomados de las declaraciones de las víctimas, «un procedimiento excepcional en la obra de Arango» (56), como acota Jiménez en su paradigmático ensayo de 1998. En efecto, es un procedimiento que manifiesta una puesta en relación de lo disperso, en este caso, lo disperso de los testimonios periodísticos de las víctimas de la violencia de Estado que Arango reúne en un solo espacio poético y que es un procedimiento que no se encuentra en otras partes de su obra publicada.

Lo que advierte Mejía Toro, casi diez años después, es que el poema sobre Helen Keller, que abre la sección “Otros poemas”, establece un diálogo cruento con el texto que cierra, al que Mejía se refiere como un antipoema. Este diálogo entre lo que abre y lo que cierra se produce allí donde «aquellos a quienes gentes de oídos sordos “ciegan” para que hablen y digan nombres. Los ciegos y los vendados: el lenguaje arduamente alcanzado, como celebración de la vida, por un lado, y la negación autoritaria del lenguaje, como aborrecimiento de la vida por el otro» (Mejía Toro 267). El acierto perspicaz de Mejía Toro lo lleva a proponer la siguiente hipótesis acerca de *Cantiga*, el tercer poemario de José Manuel Arango publicado por la Universidad de Antioquia en 1987:

Tras aprender a ver y oír la muerte, en *Este lugar de la noche* [1973], y a olfatear a los muertos, en *Signos* [1978], el poeta ha aprendido, en “Otros poemas”, que los cuerpos de las víctimas son un límite de la poesía, un límite que exige y merece más tacto que lo indecible. Aquí no tiene cabida el gusto.

Si en *Cantiga* hay poemas que no tienen equivalente alguno en los libros anteriores, es precisamente porque re-escriben la página de los “Vendados y desnudos” –y así *restauran su grafía de rasgaduras* que la muerte se apresuró a borrar y a convertir en una “Página en blanco”³. Dicha reescritura retoma el testimonio en su totalidad e incluso, en un par de casos, lo recupera de manera puntual (268. Sin cursivas en el original).

Grafía de rasgaduras

Cantiga puede ser leído en efecto como una reescritura de “Vendados y desnudos”, ese poema-*collage* sustraído de la obra. No solo porque su escritura suceda en una ciudad «levantada sobre huesos y huesos» (Arango, *Poesía* 155), una ciudad donde «la sombra del soldado se alarga / sobre los adoquines» (Arango, *Poesía* 138), una ciudad donde

Si estuviera despierto
 oiría en la noche –brusco,
 hecho de muchos talonazos–
 un talonazo
 son los soldados que se afirman para
 el simulacro de fusilamiento (Arango, *Poesía* 176),

sino porque puede ser leído como una restauración de la grafía de rasgaduras, es decir, como una restitución de lo testimonial y representativo que acontece y se hace presente en su propia borradura; como un elemento cuya presencia alcanza el interior del sistema poético, marca que se inscribe en él, para decirlo en términos derrideanos; huella que aparece de los poemas sustraídos como resto de lo sustraído, de la sobrevida, de lo transformado, de lo elidido, de lo tachado en la escritura poética de *Cantiga*.

Se trata de una grafía de rasgaduras que retoma el testimonio tensándolo en su sustracción, como sucede en el poema “Ah y es de nuevo la mañana” que alude a la tenebrosa práctica de las listas negras, extendiendo sus contornos y llevándolo al límite de lo poético, en el que, como señala Mejía Toro, «el cinismo no viene del poeta sino de los asesinos, cuya acción inminente hace que todo se contamine de ironía» (271):

Ah y es de nuevo la mañana
 tibia y azul

³ “Página en blanco” es el título de uno de los poemas más célebres de Arango que hace parte de *Montañas* (1995) cuya primera estrofa dice: «Escribo / y la mirona, por sobre mi hombro, / escruta lo que escribo» (*Poesía* 235).

El que está señalado
(en la lista hay una cruz después de su nombre)
liviano todavía
va por las calles
Trae la calavera llena de sueños
Limpio recién peinado
Va a sus negocios
Cuando el asunto se despache un nombre
se tachará
Por ahora va por las calles (Arango, *Poesía* 181).

Al presionar sobre la dimensión testimonial y representativa del lenguaje poético, la escritura que sustenta los poemas de *Cantiga* —y que hace de este poemario, como lo son todos los que publicó Arango, un libro orgánico— configura, a través de esa grafía de rasgaduras, un tipo de sujeto poético que participa plenamente de aquello que primero observa y después nombra. Al afirmar que un texto es lo que el cuerpo hace con el lenguaje, Henri Meschonnic se cuestiona sobre la singularidad del sujeto poético y señala que debe pensarse más bien en términos de sujetos que conforman lo que llama «el sujeto del poema»,

la subjetivación misma de un sistema de discurso (no una subjetivización, sino una subjetivación: cuido mi lenguaje, es un enfermo grave) lo que yo llamo el sujeto del poema. En el sentido en que hay un poema del pensamiento. También. La invención de una forma de vida por una forma de lenguaje e inseparablemente una invención de una forma de lenguaje por una forma de vida. Invención y transformación (33).

Esta invención y transformación, así como esta subjetivación que convoca a una pluralidad del sujeto poético, o del sujeto del poema en términos de Meschonnic, es algo que puede percibirse en la obra de José Manuel Arango en el tránsito que va de *Este lugar de la noche* a *Cantiga*. Un solo ejemplo del primer poemario alcanza. Mientras en su poema xxiii leemos:

Un trueno en la mañana, súbito
y después el silencio filoso de los sueños
es la misma calle de siempre, los sitios familiares

qué extraños sin embargo de pronto
 como apariencias de un helado país de muerte
 la rama de la ceiba –su sombra– tiembla sobre el muro
 día a día debiste hacer tu jornada de lento viajero
 para llegar a este minuto
 en que la *radical extrañeza*
 de todo te hiere
 y un trueno estalla en la mañana, súbito
 y es después el silencio filoso de los sueños (*Poesía* 44. Sin cursivas en el original).

En *Cantiga* esa radical extrañeza que hiere y conduce al “silencio filoso de los sueños” ha devenido en presencia común. Se trata de una radical extrañeza que le permite decir a William Ospina que José Manuel Arango «parece sentir que todo está lleno de fuerzas en pugna. Algo cambia sin fin, pero por ello hay también una discordia continua entre lo que cambia y lo que permanece» (242). Pero esta radical extrañeza cesa, o al menos merma, en el trayecto que, mediado por la sustracción de “Helen Keller” y “Vendados y desnudos”, así como de la aparición de *Signos* —ese poemario de muertes y erotismos—, va de *Este lugar de la noche* a *Cantiga*. Esto es algo que puede constatarse en el doble tiempo verbal, indicativo futuro y presente, con que está conjugado el verbo *ser* en el poema “*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 (*Poesía* 152).

En poemas como este la disociación entre el sujeto y el mundo se allana —el cambio verbal entre la primera y la segunda estrofa del poema resaltan ese movimiento—, de manera tal que, el sujeto poético anticipa la comunión con lo extraño a la que llegará plenamente en *Montañas*, el poemario posterior. Allí, de acuerdo con David Jiménez, «el poeta ha recorrido un largo trecho en el aprendizaje de la mirada, pero también de la visión [...] vivir en comunión permanente con lo informe por excelencia, con lo inabarcable, lo ajeno» (66). De manera que, la presencia común se comparte con las montañas —«[...] Estas montañas

hoscas / que se adelgazan, / que se ensimisman en nosotros» (Arango, *Poesía* 248)—, con la niebla —«Hablamos / y el vaho de la boca va a añadirse a la niebla» (Arango *Poesía* 239)—, o incluso con la muerte, como en el poema “Presencia” en el que, tras el epígrafe que rescata el verso de Rogelio Echavarría «Cien pasos doy de para atrás / pero la muerte los advierte», se lee:

Si estoy, está conmigo.

Si me atareo en mis asuntos,

me sigue.

Ojea por sobre mi hombro si leo,

Atisba por sobre mi hombro si hago

[...] (Arango, *Poesía* 199).

Por su parte, en *Cantiga*, a pesar de la violencia que pulula, hay una suerte de reencantamiento del mundo a través del reconocimiento de la presencia común entre el sujeto, las palabras y las cosas. Una presencia común que las palabras han construido y de las que las palabras son portadoras. Dice Yves Bonnefoy: «la palabra aparece como el agente por cuya gracia la solidaridad de los seres garantiza la unidad de la estadía terrestre que, ante la amenaza, puede volver a ser puesta en acción» (82).

La grafía de rasgaduras en *Cantiga* constituye así un sistema de signos que hace aparecer la presencia común en el poema, que reúne lo que, con radical extrañeza, ha estado escindido. Esa reunión se da a través de las imágenes que, como acota Jean-Luc Nancy, aparecen, es decir

forman ese medio de intercambio, de contacto y de trayecto que se llama ‘mirada’. No se trata de ningún modo de sujeto y objeto, no se trata de perspectiva ni de punto de vista: tampoco de algo visible y de una visión que existirían desde antes por separado y se encontrarían en una correlación, si no de otra forma de dispositivo y que por lo demás es menos un dispositivo que un acto, una acción, es decir un ser (156).

Se trata de imágenes que, en tanto acto, no solo vemos, sino que también nos miran y que hacen aparecer en los poemas —dan a ver en ellos—, mediante la grafía de rasgaduras, la presencia común como horizonte estético, pero también, como horizonte ético, ya que, como apunta Henri Meschonnic, «la poética es ella misma una ética en acto de lenguaje. Y si pone en juego la función y la situación histórica y social de los sujetos, ella es en un mismo movimiento política. Una política del sujeto. De los sujetos» (33). Ese sistema de signos constituido por las rasgaduras que funciona mediante la imagen, esa «impresión de realidad al fin plenamente encarnada que paradójicamente nos viene de palabras apartadas de la encarnación» (Bonnefoy 28), es lo que permite afirmar que en *Cantiga* no estamos ante

una poesía de figuras o de símbolos, donde esos signos y ese sistema de signos suplantán a unas cosas, sino ante una poesía de presencias; es decir, una poesía que, lejos de hacer uso de la dimensión representativa del lenguaje o de pretender representar lo que Seamus Heaney llama «realidad exterior», acude al lenguaje para hacer aparecer, en comunión, las palabras, el sujeto y el mundo.

Presencia común

En un ensayo sobre “La tentación de la permanencia” Paul de Man, siguiendo a Heidegger, señala que, allí donde hay unidad («la lengua que canta es también parte / del todo»), leímos en “*Cantiga* para un girasol”) no puede haber reconciliación, puesto que no es necesario al no existir escisión (De Man 118). De ser así, debemos asumir que la mirada de la presencia común, aquella que sitúa al sujeto poético en comunión con el girasol y, por extensión, con las cosas del mundo, y que configura al poema como un espacio-tiempo donde esa presencia común se realiza, es una mirada que a su vez responde a la tensión generada por la experiencia de la radical extrañeza.

Los poemas de *Cantiga* se aproximan así a la caracterización que hace Tamara Kamenszain de esa actividad afectiva que es la poesía, en la que hay una subjetivación permanente, pero donde, a la vez, el poema no puede ser considerado «la resultante estática —ni estética— de un yo y/o de un mundo, sino que yo y mundo confunden ahora sus límites, impulsados por la actividad del poema» (12). De ahí que Jorge Monteleone plantee, en su ensayo sobre la pregunta por el objeto y sus vínculos con el sujeto lírico, que uno de esos tipos de vínculo «supone el grado de implicación del sujeto lírico con el objeto. Es decir, en qué grado su propia experiencia se ve implicada con el objeto, en qué grado la mirada imaginaria alcanza una estrecha vinculación o se separa de él» (60).

En tanto grafía de rasgaduras, más que la mediación entre sujeto, objeto y lenguaje, los poemas de *Cantiga* se establecen como un espacio de condensación de planos de temporalidad que sostienen la duración de la presencia común entre sujeto, objeto y lenguaje. La grafía de rasgaduras que le da forma al poemario, al no evocar ni representar un sujeto fijo, un tema o un conflicto específico, sino más bien al sustraerlos, vuelve presente y sostiene en la duración la presencia común que aparece tras el acto de mirar, en eso que Jorge Cadavid llamó, al hablar de una caligrafía del silencio en la obra de José Manuel Arango —celebrado traductor, por cierto de, entre otros, William Carlos Williams—, la «objetualidad de la mirada», una complicidad entre la mirada y las cosas con la que «al fijar los ojos sobre un objeto el poeta rompe la soledad» (Cadavid 119):

Ver el rectángulo de la tumba

reciente

—allí la hierba

es de un verde más oscuro más vivo—

y a la niña albina

que salta sobre ella jugando (Arango, *Poesía* 130).

En muchos de los poemas de *Cantiga*, como en este con su paleta de colores que, al igual que la horizontalidad de la hierba contrasta con la vitalidad vertical de la niña, el sujeto poético, que no es el autor, por supuesto, sino, como dijera Meschonnic: «el trabajo mismo de subjetivación del lenguaje que hace que sea el continuo el que lleva, el que atraviesa y transforma todo el discurso» (50), tiene cierta forma de la presencia que es una presencia compartida, una presencia de la desposesión. Esto puede verse más claramente en el poema “Esta primera hora de la mañana” donde muy pronto, en el segundo verso, se trastoca la presencia del yo que mira la ciudad:

Esta primera hora de la mañana es buena para ver la ciudad

salgo a primera hora y echo a callejear los ojos

las plazas todavía no están atestadas

todavía no es la vida a codazos

las trampas aún no se han armado

la muerte aún no se deja ver por las calles

la muerte descansa a esta hora

anoche tuvo mucho trabajo

matar debe ser fatigoso (Arango, *Poesía* 183).

Lo que hay en *Cantiga* y en su grafía de rasgaduras, por lo tanto, es desposesión, ruptura de la soledad y de la radical extrañeza; hay presencia común, palabras que se manifiestan con la fuerza de su presencia y de aquello a lo que refieren. «Ya no evocación, sino *aparición* misma; lo que pone presente y al mismo tiempo la presencia» (Gaviria 185. *Cursiva* en el original), dice el poeta y cineasta Víctor Gaviria a propósito del poemario *Signos*, pero es algo que bien podemos trasponer a *Cantiga*, donde la presencia común no se revela como un saber sino como un sentir, un sentir que el lenguaje acoge a la vez que descifra. Por eso en *Cantiga* los poemas se construyen como actos del presente, como actos de la presencia que le da a ese presente la capacidad de ser dicho y de estar presente ante otras presencias, que es, por cierto, una de las características que Yves Bonnefoy le señala a la dimensión no representativa del discurso poético, que lo lleva a concluir que: «la poesía no es la expresión de un mundo, por magníficas que sean las formas que por sí sola puede desplegar, antes bien diríamos que sabe que toda representación no es más que un velo que oculta lo verdaderamente real» (32).

A su vez, los poemas en *Cantiga* —en cuya grafía de rasgaduras, tras allanar la radical extrañeza, aparece un modo nostálgico de la presencia— no inscriben las cosas como las ve el sujeto poético, ni mucho menos como las ve el poeta, sino que inscriben el vínculo establecido por la mirada (y también por la escucha) entre el sujeto y las cosas. En la inscripción de ese vínculo es donde aparece, compartida, la presencia común como puede observarse en “El alma colectiva”, en el que el desfogue al que refiere la voz poética alude a la apertura que, desde la escucha, realiza el sujeto poético hacia la comunidad: lo común está en el rugido; el sujeto poético está allí donde ese rugido es escuchado para trastocarse en la propia escucha; el sujeto es la escucha del rugido, pero el poema no es el rugido, no es el replique de lo común sino la escucha —en su equivalencia a la mirada— de lo común:

Ese rugido

que llega del estadio en la noche

El alma colectiva se desfoga (Arango, *Poesía* 166).

Los pies en la tierra

La poesía de José Manuel Arango en *Cantiga* restaura la dimensión testimonial y representativa del lenguaje poético sustrayéndola mediante la grafía de rasgaduras, en tanto, parafraseando lo que dice Gilles Deleuze acerca del teatro crítico de Carmelo Bene, se trata de una escritura que no procede por adición, sino que lo hace por sustracción (13). Esto explica que el poema que cierra *Cantiga* diga que:

Los que tienen por oficio lavar las calles

(madrugan, Dios les ayuda)

encuentran en las piedras, un día y otro, regueros de sangre

Y la lavan también: es su oficio

Aprisa

no sea que los primeros transeúntes la pisoteen (Arango, *Poesía* 184).

Arango insinúa que el oficio del poeta puede ser el mismo del que tiene por oficio lavar las calles (“José Manuel Arango: la poesía y la filosofía” 4). Érica Areiza en su artículo “Los signos de la ciudad en la poesía de José Manuel Arango” (uno de los tópicos más transitados por el corpus crítico del poeta antioqueño), luego de haber afirmado que la poesía de Arango no es en absoluto indiferente a los signos de su tiempo, agrega que, en este poema «es como si el acto de lavar esos “regueros” tuviera el afán de mostrar una ciudad menos hostil; no tanto para ocultar la realidad como para exhibir formas de vida menos desdichadas» (127).

Pero acá la sustracción aparece no solo como un mero acto de maquillaje o como un desvío de la mirada. No se trata tanto de exhibir vidas menos desdichadas como de reconocer que los límites de lo poético no trascienden los efectos de la violencia cotidiana. Es a partir de la sustracción que se crea un vínculo entre el sujeto, la mirada y lo que nombra. Ese vínculo da cuenta de una presencia común que, una vez expuesta, permite que el sujeto poético, mediante la sustracción, abra las rasgaduras de la escritura, esto es, que el sujeto poético ponga en común su presencia con la de aquello que sustrae en el ejercicio de primero observar y después nombrar, como deja entrever el poema “Apariencias”:

I

La fruta

sin porqué ni sentido

que se quema en su propio fuego

2

La semilla dorada

Que estalla silenciosamente

Un mediodía justo

(sobre

el sendero de grava

la vaina cuelga seca) (Arango, *Poesía* 129).

Al observar que el poema más que explicar describe podemos constatar que en *Cantiga* la poesía no es la exploración del porqué, sino la enunciación de la propiedad de las cosas en su relación con la mirada (y la escucha) del sujeto poético. Acá la mirada está ahí como pura presencia ante los hechos en la luz. El poeta no ve lo oscuro —o no busca verlo—, no ve lo oculto, sino que observa lo luminoso, absorbe la luz con su presencia, de tal manera que el sujeto poético comparte su apariencia con las cosas que observa. Ya no se trata, como ha sido dicho muchas veces respecto de *Este lugar de la noche*, de una poesía nocturna, sino de una poesía que madruga, una poesía hecha de la luz de la mañana. Ya no una poesía de la radical extrañeza, sino una poesía de la presencia común.

Es por eso que puede conjeturarse que, haber elegido sustraer en las ediciones posteriores de “Otros poemas” el poema con la voz de Helen Keller, así como haber optado por la sustracción del testimonio de “Vendados y desnudos”, responde a que el testimonio del

poema-*collage* y la incorporación de la voz de «la niña sordociega» en cierto modo suponen la dominación del lenguaje como convención y de la dimensión representativa de la escritura —es decir, de la escritura como suplantación de lo real y de la violencia de la denotación del sistema representativo del lenguaje— por sobre la grafía de rasgaduras con la que la poesía de José Manuel Arango constituye una figura de lo común. La grafía de rasgaduras en esa sustracción no simplemente oculta lo que el testimonio enuncia, sino que, aún más, pone en evidencia la presencia común entre el sujeto poético, lo observado (la calle, el cuerpo, el baile, la sangre...) y la palabra que lo nombra, de manera tal que *Cantiga*, ese poemario donde la sustracción se lleva a cabo, impulsa la tensión entre el poema como grafía de rasgaduras y una concepción del lenguaje como mera convención.

Si bien el artículo de Emma Lucía Ardila, “Poética de la obra de José Manuel Arango”, contiene un marcado influjo heideggeriano que remite a una concepción del poema como espacio de retorno al origen y a la esencia de la palabra, y trabaja igualmente a partir de la concepción que Gadamer propone, en *Poema y diálogo*, del poema como lugar en el que reside la verdad, es significativa la lectura que Ardila hace allí del poema “Apalabrar” que dice:

Pero al niño ciego le dicen ésta es la lluvia
 y él la acepta en el dorso de la mano
 y le dicen éste es el azulejo
 y él pasa suavemente las yemas por el cuello
 corvo
 lluvia, azulejo: nombres
 para las perplejidades del niño
 ciego (Arango, *Poesía* 145).

Ardila concluye, a partir de la perplejidad del niño ciego ante la enseñanza del lenguaje, que aprender a hablar es

comprender que el lenguaje no opera como un signo mecánico sino como una herramienta simbólica del pensamiento. De ahí la doble extrañeza del niño ciego: debe no sólo comprender lo anterior sino, además, crear en sí una imagen adicional a la que la palabra y la sensación táctil que la acompañan le ofrecen, la de un objeto que aunque toca no puede ver y por lo tanto debe tener para él una forma difícil de precisar (146).

Aun así, el artículo de Ardila deja entrever, en relación con esto, una fuerte contradicción al proponer, siguiendo a Gadamer, que la poesía de José Manuel Arango es una poesía

que no disfraza la realidad, sino que ella es «la realidad misma hecha danza». Al aludir a la prosa de Arango “La bailarina sonámbula” —a la que erróneamente clasifica de ensayo—, Ardila apunta que existe un interés mimético en la poética de Arango «porque permite que el hombre se vea en ella y se sienta allí representado en lo que le es más esencial» (152). Sin embargo, esa dimensión mimética en la poesía de Arango, particularmente en *Cantiga*, es sustraída y en su lugar persiste una escritura en la que la realidad se encuentra fisurada mediante la grafía de rasgaduras.

Por supuesto, esta presencia común que hace aparecer la grafía de rasgaduras no significa que no exista un referente y que la poesía de Arango, que no es en absoluto una poesía simbolista, no sea otra cosa más que un símbolo, o que la poesía de Arango contenga, como afirma Ardila, una suerte de poder mágico que hace que el poema transforme la palabra —«Esta palabra-moneda, rescatada del uso y del desgaste diario sufre entonces, mediante el poema, una transformación» (145)—, sino que, por el contrario, es la sustracción del referente (así como la del testimonio como paradigma de la escritura referencial) lo que, como al niño ciego de “Apalabrar”, nos deja perplejos, pero también, como a la bailarina sonámbula de la pequeña prosa en que Arango evoca a Lezama Lima citada en el epígrafe, «excepto por la breve duración de un salto» (Arango, “La bailarina” 85) nos mantiene con los pies en la tierra ante la presencia común a la que el lenguaje poético nos abre.

Referencias

- Agencia de Información Laboral (ail). “1987, el año en que el paramilitarismo se enseñó contra activistas sociales y defensores de D.H en Antioquia. Crónica”. *Agencia de información laboral – ail*. 25 agos. 2017. Web. 12 feb. 2021. <https://bit.ly/3iFGebB>
- Antelo, Raúl. “Lejacercanía: la lucha de los espacios inventados”. *Imágenes de América Latina*. Buenos Aires: Edutref, 2014, 157-191. Impreso.
- Arango, José Manuel. *Poesía completa*. Sevilla: Sibilina, 2009.
- . “[Vendados y desnudos...]”. *Revista Otro Páramo*, vol. 26, 2016. Web. 3 ene. 2021. <https://www.otroparamo.com/web/articulo.php?ed=26&ar=497>
- . “La bailarina sonámbula”. *Prosas*. Ed. Luis Hernando Vargas. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2013, 85. Impreso.
- . “Palabra y representación”. *Prosas*. Ed. Luis Hernando Vargas. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2013, 61-71. Impreso.

- . “José Manuel Arango: La poesía y la filosofía tienen una misma raíz”. Entr. Víctor Bustamante, Juan Celis, John Dávila, Martha Muñoz y Nora Vargas. *Diario de poesía*, núm. 48, dic. 1998, 3-6. Web. 12 feb. 2021. <https://ahira.com.ar/ejemplares/diario-de-poesia-n-48/>
- Ardila, Emma Lucía. “Poética de la obra de José Manuel Arango”. *Estudios de Filosofía*, núm. 33, 2006, 143-159. Impreso.
- Areiza Pérez, Érika. “Los signos de la ciudad en la poesía de José Manuel Arango”. *Lingüística y Literatura*, núm. 60, jul.-dic. 2011, 115-131. Web. 12 feb. 2021. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/lyl/article/view/12550>
- Bonnefoy, Yves. *Lugares y destinos de la imagen. Un curso de poética en el Collège de France*. Trad. Silvio Mattoni. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2007. Impreso.
- Cadavid, Jorge. “Caligrafía del silencio”. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol. 46, núm. 81, jun. 2011, 118-120. Impreso.
- Deleuze, Gilles y Carmelo Bene. *Superposiciones*. Trad. Pablo Ires. Buenos Aires: Cactus, 2020. Impreso
- De Man, Paul. (1995). “La tentación de la permanencia”. *Estudios críticos*. Madrid: Visor, 1995, 113-124. Impreso.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006. Impreso.
- Gaviria, Víctor. “Signos, de José Manuel Arango”. En José Manuel Arango. *Prosas*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2013, 185-188. Impreso.
- Heaney, Seamus. “Certidumbre en la poesía”. *Al buen entendedor. Ensayos escogidos*. Trad. Pura López. México: Fondo de Cultura Económica, 2006, 252-271. Impreso.
- Her Socialist Smile*. Dir. John Gianvito. Traveling Light production, 2020. Streaming.
- Jiménez, David. “La poesía de José Manuel Arango”. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol. 35, núm. 47, ene. 1998, 43-75. Web. 12 feb. 2021. https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/1607
- Kamenszain, Tamara. “Novelas detenidas, poemas que avanzan”. *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016, 11-36. Impreso.

-
- Mejía Toro, Jorge Mario. “Cantiga de los vendados y desnudos. Ciertos poemas de José Manuel Arango”. En José Manuel Arango. *Prosas*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2013, 267-276. Impreso.
- Meschonnic, Henri. *La poesía como crítica del sentido*. Trad. Hugo Savino. Buenos Aires: Mármol Izquierdo Editores, 2007. Impreso.
- Monteleone, Jorge. “La pregunta por el objeto [Genovese, Freidemberg, Kamenzain, Bellesi]”. Comps. María Celia Vásquez y Sergio Pastormelo. *Literatura Argentina: perspectivas de fin de siglo*. Buenos Aires: Eudeba, 2001, 59-108. Impreso
- Nancy, Jean-Luc. “Karine. Apariciones. Sobre una película de Robert Cahen”. *Hyperborea. Revista de Ensayo y Creación*, núm. 3, 2020, 156-165. Web. 3 feb. 2021. <https://www.hyperborea-labtis.org/es/paper/karine-apariciones-sobre-una-pelicula-de-robert-cahen-183>
- Ospina, William. “La radical extrañeza de todo. José Manuel Arango”. *Por los países de Colombia. Ensayos sobre poetas colombianos*. Medellín: EAFIT, 2002, 239-252. Impreso.
- Roca, Juan. Manuel. “Hellen Keller”. *Cantar de lejanía. Antología personal*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2005, 20. Impreso.