

Metaficción en la poesía de José Manuel Arango*

Metafiction in the Poetry of José Manuel Arango

John Édinson Almeida Calderón

Adriana Yiseth Fuentes Bayona

Universidad Industrial de Santander, Colombia

Recibido: 17 de marzo de 2012. Aprobado: 3 de octubre de 2012

Resumen: este artículo tiene como objetivo realizar un análisis sobre la metaficción en la poesía de José Manuel Arango, desde una perspectiva semiótica. De tal manera, se intentan demostrar ciertas nociones acerca de los mecanismos de creación de la obra de arte que subyacen a su poesía.

Palabras claves: Arango, José Manuel; metaficción; poesía colombiana; análisis semiótico.

Abstract: This article analyses from a semiotic perspective the metafiction in the poetry of José Manuel Arango. Thus, we try to expound certain notions about the art of work's creation mechanisms that underlie his poetry.

Keywords: Arango, José Manuel; metafiction; Colombian poetry; semiotic analysis.

* Los autores de este artículo hacen parte del grupo de investigación *Cultura y narración en Colombia* (Cuynaco), de la Universidad Industrial de Santander. El texto es el resultado de la revisión y ampliación de la ponencia titulada “Metaficción poética en la obra de José Manuel Arango: poesía y escritura”, presentada en el *III Coloquio Nacional de Historia de la Literatura Colombiana. Literatura y regiones*, realizado en Medellín, en mayo de 2011.

Señaló con su cuchillo la página
(el cuchillo en el libro cerrado.)
Entonces, frente al espejo,
se pensó decapitado.

JOSÉ MANUEL ARANGO

Poesía y filosofía

Si, como decía Hegel (2005), uno de los fines de la poesía es el de revelar las inquietudes del espíritu y las pasiones del hombre, precisamente por ello, uno de sus objetivos es el de desentrañar el proceso de su propia creación. En esta medida, la poesía es capaz de evidenciar tanto sus herramientas de creación como su manera de concebir el mundo a partir del lenguaje, por medio del carácter autoconsciente¹ del yo lírico; con esto, el poeta explora y muestra al lector los límites de ese mundo.

Asimismo, uno de los rasgos característicos de la literatura contemporánea es el de revelarse, el de reflexionar sobre la ficción y su relación con la realidad.² Por ende, está presente en estas obras la constante preocupación por los mecanismos y códigos utilizados en la creación literaria, por hacer ficción la misma ficción para justificarse, descubrirse y reelaborarse. Esto como respuesta a una inquietud mucho más global: la de la cultura contemporánea, según señala Pérez Parejo:

Puede decirse que el metalenguaje parece ser una constante de la cultura contemporánea. Todas las ciencias y todos los grupos que forman una actividad con ciertos objetivos se plantean, en primer lugar, la necesidad de hablar sobre sí mismos, de elaborar su justificación (2002: 113).

Porque es evidente que la palabra es en sí misma la esencia de la humanidad, la forma con la que puede el hombre trascender y exponer sus pensamientos; justamente por esto volver a la palabra es volver sobre sí mismos.

1 Este término fue tomado del artículo “Metaficción. Revisión histórica del concepto en la crítica literaria colombiana”, escrito por Clemencia Ardila J. (2009), debido a que en este texto la autora hace una síntesis comparativa entre diversas teorías y escuelas que han contribuido a desarrollar la metaficción y sus distintos mecanismos.

2 El ejemplo más claro de esta tendencia lo constituye la narrativa contemporánea, tal como lo señala Santiago Juan Navarro (2002) al expresar que “Uno de los rasgos más característicos de la narrativa contemporánea es su tendencia a desvelar su propia condición de artificio verbal. Esta autorreferencialidad responde a una tendencia generalizada dentro del discurso contemporáneo” (34).

La metaliteratura es así una especie de búsqueda del hombre en el hombre, ya que, como señala Fauquié, “La palabra es punto de partida de todo lo que es humano. La correspondencia entre los hombres y el mundo pasa siempre por la mediación de la palabra” (1993: 405). Por eso Aristóteles (1970) afirma, en el capítulo IV de su *Poética*, que lo que diferencia al hombre del animal es la capacidad de imitación y por la cual adquiere el conocimiento del mundo; en este sentido, el poeta, al imitar, expone una particular concepción del arte y propone nuevas formas de decir el mundo y de pensarse a sí mismo. De la misma manera, el poeta antioqueño José Manuel Arango, filósofo y traductor y, según Pedro Arturo Estrada (2006: 1), “uno de los poetas verdaderos de Colombia en los últimos treinta años”, está en esa incesante búsqueda de la palabra en la palabra, como bien lo señala Ospina:

Todo esfuerzo de poesía, siendo una búsqueda de belleza, es también la búsqueda de una definición nueva de la belleza, donde se incorporan 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 (2002: 241).

Para Arango, la poesía y la filosofía tienen una estrecha relación, tanto como para considerarlas en esencia lo mismo,³ como lo asegura él mismo en una entrevista con Piedad Bonnett: “yo creo que 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” (2003: 168).

Esta concepción de la poesía como manifestación filosófica nos lleva a pensar que hay allí una necesidad de reflexión sobre las inquietudes del ser y, por qué no, de la misma esencia de la poesía.

Metaficción

Como se ha mencionado, la reflexión sobre el ser, que ofrece la filosofía, así como del arte dentro del arte mismo es uno de los ejes principales de la obra de Arango. Por su parte, Catalina González percibe en Arango un esfuerzo teorizador en la relación lenguaje-pensamiento:

José Manuel Arango no escapa a este afán de teorización (*metapoésia*), 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*) (2011: 13).

3 De la misma manera, James Alstrum señala: “el mismo poeta me reveló en una carta que siempre procuraba entrelazar la filosofía y la poesía, las cuales significaban lo mismo para él” (2000: 129).

Este “afán de teorización” sobre el lenguaje se advierte, de manera general, en su poesía, en la que los sordos,⁴ encerrados en sus pensamientos, se revelan con “enigmática sonrisa”,⁵ en donde la música nos revela otros lenguajes y donde las palabras son casi que invocadas; las reflexiones metapoéticas y metalingüísticas guardan una especie de sacralidad y es por ello por lo que hay una suerte de respeto por el lenguaje y por detenerse ante su naturaleza y el carácter de sus manifestaciones. De ahí que Óscar Castro García realice un completo y detallado rastreo de la poética en la obra de Arango y señale que “indagar por la esencia de la poesía, el poema y el acto de la creación poética es una tarea atractiva en la obra de Arango” (2008: 7). Asimismo, Emma Lucía Ardila, en su artículo sobre la poética en la obra de José Manuel Arango, lo advierte:

En la poesía de Arango la reflexión acerca del lenguaje ocupa un lugar importante. Este tema lo aborda no solo pensando al lenguaje como tal, sino en su relación con la obra de arte y específicamente con la poesía y con el quehacer del artista (2005: 145).

Por esta razón surge el interés de estudiar el aspecto metaficcional en la obra del profesor Arango; y por ello se abordará la obra desde sus componentes metaficcionales, para lo cual es preciso aclarar el concepto de metaliteratura. Camarero, uno de los principales teóricos de este concepto, señala:

La metaliteratura es el resultado de extender la función metalingüística de Roman Jakobson al texto literario por medio de una adaptación que consiste en definir la operación que el texto puede llevar a cabo para mostrar el procedimiento mismo de su funcionamiento interno, anotando de paso el concepto de una función metaliteraria dentro de la literariedad (2004: 457).

De suerte que para Jakobson (1984) la función metalingüística es aquella capacidad del lenguaje de hablar de sí mismo, de confirmar, de explicar el código lingüístico por parte de aquellos implicados en el acto comunicativo; en este caso, del yo poético (destinador) hacia el lector (destinatario). En

4 El tema de los sordos es sumamente interesante en la obra de Arango. Él mismo manifiesta su atracción hacia la manifestación del lenguaje en personas sordas: “Una vez fui a la Escuela de ciegos y sordomudos de Medellín y me fascinaron los niños sordos. Seguí yendo y observando, traté de aprender el lenguaje de señas o por lo menos de estudiarlo, vi cómo se hace para enseñarles la palabra, el español, porque a ellos tratan, o trataban en aquel tiempo, de enseñarles a hablar” (Bonnett, 2003: 170).

5 Los fragmentos de poemas que aparecen sin referencia y entre comillas hacen parte del libro *Poesía completa*, de José Manuel Arango (2003).

este sentido, en la esfera literaria, esa aclaración del código, ese hablar de sí desde su misma estética, es lo que llamamos metaliteratura. Las obras metaficcionales intentan hacer palmario su código y sus mecanismos de producción desde su propio lenguaje. La ficción literaria, al ser manifestación del lenguaje, acude a sus propios elementos para justificarse o interrogarse; de este modo, la metaficción, según lo afirma Jaime Rodríguez, es “una re-descripción (artística) de ese sector de la realidad que es la ficción misma, esto es, re-flejo del mundo de la ficción, de sus estrategias, condiciones, poderes, maneras y resultados” (1995: 17). Por ende, las obras metaficcionales, ya sea metanovela o metapoesía, construyen sus propias bases a partir de su confirmación y cuestionamiento interno.

Pérez Parejo señala igualmente que la metapoesía intenta, además de cuestionar su constitución y construcción interna, establecer la relación entre realidad y ficción:

La poesía se cumple metaliterariamente como un deseo de indagación en el conocimiento concreto de la propia poesía, de su ontología, su función, sus mecanismos y sus relaciones con la realidad. Aun cuando se enfoca la cuestión de los límites de la comunicación literaria, la metaliteratura surge debido a la importancia que los poetas otorgan al lenguaje como generador de una realidad ficticia. El escritor considera prioritarias las estrategias de la poetización de la realidad por encima de la comunicación de unos mensajes estables. Se contempla ahora el lenguaje no como vehículo para la comunicación del lenguaje sino como la misma creación del poema; no es un medio expresivo (2002: 262).

Esta poesía desplaza su foco de atención hacia el proceso de su propia creación y de las entidades que intervienen en él. En esta medida, el profesor Arango nos dirige en su obra poética hacia temas sumamente metaliterarios, desde su primer libro titulado *Este lugar de la noche*, publicado en 1973. Allí nos acerca a sus concepciones sobre el lenguaje y sus manifestaciones, a esas inquietudes sobre lo que nos revela la poesía y su carácter sagrado. Como en ese poema titulado “Asilo”, donde el lenguaje ya no es solo palabras, sino también gestos; donde el lenguaje interior de los sordos revela verdaderas perplejidades, al igual que el poema “Hölderlin” y el descubrimiento de los profundos secretos de la palabra. Este poemario nos lleva por calles, puentes y espacios nocturnos en donde el lenguaje se traduce en danza, música, algarabía; donde “olvidados dioses hablan” y donde los rostros se exponen como libros abiertos. Donde, finalmente, el poeta es un dios que crea y destruye. Con respecto a sus rasgos metaficcionales, podemos hallar

aquí varios poemas como “Hölderlin”, “IX”, “Armonía”, “Fábula”, “XLVI Escritura”, entre otros, en los que el poder de la palabra revela verdades; en donde la locura y la muerte se presentan como marco de la existencia del poeta.

El segundo poemario, titulado *Signos*, se publicó en 1978; allí se plantea una estrecha relación entre la naturaleza, el lenguaje y el erotismo en poemas como “XI”, “XXVII”, “XXXIII”, “XXX”, “XLII”, y se propone además el mundo como escritura: “un asterisco, una estrella, un signo / escrito con tiza en el cielo oscuro” (Arango, 2003: 101).

En su libro *Cantiga*, de 1987, encontramos, además de las temáticas de sus anteriores poemarios, la reiteración de la imagen del baile, de la carroña y el juego con la palabra. Poemas como “Adivina adivinador”, “Distracción”, “En el cuerpo del bailarín hay un duende”, “Grammatici certant” y poemas en prosa como “El oro en los dientes” y “Aviso” marcan esa atracción del poeta por temas sobre el lenguaje y la literatura. Aquí encontramos la primera imagen del baile que luego se va a ver retomada en *Montañas* (1995), con “Baila conmigo muchacha”, “sonámbulos”, “Ella”, y en *Otros poemas* (s. f.) con “La bailarina sonámbula”.

Solo con este breve recorrido se puede afirmar que la obra de Arango es en gran parte metaficcional. Como ejemplo podríamos citar además muchos de sus poemas en donde se plantea la relación entre realidad y ficción y las figuras de escritor y lector, y que demuestran esa intención crítica que subyace a la obra de este autor antioqueño. Poemas como “XXX”, “Libro y cuchillo”, “Lluvia”, “Distracción”, “Palabra de hombre”, “XLVI Escritura”, “La bailarina sonámbula” y “Escritura” nos sumergen en concepciones metaliterarias hondamente filosóficas y sugerentes, además de que mantienen estrechas relaciones entre ellos, como lo veremos más adelante. Justamente por la gran correspondencia semántica que existe entre estos poemas, los hemos escogido como corpus para un acercamiento a la poesía de Arango y a sus ideas respecto del lenguaje, la lectura y la escritura.

La bailarina sonámbula

El poema “La bailarina sonámbula” se encuentra, como ya se señaló, en el poemario titulado *Otros poemas*. En este, la poesía es manifestación que asombra, que “sorprende como destello verbal”, que utiliza imágenes sencillas para dejarnos perplejos ante ella. En este poema, el yo lírico alude

a la poética de Lezama Lima y a la grandeza de su escritura; nos ofrece la imagen de una bailarina que se eleva, que marca sus finos pasos con el ritmo y la música, un caminar empinado y cuidadoso:

[La bailarina] [...] 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 (Arango, 2003: 298).

La poesía y la prosa se enfrentan; por un lado está el caminar llano y por otro, la danza. El yo poético sitúa al género lírico dentro del universo literario y lo hace marcando las diferencias, mostrando los elementos que lo caracterizan con respecto a la prosa. Esa distinción la marca acudiendo a términos como *bailarina*, *baile*, *ritmo*, *salto*, *música*, *vuelo*, marcados por un rasgo sémico en común: movimiento. Este sema puede remitirnos a dos niveles semémicos, como lo son el movimiento como elemento musical, donde intervienen los sentidos y, por lo tanto, la materialidad del mundo, y el movimiento como manifestación espiritual. Ya en el segundo párrafo del poema, el yo lírico manifiesta que “la poesía debe ser un baile. El ritmo, la música le son consustanciales” (Arango, 2003: 298). Los presenta como similares, como manifestaciones determinadas por *el ritmo*, uno de los elementos mediante los cuales se expresa la música y se nos revela la idea de temporalidad. La poesía, como la música, está totalmente ligada al ritmo, como lo manifiesta Octavio Paz al decir que “la poesía no es nada sino tiempo, ritmo perpetuamente creador” (2003: 26). Y en ese constante movimiento rítmico, por el cual la música y la poesía resultan relacionadas, emerge también el movimiento espiritual que se revela cuando el poeta dice que la poesía, como el baile, “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” (Arango, 2003: 298). Al respecto, encontramos términos como *elevación*, *vuela*, *alzarse*, que nos remiten a la idea de alejamiento de lo terrenal, del salir de la realidad para alcanzar una dignidad superior, impalpable y, por lo tanto, sublime. De manera similar, Octavio Paz, en su libro *El arco y la lira*, señala cómo la poesía le devuelve a la materia su naturaleza y la libera, la hace más viva:

Gracias a la primera [la operación poética], la materia reconquista su naturaleza: el color es más color, el sonido es plenamente sonido. En la creación poética no hay victoria sobre la materia o sobre los instrumentos, como quiere una vana estética de artesanos, sino un poner en libertad la materia. Palabras, sonidos, colores y demás materiales sufren una transmutación apenas ingresan en el círculo de la poesía (2003: 22).

De suerte que la poesía y la realidad dependen una de la otra, ya que “la poesía debiera nacer de la vida común, de sus situaciones y experiencias” (Arango, 2003: 298), como bien se señala en el poema y como lo afirma Arango en la entrevista con Piedad Bonnett, cuando dice: “He tratado siempre de que lo que escribo parta de experiencias muy concretas” (2003: 164); por eso, en este poema la bailarina sonámbula siempre mantiene los pies en tierra, aunque no permanece en ella; se eleva, “se pone en puntas de pies”. Heidegger, en “Hölderlin y la esencia de la poesía”, se aproxima también a esa correspondencia entre realidad y sueño que constituye la obra poética, pues no solo el poeta construye otras realidades, sino que reelabora la realidad, es decir que parte de ella:

La poesía despierta la apariencia de lo irreal y del ensueño, frente a la realidad palpable y ruidosa en la que nos creemos en casa. Y sin embargo, es al contrario, pues lo que el poeta dice y toma por ser es la realidad (1978: 143).

Esta relación realidad/ficción que menciona Heidegger (1978) al hablar de la poesía, y que es, a su vez, una de las reflexiones encontradas en “La bailarina sonámbula” y en algunos de los demás poemas objeto de análisis, hace que sea preciso puntualizar en los mecanismos metaficcionales dentro de su poética. Por ello, para lograr una mayor precisión de estos se recurrirá al estudio realizado por Clemencia Ardila (2009), en el cual se sintetizan los rasgos conceptuales del término metaficción. El primero de ellos es *autorreflexividad* y alude a aquellos textos literarios en los cuales se hace ficción sobre la ficción o dentro de ella. El segundo se refiere a aquellos textos en donde se indaga, se observa o se razona sobre la ficción desde la ficción misma, y se conoce con el nombre de *autoconciencia*. Y el último se basa en problematizar la relación entre la ficción y la realidad y recibe el nombre de *autorreferencialidad*.

Son, pues, estos mismos rasgos los que ayudarán a determinar la existencia de la metaficción en la obra de Arango y, al mismo tiempo, servirán para precisar a qué tipo de metaficción se hace referencia en sus poemas. De este

modo, podemos anotar entonces que la relación entre realidad y ficción, tratada en “La bailarina sonámbula”, recibe el nombre de *autorreferencialidad*, según lo señala Ardila (2009).

Por otro lado, la imagen de la bailarina se nos presenta como destinatario que ficcionaliza y representa la poesía, la hace volver hacia sí misma para ofrecer al lector la posibilidad de verla como figura que expone en su majestuosa danza la confluencia de los dos movimientos complementarios ya señalados: musicalidad y espiritualidad. ¿Quién es la bailarina? es ese lazo entre realidad y sueño; es ese pequeño hilo que permite conectar estos dos estados que se conjugan en el alma del poeta y que le permiten crear su mundo poético. En esta imagen de la bailarina sonámbula se nos revela la metáfora de la ensoñación poética de la que habla Bachelard cuando dice:

El ensueño es por sí solo una instancia psíquica que se confunde demasiado frecuentemente con el sueño. Pero cuando se trata de un ensueño poético, de un ensueño que goza no solo de sí mismo, sino que prepara para otras almas goces poéticos, se sabe muy bien que no estamos en la pendiente de las somnolencias. El espíritu puede conocer un relajamiento, pero en el ensueño poético el alma vela, sin tensión, descansada y activa (2000: 11).

Porque “la bailarina no vuela”, y esto se debe a que la poesía no es solo sueño: el poeta es parte de un mundo material que transforma y ensueña, que imagina. El poema “La bailarina sonámbula” nos plantea la metáfora de la creación poética, la cual no debe ser fingida; debe apoyarse en la realidad para nacer de ella y luego elevarse en la ensoñación, la imaginación. Veamos que el yo lírico propone que “si la prosa corresponde al caminar llano, la poesía corresponde a la danza” (Arango, 2003: 298), donde las secuencias “caminar llano” y “vida ordinaria” corresponden al contacto del poeta con la realidad, y la figura sémica “danza”, al movimiento espiritual, término relacionado con el arte y la imaginación, con la noción de ensueño. Por esta razón, la bailarina apenas se despega del suelo; su salto es un impulso que descansa nuevamente en tierra; se empina, se alza, se levanta, se eleva, sin embargo “no vuela”, “mantiene los pies en la tierra” y “lleva los ojos abiertos”; permanece en un constante vuelo truncado.

Esta relación entre música y poesía era señalada desde la filosofía antigua por Platón, quien resaltaba el encantamiento que causa esta conjunción y la sublimidad que produce a los sentidos: “Porque pienso que no se te escapa a qué quedan reducidas las palabras de los poetas cuando se les despoja de toda musicalidad y su colorido” (1972: 601a-602b). La poesía existe

estrechamente ligada a la musicalidad de sus palabras, que la dota de belleza y movimiento, como lo sugiere la imagen de la bailarina. Esa misma idea de sublimación desde la poesía la sugiere Hegel (2005) cuando señala que la poesía se libera de la realidad sensible y se eleva a tal punto que las formas materiales se admiten desde un carácter espiritual.

Con todo lo anterior, es de notar que no solo la *autorreferencialidad* está presente dentro de la “La bailarina sonámbula”, pues se ha visto cómo Arango plasma en este escrito diferentes nociones acerca de lo que para él significa la poesía; de modo que al hacerlo está razonando acerca de la ficción desde la misma ficción, mecanismo metaficcional que recibe el nombre de *autoconciencia*.⁶

Veamos también que la relación entre poesía y música da cuenta de la influencia de autores como Whitman y Pound, quienes hacen explícita esta relación, ya sea en su poesía o en sus ensayos, todos ellos de manera un tanto distinta cada uno, pues mientras para Pound hay una relación más directa con la música: “La poesía es una composición de palabras ordenadas musicalmente” (1993: 449) y para Whitman, con el canto, lo cual es reiterativo en su poesía: “el tordo solitario, / ermitaño recogido en sí mismo, evitando los pablados, / Canta un cantar para sí” (1994: 239).

Por tanto, la poesía logra evidenciar su condición de artificio determinado por la musicalidad y su relación con la materialidad, y es así como se afirma la estrecha correlación entre las aparentemente opuestas realidad y ficción. De otro modo, el yo poético muestra la necesidad de *hacer saber* la potencialidad de la creación, a partir de la imagen central, en la cual la bailarina es la poesía: arte, belleza, sutileza: metáfora que construye la poesía de la poesía.

La moneda

La moneda es una de las imágenes recurrentes en la poesía de tipo metaficcional de Arango;⁷ esta resulta clave en la construcción de su poética, pues revela hondas concepciones sobre el lenguaje y su esencia. Uno de estos poemas es “Palabra de hombre”, en el que se construye la imagen de la moneda como analogía de la idea de *palabra*; esto mediante semas contextuales

6 Tal como sucede con “La bailarina sonámbula”, el mecanismo metaficcional de la *autoconciencia* es un rasgo característico de los poemas “Palabra de hombre”, “Escritura” y “XLVI Escritura”, como se podrá inferir luego del análisis de cada uno de ellos.

7 La imagen poética de la moneda es explorada con más profundidad por González (2011).

como *valor, intercambio, legitimidad*: “La palabra / como una moneda / sopesada en la palma, / lanzada contra el muro de piedra / para oír su timbre, / mordida / para saber su ley” (Arango, 2003: 297).

Para Emma Ardila, la moneda: “es una convención, una medida de valor significada en un objeto cuya finalidad es ser intercambiable, pasar de mano en mano, indiferenciada, junto con otras tantas iguales y del mismo valor” (2005: 146); a su vez, la moneda resulta ser un objeto que vale por su autenticidad: si lo es, circulará con mayor legitimidad, de ahí que haya la necesidad de que sea “sopesada en la palma”; justamente por ello en el poema aparecen algunos verbos que rigen, en ese sentido, al sustantivo *moneda*: *sopesar, lanzar, oír, morder*, que coinciden en el sema *probar*. Estos términos sugieren la necesidad de examinar, de reconocer, de verificar la palabra y de saber el peso de esta para *probar* su autenticidad. En este caso su peso es tanteado por la *palma*, símbolo de la experiencia y acercamiento sensorial; De la misma manera, aparecen otras imágenes que se relacionan con esta comprobación del objeto de estudio: “lanzada contra el muro de piedra para oír su timbre”, imagen que acerca la pieza de valor a la realidad objetiva, pues la prueba de la moneda depende principalmente del sonido que produzca al lanzarla contra el muro de piedra (que comprende la idea de naturaleza o mundo), debido a que este le permite comprobar su autenticidad; la segunda imagen: “mordida / para saber su ley”, en cambio, sugiere confirmación del valor de la moneda (obra) por parte del yo poético a partir de sus razonamientos y percepciones sensoriales. Esto demuestra el carácter crítico de la metaliteratura, ese cuestionarse sobre la validez de la obra desde diferentes ángulos, ya sea desde la relación entre realidad y ficción, tal como se plantea en el poema “La bailarina sonámbula”, donde el yo poético tiene la necesidad de mantener un contacto con la realidad,⁸ o desde las mismas percepciones sensoriales del yo poético ante la poesía en tanto género, como pueden ser las producidas por la musicalidad del verso, la belleza y pertinencia de las imágenes y la armoniosa relación entre sus elementos.

En el mismo orden de ideas, el título “Palabra de hombre” nos sugiere un acuerdo tácito entre las dos partes (quien entrega y quien recibe la moneda), que podríamos interpretar como la entrega de la obra al lector, quien prueba su sabor y su sensibilidad ante ella y verifica su musicalidad (su timbre); asimismo, confirma la maestría y profundidad de las ideas, la relación entre sus elementos internos, en suma: la exactitud del lenguaje poético (su ley).

8 En el caso de este poema sería *la piedra* y en el de “La bailarina...”, *el suelo*.

Por otra parte, la moneda (en este caso metáfora de la poesía) no es ofrecida al lector como un contrato legal, sino por medio de un acuerdo de la palabra. Se establece de esta forma la conexión entre destinador y destinatario, donde este último tendrá que comprobar su ley a partir de su percepción sensorial, interior, como también por sus conocimientos acerca del género y sus concepciones estéticas; podrá así el lector escrutar la palabra por diferentes medios, lo que le permitirá asegurar la validez de la “Palabra de hombre”, que en este caso sería la palabra del poeta. Aquí el lector ficcionalizado se enfrenta, como en un espejo, ante su propia condición, la cual le obliga a tomar una actitud crítica frente al lenguaje, probarlo y definir su validez. En esta misma senda, la relación entre *moneda* y *palabra* se extiende a poemas como “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” (Arango, 2003: 287).

Como podemos advertir, *moneda* y *palma* también se encuentran en el poema “Palabra de hombre”, de tal forma que refuerzan el sentido de ambos poemas y hacen más visible su interrelación; de esta manera, José Manuel Arango construye su entramado metaficcional con la utilización de términos como *moneda*, *baile*, *danza*, entre otros, a lo largo de su obra, con lo cual elabora toda una serie de relaciones que permite al lector mantenerse en la búsqueda de significado a partir de la intratextualidad.

Ahora bien, el poema “Escritura” comienza con la mención de la marca o trazo que se hace sobre una moneda, y que se revela de diferentes formas: mediante la *escritura*, *la uña*, *una raya*, *un rasguño*. Esto nos lleva a pensar en la obra literaria como esa marca que deja en la palabra y en general en el universo literario; esa uña que marca, que deja su raya para que otro pueda leerla y escribir la propia. La uña es la que imprime en el universo de la palabra su sello personal.

De este modo, en el poema encontramos los verbos o los sintagmas verbales *echar a rodar*, *devolver*, *traer*, *recibir*, que sugieren la idea del movimiento o de la *circulación* de la moneda por la ciudad. Esta moneda se envía y puede que vuelva a pasar por la manos del mismo portador: “y echarla a rodar por la ciudad / tal vez la ciudad te la devuelva”. Como ya se vio en el poema “Palabra de hombre”, la moneda es la palabra, pero no la palabra como un segmento del discurso simplemente, sino también como metonimia de la poesía e incluso del universo literario. Podemos decir que al circular

la obra (en este caso el poema) estará, desde ese momento, a merced de nuevas interpretaciones.

Con ello, la metapoésía de Arango establece esa constante relación entre la figura del escritor y del lector, con lo que se hace evidente el compromiso de la poesía o de la literatura con ella misma, con su construcción y autenticidad.

Notemos entonces que la imagen de los rasguños, “uno al lado del otro”, es reforzada por el término *hermanos*, sustantivo que designa a dos o más sujetos que comparten un mismo linaje y por tanto tienen rasgos de semejanza. De esta forma, la escritura está determinada por distintas influencias, marcas dejadas en esa literatura que circula y a la cual se adhieren constantemente nuevos aportes; en consecuencia, cada obra poética será materia para nuevas creaciones, al igual que los dos *rasguños* que se encuentran en la misma moneda, de los que uno es antecesor del otro.

El segundo lexema encontrado en los dos poemas ya mencionados (“Palabra de hombre” y “Escritura”), el de *palma*, tiene en “Escritura” una connotación más amplia que en el poema anterior, en tanto que ya no es solo un símbolo de experiencia y acercamiento sensorial que sirve para *probar* el lenguaje poético, como ya se dijo, sino que puede entenderse como imagen del escritor, ya como lector, ante sus sucesores, y que plantea la necesidad de *abrirse* a las nuevas creaciones (en el sentido de que para mostrar la *palma* debe abrirse la mano) y acogerlas como aporte igualmente válido para perfeccionar su futura obra.

Además de los anteriores elementos que se conjugan en el proceso de escritura, encontramos el componente del ambiente nocturno. La noche, como veremos, es un elemento que está presente en los poemas “XLVI Escritura” y “La bailarina sonámbula” como pieza primordial en la creación: “la noche, como 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” (Arango, 2003: 65).

Relacionemos ahora esta primera imagen de la noche con el poema de “La bailarina sonámbula”, donde encontramos la mención a este elemento del ambiente creativo: “solo en la noche puede darse el baile de una sonámbula”. La noche conduce el baile de la bailarina, la sitúa entre la realidad y el sueño; de la misma forma podemos pensar que en el poema “XLVI Escritura” la noche es aquel espacio sublime y elevado que brinda un lienzo *efímero* dejado por su *vaho*, para que luego el *índice*, representación del yo

poético, haga tangible por unos momentos la palabra, la haga visible. Estamos ahora frente a la oposición entre lo *tangible* y lo *intangible*: el ambiente de la noche como efímero, empañado, que deja su vaho, pero que se concreta con la escritura que también será efímera. Entonces, la escritura plasma los instantes de la vida que son instantes inaprehensibles, los hace palpables, sin pretender con esto quitarles su carácter efímero. Aquel lugar sobre el que la noche deja su lienzo (la ventana) representa aquel espacio desde el cual el yo poético puede ver los árboles, que pueden ser, de forma metonímica, una representación del mundo: “por entre las agujas del frío / miro los árboles” (Arango, 2003: 65).

Con esto podemos ver que la figura del poeta o escritor, como lo sugiere el poema, escribe sobre el cristal empañado (el ambiente), el mismo por el que puede ver los árboles, es decir, el mundo. Con este y los demás poemas ya analizados, el yo poético no solo intenta establecer las distintas fases del proceso de escritura en tanto a la observación del mundo y sus hechos, la interiorización y luego el acto de escritura, sino también la reflexión que hace sobre el género en el que escribe, sus concepciones acerca de lo que es la poesía, ideas que se desarrollan tácitamente en “La bailarina sonámbula” y que se traducen en los elementos ya mencionados, como la musicalidad y las oposiciones entre realidad y sueño, lo sensorial y lo espiritual; esto se manifiesta también en la relación existente entre el yo poético y el lector, imagen plasmada en el poema “Palabra de hombre”.

Por otro lado, en poemas como “Lluvia” y “Libro y cuchillo”, vemos cómo la metaficción en Arango no solo se concentra en el proceso de escritura, en donde se desvelan sus concepciones frente a la poesía y el acto de su escritura, sino que, además, da cuenta de la forma en la que el yo poético establece una relación entre ficción y realidad. De esta forma, en el poema “Lluvia” se describe un torrencial aguacero desde que el poeta lo ve llegar hasta cuando presiente que está por terminar. Pero es el final del poema el que plantea una ruptura con lo anterior, que no es otra cosa que la confrontación de dos mundos: el real con el ficcional:

1 // Y, / de pronto, / sin aviso, la lluvia. / Gruesos goterones comienzan / a rodar en el polvo. // 2 // El olor de la tierra cuando viene la lluvia, / ese olor íntimo de hembra. / (El toro echado alza, / ávido, la cabeza.) // 3 // La lluvia: / un libro / lomo arriba, dejado / sobre el muslo, abierto. // [...] // 15 // Pero la lluvia amaina. / Algo en su ritmo dice / que va a cesar, / que está completa. // 16 // Y me levanto, / como después de haber oído / una música. El libro / cae al suelo, cerrándose (Arango, 2003: 219-222).

Es posible ver aquí que todos los hechos del poema se encuentran enmarcados dentro de un hecho que los contiene, lo que da cuenta del mecanismo metaficcional llamado *mise en abyme*. De esta forma, vemos un hecho dentro de otro, en donde existen dos esferas de realidades que además son paralelas. Veamos que la lluvia no se presenta al inicio del poema dentro de una construcción metaficcional, luego, más adelante, en la tercera estrofa, sí se establece la conexión entre dos realidades, en donde se presenta el hecho de la lluvia como parte de la ficción narrada en el libro.

Por su parte, en “Libro y cuchillo”, la figura de *mise en abyme* es plasmada de manera más explícita, pues en el poema anterior el encuentro entre realidad y ficción podría ser casualidad, debido a la simultaneidad de hechos aislados, en cambio en este poema una realidad está determinada por la otra:

1 // Pensaba en un lenguaje secreto, / inventado para asegurarse contra los desvaríos. // De noche, en la vasta sala, / con la luz en el rostro / solía releer un grave libro. // La leyenda, no obstante, / lo imagina sobre su caballo, / detenido en un gesto de ira. // Era el señor. // Aún están sus huellas / en la mesa, en las leyes, / en los pechos de las doncellas, / en el vaso que empañó con su respiración. // 2 // Señaló con su cuchillo la página / (el cuchillo en el libro cerrado.) / Entonces, frente al espejo, / se pensó decapitado (Arango, 2003: 273).

Pues bien, poco nos interesa considerar a qué destinatario puede estar haciendo referencia el yo poético aquí; más bien lo que nos atañe es la manera en la que el creador establece un nexo entre realidad y ficción de forma que el libro integra tanto el mundo de la ficción (el cual el lector va descubriendo con su lectura) como su propio mundo, de modo que se piense decapitado; así, cuando *El señor* señala el libro con el cuchillo, toca su propio mundo y crea una fisura entre los mundos real y ficticio, que permite la integración de ambos. Esta imagen del *cuchillo* puede relacionarse con el trazo que deja el índice en la moneda del poema “Palabra de hombre”, dado que se alude a la idea de *marca*, que en este caso es la que deja el poema en el lector. Por su parte, el libro es mediador entre ambas realidades; muestra, en un sentido metaliterario, al yo poético pensándose como parte “viviente” dentro de su creación, pero integrando al lector, quien en últimas completa esta cadena de *mise en abyme* que sostiene la estructura del poema, integrada por el destinatario del que habla “Libro y cuchillo”, el yo poético y el lector. De esta forma nos vemos implicados también dentro de esta serie de círculos concéntricos en los que podemos pensar, a la manera en que lo hace el yo poético, cuáles pueden ser los límites entre realidad y ficción.

De manera similar, en el poema “Distracción”, la imagen del cuchillo aparece como referente de una marca o huella que deja el poema, de modo que se establece un nexo entre este y el anterior poema (“Libro y cuchillo”) que permite una mayor aclaración del sentido de la imagen del cuchillo: “Lo he visto repasar morosamente / las yemas por el filo del cuchillo // No se da cuenta / está absorto en sus pensamientos” (Arango, 2003: 152).

Al analizar este poema, es posible establecer una diferencia respecto a “Libro y cuchillo”, en cuanto a la percepción que el destinatario de cada uno de los poemas tiene acerca de la marca que deja el cuchillo. Este hecho se debe a que el destinatario de este último poema pasa sus dedos sobre el objeto metálico cortopunzante sin darse cuenta; mientras que el otro destinatario es capaz de percibir el daño que puede causarle el cuchillo. Pues bien, según el primer poema (“Libro y cuchillo”), la imagen del cuchillo se nos presenta como aquel instrumento capaz de conciliar la realidad con la ficción; de igual forma, este elemento permite pensar en la idea de herida, marca o huella, lo cual, relacionándolo con “Palabra de hombre”, puede entenderse como la influencia que deja la obra sobre el lector. Esto puede explicarse teniendo en cuenta que en ambos poemas el cuchillo logra herir a quien lo manipula, así como quien lee no es ajeno a la huella que la obra pueda dejar en él. De ese modo, el *cuchillo* se torna en el arma que es la literatura, aquella que no solo es capaz de integrar mundos paralelos (realidad y ficción), sino también, como elemento punzante, se refiere a la influencia de la obra literaria tanto en el lector como en el universo literario.

Ahora bien, la oposición que se establece demarca la diferencia tan notoria de la idea de influencia, ya que, en “Distracción”, el término *morosamente* denota la pasividad, la lentitud de la forma en que es pasado el cuchillo sobre los dedos, hecho que es explicado por *absorto* y la expresión *no darse cuenta*, cuyo campo semántico tiene como núcleo el título del poema: “Distracción”. De esta forma, el destinatario de este último poema no logra darse cuenta de lo que el cuchillo ya ha dejado en él, puesto que se encuentra distraído por aquello que en el poema es descrito como *sus pensamientos*. De manera análoga, la literatura es capaz de influir en las ideas del lector, más aún si este no tiene la plena conciencia de que esto pueda suceder.

Con relación a los anteriores poemas, en “XXX”, se encuentran términos que integran la mayoría de poemas antes vistos y que permiten darles a estas composiciones líricas una lectura metafictional; estos son *moneda y cuchillo*: “la mano / que ha sopesado un pájaro / o una moneda // la que empuñó el cuchillo // es la misma que ahora / te toca / y te crea” (Arango, 2003: 98).

Tal como puede verse, las imágenes que tienen correspondencia directa con el acto creativo y la relación entre realidad y ficción en la poética de Arango son *moneda* y *cuchillo*, de manera que este poema, junto con “XLVI Escritura”, conjuga todos los elementos que se han mostrado a lo largo de este análisis: la metaficción en Arango como una concepción crítica frente al lenguaje poético, de lo cual se derivan sus reflexiones sobre el proceso creativo, la relación entre prosa y poesía y el escritor como lector frente a las nociones de realidad y ficción.

En este poema se plantean tres momentos muy similares a los vistos ya en el poema “XLVI Escritura”, que son *la observación del mundo, la interiorización y la escritura*. En “XXX”, el poeta sopesa con su mano un pájaro, que puede tomarse como la representación del mundo exterior, del que él obtiene parte del material para la creación; del mismo modo, tantea en su mano una moneda, que, como ya dijimos, simboliza el valor de la palabra, y por último, con esa misma mano, empuña el cuchillo, esa arma que es la literatura y que ha sido tomada por el yo poético como una herramienta que marca, que influencia y que le servirá luego, con los demás componentes (conocimiento sobre el mundo y el valor de la palabra) para la creación literaria. Asimismo, podemos ver en el poema una doble lectura: la primera, nos sitúa en la idea del poeta pensando el proceso de su creación poética, por lo cual devela sus diferentes momentos de producción; y en la segunda lectura, el yo poético alude a la creación o construcción de un tú poético, que podría ser ya la amada, ya el lector, debido a que en ambos casos se pretende mostrar que existe un mundo literario en el que se conjugan realidad y ficción.⁹

En suma, José Manuel Arango encuentra en la poesía la forma de indagar, por medio del ritmo y de la música, la esencia del ser, esa búsqueda de la que habla Heidegger (1978) en su ensayo “Hölderlin y la esencia de la poesía”, y que Arango plasma en uno de sus poemas titulado “Hölderlin”. En tal sentido, José Manuel Arango es, sin duda alguna, uno de los escritores colombianos en cuya obra se manifiesta ese interés crítico ante el lenguaje, la poesía, la escritura y la lectura, por establecer la relación entre el destinatario y el destinatario de la obra como forma de afirmación y justificación de sus elementos y mecanismos de composición, como él mismo lo señala en su entrevista con Bonnett:

A mí, como te digo, me ha interesado siempre el lenguaje, las maneras como traba-

9 Estos elementos mencionados son parte del mecanismo metaficcional de la *autorreferencialidad*, que también es rasgo característico de los poemas “La bailarina sonámbula”, “Lluvia”, “Libro y cuchillo” y “XXX”, según los términos explicados por Ardila (2009) y teniendo en cuenta las características que subyacen al análisis de cada uno de estos poemas.

ja. 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 hombre mismo (2003: 170).

Este interés de Arango por el lenguaje es el que sin duda se introduce en su sentir filosófico y poético, y es, asimismo, el que lo lleva a buscar las respuestas (que pueden suscitarse cuando intenta develar los enigmas del lenguaje) dentro de su ejercicio de creación literaria; de tal modo que llega a convertirse en uno de los mayores rasgos de su poética, como se mostró a lo largo del análisis.

La poesía de Arango tiene así un profundo interés por los artificios de su propio lenguaje; su poética subyace al poema mismo; una literatura que se construye y cumple su propia función crítica, pues es consciente de sus límites y de su lugar dentro del universo literario. Las imágenes, como la de *la moneda*, *el cuchillo*, *la bailarina*, entre otras que se encuentran a lo largo de su obra, plantean concepciones sobre el lenguaje, los géneros literarios, la poesía y la ficción en general. Por esta razón, la metaficción, en la poesía de Arango, demuestra que hay en esta literatura una necesidad de afirmarse y de enfrentarse a sí misma, un interés por las formas poéticas y por su producción, por el universo literario y por situar la poesía con relación a las demás artes, como en el caso de la correspondencia entre poesía y música que plantea la imagen de “La bailarina sonámbula”. De la misma forma, y como es propio de los textos metaficcionalizados, la poesía de Arango explora esa ruptura o ese pequeño hilo que existe entre realidad y ficción para entregar una poesía llena de sencillez, que no pretende ocultar sus artificios: los muestra a quien quiera indagar en ellos. La bailarina es el ejemplo más claro que sintetiza los rasgos metaficcionalizados de la obra de Arango, pues allí se conjugan tanto rasgos de autoconciencia como de autoreferencialidad. Por una parte, se hace posible decir que, sin lugar a dudas, “La bailarina sonámbula” es el texto de Arango que más revelaciones ofrece acerca de su poética (tal como lo señala Óscar Castro García [2008]), debido a las distintas nociones metaficcionalizadas que en él convergen; sin embargo, la mayor parte de su obra da cuenta del artificio de la metaficción —como encontramos en el análisis de este corpus—, de la musicalidad que debe acompañar a la poesía, del valor de la obra, el hecho de probarla, de la huella que esta deja, del ambiente propio para la creación y de los límites entre mundos paralelos (realidad y ficción); temas que emergen de esta poesía y de la relación entre sus imágenes, pues en su obra cada elemento está íntimamente ligado al resto de su

poesía. Esta visión de totalidad nos sitúa ante la posibilidad de pensar la poesía como un entramado de relaciones, verdadera analogía del mundo, y de sus conexiones, donde un elemento resulta consecuencia o principio de otro.

Bibliografía

- Alstrum, James. (2000). *La generación desencantada de Golpe de Dados: los poetas colombianos de los años 70*. Bogotá: Fundación Universidad Central.
- Arango, José Manuel. (2003). *Poesía completa*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Ardila de Gutiérrez, Emma Lucía. (2005). “La poética de la obra de José Manuel Arango”. *Estudios de Filosofía*, 33, 142-159. Disponible en: <http://saavedrafajardo.um.es/WEB/archivos/Antioquia/033/Antioquia-033-10.pdf> [Consultado el 3 de febrero de 2011]
- Ardila J., Clemencia. (2009). “Metaficción. Revisión histórica del concepto en la crítica literaria colombiana”. *Estudios de Literatura Colombiana*, 25, 35-59. Disponible en: <http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/elc/article/viewFile/9794/9001> [Consultado el 10 de marzo de 2011]
- Aristóteles. (1970). “Poética”. En: *Obras completas*. Madrid: Aguilar.
- Bachelard, Gastón. (2000). *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bonnett, Piedad. (2003). *Imaginación y oficio: conversaciones con seis poetas colombianos*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Camarero, Jesús. (2004). “Las estructuras formales de la metaliteratura”. En: Ignacio Iñarrea Las Heras (coord.). *El texto como encrucijada: estudios franceses y francófonos*. Vol 1. La Rioja: Universidad de La Rioja, 457-472.
- Castro García, Óscar. (2008). *Seis poetas de la academia*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Estrada, Pedro Arturo. (2006). “Poesía y silencio en José Manuel Arango”. *Relata*. Disponible en: <http://www.mincultura.gov.co/?idcategoria=41837#> [Consultado el 20 de noviembre de 2011]
- Fauquié, Rafael. (1993). “El poder de la palabra”. *Thesaurus*, tomo XLVIII,

- 2, 404-410. Disponible en: http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/48/TH_48_002_173_0.pdf [Consultado el 15 de noviembre de 2011]
- González R., Catalina. (2011). *La palabra como moneda en la poética de José Manuel Arango*. Tesis presentada en la Maestría en literatura. Bogotá: Pontificia Universidad. Disponible en: <http://repository.javeriana.edu.co/bitstream/10554/1632/1/GonzalezRestrepoCatalina2011.pdf> [Consultada el 15 de marzo de 2012]
- Hegel, Georg Wilhelm. (2005). *Poética*. Buenos Aires: ESE Servicios Editoriales.
- Heidegger, Martin. (1978). *Arte y poesía*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Jakobson, Roman. (1984). *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Ariel.
- Navarro, Santiago J. (2002) *Postmodernismo y metaficción historiográfica: una perspectiva interamericana*. Valencia: Universitat de Valencia, Departament de Filologia Anglesa i Alemanya.
- Ospina, William. (2002). *Por los países de Colombia: ensayos sobre poetas colombianos*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- Paz, Octavio. (2003). *El arco y la lira: el poema, la revelación poética, poesía e historia*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica,
- Pérez Parejo, Ramón. (2002). *Metapoesía y crítica del lenguaje: de la generación de los 50 a los novísimos*. Cáceres: Publicaciones Universidad de Extremadura.
- Platón. (1972). "Ion o sobre la Iliada". En: *Obras completas*. Madrid: Aguilar.
- Pound, Ezra. (1993). *Ensayos literarios*. México D. F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Rodríguez, Jaime. (1995). *Autoconciencia y posmodernidad: metaficción en la novela colombiana*. Bogotá: Si Editores.
- Wihlman, Walt. (1994). *Poesía completa. Vol. 1*. Barcelona: Ediciones 29.