

INSTITUTO CARO Y CUERVO
SEMINARIO ANDRÉS BELLO
MAESTRÍA EN LITERATURA Y CULTURA

APROXIMACIÓN A LAS DIMENSIONES DEL ESPACIO Y EL CUERPO EN LA OBRA DE
JOSÉ MANUEL ARANGO

Angélica María Chaves Forero

Trabajo de grado para optar por el título de

MÁGISTER EN LITERATURA Y CULTURA

Julio Alberto Bejarano Hernández

Director de tesis

BOGOTÁ

2019

**CARTA DE AUTORIZACIÓN DE LOS AUTORES PARA LA CONSULTA Y
PUBLICACIÓN ELECTRÓNICA DEL TEXTO COMPLETO**

Bogotá, D.C., Fecha 6 de noviembre de 2019

Señores
BIBLIOTECA JOSÉ MANUEL RIVAS SACCONI
Ciudad

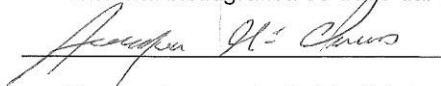
Estimados Señores:

Yo (nosotros) ANGELICA MARIA CHAVES FORERO, identificado(s) con C.C. No. 52988866, autor(es) del trabajo de grado titulado APROXIMACIÓN A LAS DIMENSIONES DEL ESPACIO Y EL CUERPO EN LA OBRA DE JOSÉ MANUEL ARANGO

presentado en el año de 2018 como requisito para optar el título de MAGISTER EN LITERATURA Y CULTURA; autorizo (amos) a la Biblioteca José Manuel Rivas Sacconi del Instituto Caro y Cuervo para que con fines académicos:

- Ponga el contenido de este trabajo a disposición de los usuarios en la biblioteca digital Palabra, así como en redes de información del país y del exterior, con las cuales tenga convenio el Seminario Andrés Bello y el Instituto Caro Y Cuervo.
- Permita la consulta a los usuarios interesados en el contenido de este trabajo, para todos los usos que tengan finalidad académica, ya sea formato impreso, CD-ROM o digital desde Internet.
- Muestre al mundo la producción intelectual de los egresados de las Maestrías del Instituto Caro y Cuervo.
- Todos los usos, que tengan finalidad académica; de manera especial la divulgación a través de redes de información académica.

De conformidad con lo establecido en el artículo 30 de la Ley 23 de 1982 y el artículo 11 de la Decisión Andina 351 de 1993, "**Los derechos morales sobre el trabajo son propiedad de los autores**", los cuales son irrenunciables, imprescriptibles, inembargables e inalienables. Atendiendo lo anterior, siempre que se consulte la obra, mediante cita bibliográfica se debe dar crédito al trabajo y a su (s) autor (es).



Firma y documento de identidad

529 88866

Firma y documento de identidad

DESCRIPCIÓN TRABAJO DE GRADO**AUTOR O AUTORES**

Apellidos	Nombres
Chaves Forero	Angélica María

DIRECTOR (ES)

Apellidos	Nombres
Bejarano Hernández	Julio Alberto

TRABAJO PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE: Magister En Literatura y Cultura

TÍTULO DEL TRABAJO: Aproximación a las dimensiones del espacio y el cuerpo en la obra de José Manuel Arango.

SUBTÍTULO DEL TRABAJO: _____

NOMBRE DEL PROGRAMA ACADÉMICO: Maestría en Lingüística

CIUDAD: BOGOTA AÑO DE PRESENTACIÓN DEL TRABAJO: 2019

NÚMERO DE PÁGINAS: 73

TIPO DE ILUSTRACIONES: Ilustraciones ___ Mapas ___ Retratos ___ Tablas, gráficos y diagramas ___ Planos ___ Láminas ___ Fotografías ___

MATERIAL ANEXO (Vídeo, audio, multimedia):

Duración del audiovisual: _____ Minutos.

Número de casetes de vídeo: _____ Formato: ___ Mini DV ___ DV Cam ___ DVC Pro ___
Vídeo 8 _____

Hi 8 ___ Otro. Cual? _____

Sistema: Americano NTSC _____ Europeo PAL _____ SECAM _____

Número de casetes de audio: _____

Número de archivos dentro del CD (En caso de incluirse un CD-ROM diferente al trabajo de grado):

PREMIO O DISTINCIÓN (En caso de ser Laureadas o tener una mención especial):

_____Laureada_____

DESCRIPTORES O PALABRAS CLAVES: Son los términos que definen los temas que identifican el contenido. *(En caso de duda para designar estos descriptores, se recomienda consultar a la dirección de biblioteca en el correo electrónico biblioteca@caroycuervo.gov.co):*

ESPAÑOL	INGLES
Poesía	poetry
José Manuel Arango	José Manuel Arango
Espacio	Space
Cuerpo	body
Tiempo	time

RESUMEN DEL CONTENIDO Español (máximo 250 palabras):

En esta tesis presentamos una mirada holística sobre el espacio poético en la obra del poeta colombiano José Manuel Arango. Nuestro propósito es explorar otras lecturas posibles de su obra, en diálogo con la Literatura Comparada, en especial con la geopoética y las reflexiones interdisciplinarias de Henry Lefebvre, con el fin de proyectar la complejidad contemporánea que genera la lectura actual del gran poeta colombiano.

RESUMEN DEL CONTENIDO Inglés (máximo 250 palabras):

This thesis tries to depict a holistic view of the poetic space in the work of the Colombian poet José Manuel Arango. Our purpose is to explore other possible readings of his poetry, in dialogue with Comparative Literature, especially with the geo-poetical and interdisciplinary reflections expressed by Henry Lefebvre. Through this, it is intended to plot the contemporary complexity generated by the current reading of the great Colombian poet.

Agradecimientos

Agradezco a mis maestros a los que están y a los que ya partieron. Sin ellos esta tesis no habría sido posible, especialmente agradezco al mayor de los maestros, mi padre, gracias por iniciarme en el mundo de la poesía, por enseñarme a recorrer caminos, a subir montañas, contemplar paisajes, a amar.

A los que ya no están: a Javier González, infinitas gracias por enseñarme a dominar demonios, al padre Enrique Gaitán por enseñarme a degustar cada palabra, por las conversaciones profundas, por enseñarme a reconocer el momento preciso de las cosas y por su risa, aun la escucho en mi interior. A María Lu a quien las palabras le quedan cortas, maestra de vida.

A los que están: Leito Martínez, mi profesora del colegio por enseñarme a expresar en palabras lo que mi ser guardaba en su adolescencia, a Jorge Cadavid por “presentarme” como decía en sus clases, a Javier Said, y sobre todo por darme a conocer la poesía de José Manuel Arango, por abrirme el camino en mi vida académica y por enseñarme a transmitir esa pasión por la poesía a quienes ahora son mis estudiantes. A Elena Iriarte por creer en mí, por enseñarme que en la literatura nada es fácil. A Javier Fandiño y sus clases sobre la construcción del espacio, a Luz Marina Rivas por su capacidad de transmitir el conocimiento desde la sencillez, sin imposturas y aspavientos, finalmente a mi tutor, Alberto Bejarano por señalarme el camino, a andar en la poesía como por la vida.

Contenido

Introducción	5
1. Ladera	¡Error! Marcador no definido.
2. De litósferas y lajas.....	18
3. Geografía poética.....	36
Conclusión	66
Bibliografía	68

A MANERA DE INTRODUCCIÓN

Hace once años me arriesgué por primera vez a escribir sobre la obra de José Manuel Arango en mi trabajo de tesis de pregrado en literatura en la Universidad Javeriana, titulado *José Manuel Arango Montañas e Himno al sol: Nuevo canto del hombre con la tierra* (2008), a él llegué por recomendación de un maestro y poeta quien me prestó el libro *Cantiga* (mentiría si dijera la sensación que me produjo ese primer encuentro) pero recuerdo que tuve la necesidad de leer más, entonces encontré *Montañas* y me sentí identificada, como si hubiera encontrado las palabras que alguna vez yo hubiera querido expresar, pues en sus poemas estaba la construcción de imágenes que me eran familiares y las imágenes referidas en sus poemas me remitían a momentos, lugares de mi vida en los que había recorrido montañas similares.

En ese entonces intuía que en su poesía había cierta “gravedad”, una atracción que lo llevaba a una unión con la tierra. Al finalizar ese primer análisis sentí que faltaba algo, que reapareció en la maestría, en el curso “Literatura y espacio en el primer siglo de las repúblicas latinoamericanas”; allí pude cuestionarme sobre la importancia del espacio y sus interrogantes: ¿qué es el espacio?, ¿desde dónde habla el autor?, ¿desde dónde lee el lector en y qué momento se encuentran?, ¿acaso se encuentran? ¿qué revelan los espacios?

Concebir una lectura desde el espacio significó una tarea ardua para abordar ese cuestionamiento. Primero busqué en las ciencias, enamorada por un aparte de *Cosmos* de Humboldt. Me pareció un texto más poético que científico, así que emprendí mi investigación leyendo textos de física teórica, allí aprendí la diferencia entre la mecánica cuántica y la teoría de la relatividad, me encantó saber que la primera se encargaba de estudiar lo más pequeño, las partículas subatómicas, mientras que la física relativista se encargaba del universo, del multiverso, lo macro. Macrocosmos y microcosmos son nociones que siempre han llamado mi atención, pero no sabía cómo relacionarlos con la obra de Arango, por lo tanto hice muchas lecturas, algunas me alejaban más de mi objetivo de demostrar una poética del espacio en la obra de José Manuel Arango; luego navegué por la filosofía, la antropología, la crítica formalista, etc, hasta que un día, apareció en mi camino el libro *La producción del espacio* de Henri Lefebvre, y este me condujo a otras lecturas, Mitón Santos, Edward Soja y por este último desemboqué en los enfoques de la Literatura Comparada (una forma de estudio del espacio a partir de la geocrítica de Bertrand Westphal). Llegué a otra de las teorías aun poco exploradas en la crítica literaria latinoamericana, la geopoética, creada por el poeta e investigador Kenneth White. Ambas teorías proporcionaban sosiego a mis intuiciones e inquietudes lectoras: la interdisciplinariedad, la crítica literaria y la

creación poética como pluralidad de lecturas novedosas sobre la manera de aproximarnos al espacio. Sobre estas dos bases realizo mi análisis de la obra poética de José Manuel Arango, la metodología sobre la “trialéctica” del espacio: a la cabeza Henri Lefebvre, con sus modificaciones elaboradas por Edward Soja (se presentan como una fusión), luego presento la propuesta de Bertrand Westphal y la de Kenneth White. Finalmente, me arriesgué a enunciar una metodología propia. Seguramente serán el próximo camino por recorrer pues esta metodología se basa más en la concepción del espacio físico que se concibe de manera tridimensional: Altura, Anchura y profundidad, y el tiempo como una cuarta dimensión que apenas logro referenciar.

Para el análisis de la obra de Arango he trazado una ruta que, a manera de viaje se divide en tres partes: La primera es un acercamiento teórico y metodológico, la segunda titulada: **De Litósferas y Lajas**, hace referencia a la base teórica de la que parto y de los autores que me he valido para el análisis desde los planteamientos teóricos del espacio y del cuerpo, así como también de un esbozo sobre la concepción de la imagen ya que se presenta como una fuerte influencia en la poética de Arango.

La tercera parte, se titula **Geografía poética**, corresponde a un análisis general de la obra de Arango donde se analizan los poemas a partir del espacio Tierra-naturaleza- físico. Cabe señalar que el libro empleado es: *Poesía completa José Manuel Arango*, Sibila, fundación BBVA. 2009.

Finalmente, no propongo definir el espacio en ninguna rama en particular sino tan solo sugerir una posible lectura desde diversas nociones espaciales que generan una lectura diferente, que si bien, se centra en el libro, también comprenden la función que cumple el espacio dentro de la obra poética de José Manuel Arango como una unidad que va conformando la visión del mundo del poeta. Es decir, el espacio como elemento fundamental de su poética, de la concepción del mundo del poeta porque, a mi parecer, es a partir de los espacios en los que se sucede la vida, el amor, el erotismo, el encuentro con la ciudad y con la tierra, temas a los que hace referencia la obra de Arango y sobre los que se han realizado diversos estudios desde finales del siglo XX hasta nuestros días.

1. LADERA

A silvia Camino hacia mí mismo hacia la plazuela

El espacio está adentro no es un edén subvertido es un latido de tiempo

*Los lugares son confluencias
aleteo de presencias*

en un espacio instantáneo

Silba el viento

Octavio Paz

(Vuelta, Ciudad de México)

Aproximación a las dimensiones del espacio y el cuerpo poético en la obra de José Manuel Arango, es una propuesta de análisis e interpretación de lectura a partir de la construcción del espacio y de cómo este se convierte en eje fundamental de su poética. La tesis que planteo es que, en su obra, se establece una poética del espacio. A partir de esta concepción quiero proponer una lectura de su obra donde los espacios físicos-Naturales, sociales y el de la palabra poética confluyen para presentar la experiencia poética del mundo del autor, poemas que se pueden asociar a una de las características del espacio tridimensional: dimensión uno, la altura como espacio de la Tierra- Naturaleza; dimensión dos, la anchura como espacio de lo Urbano y lo cotidiano; dimensión tres, la profundidad como espacio Poético y expresión de la experiencia. Nuestra pregunta de partida es: ¿cómo la intimidad se interrelaciona con los espacios abiertos que habita el poeta y cómo se vincula con los otros seres que habitan el mundo? Teniendo en cuenta las nociones del espacio desde la física moderna es necesario contar con la dimensión temporal, como instante en el que se “revelan” o convergen los demás espacios presentes en sus poemas y que permiten a su vez varias interpretaciones.

De esta manera, esta lectura busca dar respuesta a los siguientes interrogantes: ¿Cómo la noción del espacio le permite a José Manuel Arango construir una propuesta innovadora en el campo de la poesía a la luz de nuevas teorías y poéticas?, ¿cómo el espacio de la tierra a partir de la construcción de imágenes constituye el eje central en la poética de José Manuel Arango?, ¿qué relación se establece entre el cuerpo y el espacio en la experiencia poética y cómo confluyen los espacios físicos dentro de los poemas? ¿Desde dónde se puede leer el espacio? ¿Es el poeta quien lee el espacio o es éste interpelado por él?

Para responder a estas preguntas propongo una lectura desde las nociones del espacio atendiendo a que hasta el momento se han realizado diversos análisis de la obra de Arango en los que se resalta como tema central de su poética la ciudad como en los estudios realizados por Juan de Frono con su ensayo *Ciudad de Fuegos* (2015); el escrito por Carlos Fajardo Fajardo “Simbólica de la ciudad en la poesía de José Manuel Arango” (2012), el ensayo de Jaime Eduardo Jaramillo Jiménez, titulado: “Mito y vigencia de la ciudad en la poesía de José Manuel Arango”, el cual cabe destacar por el minucioso estudio que hace frente al carácter que adquiere la ciudad de Arango, por una parte universal, y por otra, la ciudad que no se vive sólo de manera física sino la ciudad que se crea cada individuo. O el de Iván Darío Arango: “La Ciudad en la poesía”, recopilado por Luís Hernando Vargas Torres (2013) entre otros.

También se puede encontrar estudios sobre la naturaleza o lo humano de su poesía como quehacer poético, pero estos de manera aislada; el análisis más cercano en lo que concierne a la naturaleza es el de Natalia Guarín Hincapié quien en su artículo “El cuerpo y la tierra. A propósito de *Signos* de José Manuel Arango” (2008), el cual propone una lectura del poemario a partir de la relación entre el cuerpo de la mujer, y sobre cómo el encuentro amoroso desemboca en una relación directa con la tierra, entendida en parte como un regreso mítico a los orígenes y por otra parte como un lugar desconocido y por lo tanto peligroso. Sí bien el texto presenta un vínculo entre la tierra y el cuerpo no se realiza una comparación directa con el espacio, sino que el interés de dicha conexión gira en torno a la “hermandad” que adquiere el cuerpo de la amada con la tierra y del cómo este brinda un sentido de identidad a través de la experiencia sensorial del cuerpo.

En cuanto a lo humano y al quehacer poético cabe resaltar los artículos escritos por William Ospina, “La radical extrañeza de todo. José Manuel Arango”, “La poesía de José Manuel Arango” de David Jiménez y “Curvaturas en la poesía de José Manuel Arango”, de Tarsicio Valencia, estudios de gran aporte dentro del campo de la crítica colombiana en los que se resalta el valor y rigurosidad de su obra, otorgándole un lugar privilegiado dentro del campo de la poesía colombiana de finales del S. XX.

Es así como, teniendo en cuenta los diversos estudios que se han planteado frente a la obra de Arango, y agradeciendo al riguroso trabajo realizado por Luís Hernando Vargas Torres quien recopila los diversos estudios que se han realizado sobre la obra del poeta en su libro *José Manuel Arango, Prosas* (2013) esta propuesta de lectura busca establecer una relación de conjunto entre estos espacios interrelacionándolos entre sí y por esto considero que son el eje central de su poética pues son la base de la experiencia poética de Arango.

En otras palabras, considero que el espacio presente en sus poemas no está solamente dado por la ciudad que habita el poeta, sino también por un espacio físico que adquiere una dimensión más amplia, pues la ciudad está circunscrita a un espacio que adquiere un valor simbólico más abierto e ilimitado como lo son las montañas que contienen la ciudad que habita y que le permite a su vez establecer diversas relaciones con otros seres ya sean naturales, sobrenaturales o humanos y por supuesto consigo mismo en la interioridad del ser poético.

Es necesario acotar que al referirme al espacio hablaré de su construcción a partir de dos elementos esenciales para responder a mis preguntas: la poesía como “sentimiento del mundo” y “el núcleo del poema es la imagen”; estos preceptos son dados por Arango en una entrevista concedida a Luís Fernando Calderón Álvarez quien al preguntarle: ¿Cree usted en algún principio poético? Arango responde: Sí la poesía es un sentimiento del mundo, una actitud ante la vida más que una concepción o visión del intelecto. Posteriormente le pregunta si: ¿Hay un tema que se repita con frecuencia en su poesía? JMA: Yo no hablaría de temas. Para mí el núcleo del poema es la imagen. Y la imagen tiene siempre un lado oscuro; a menudo uno no sabe a qué se refiere ni que es exactamente lo que dice. Sí, seguramente hay ciertas imágenes que se repiten, que a veces cambian de forma, pero mantienen analogías. (1998, 60).

Entender la poesía “como un sentimiento del mundo”, es hablar de la experiencia de Arango frente al mundo en el que habita, la manera en que lo cuestiona o sencillamente lo contempla. El espacio presente en su poesía puede leerse como un nomadismo, un viaje que emprende de manera andariega por la transformación del espacio físico. La tierra se va llenando de otros espacios: espirituales, eróticos, cotidianos, culturales, filosóficos, poéticos, que se reconstruyen una y otra vez; es la dinámica de la vida, el movimiento ondulante deslizado entre leves fisuras que van revelándose ante el poeta, percepción de la realidad que se recorre con los sentidos, con las emociones, con los pensamientos. Los elementos se abstraen, se reconstruyen y se resignifican por medio de la única herramienta que tenemos, el lenguaje, y en el caso de Arango, el lenguaje poético como creador de imágenes.

El lenguaje poético convertido en imagen construye diversas realidades, explora, traduce, cuestiona, advierte y, como herramienta vital transfiere y crea respuestas ante lo enigmático. Pensar en el espacio es cuestionarse sobre lo desconocido, pensamos en primera instancia en lo más distante del hombre, en lo más misterioso, en el espacio exterior años luz distando de la tierra,

asoman a la mente a su vez la geometría y todas sus matemáticas, la física y sus leyes naturales pero así, como se mira hacia afuera y se indaga frente a lo conocido como un reflejo de un espejo que se encuentra frente a la propia incertidumbre aparece el microcosmos reflejando la propia existencia, el espacio que se desconoce se reduce pero no se deja de lado la inmensidad, se ahonda dentro de uno mismo, en quién se es y ¿quién se es sino es dentro de un espacio y tiempo determinado?

Entre palabras el espacio puede concebirse, posibilitarse ser uno y diverso. La poesía de Arango recorre diversos espacios: la ciudad, la naturaleza, la tierra, el mundo, pues sus montañas no se sujetan a una geografía específica, no son solo las montañas, su accidente geográfico en el que le tocó nacer, o las que vino a conocer más tarde ya en su adultez. Sus montañas son universales, válidas y significativas para cualquier lector que ha emprendido un viaje (incluso dentro de su propio territorio) y reconoce que cualquier lugar conocido es realmente ajeno:

Estas montañas nuestras

del interior,

casi olvidadas de tan familiares,

casi invisibles de tan vistas,

no es seguro siquiera que no sean enseres en un sueño. (Arango, 2009, 248)

Para comprender cómo se conforma el espacio en la poesía de Arango, es preciso tener en cuenta ciertos “enseres”, bártulos que he encontrado a partir de mis lecturas y que conforman un conjunto de disciplinas con las que dialogaré para el análisis de los poemas y su interpretación. El desarrollo de este análisis de lectura tiene como base una propuesta holística, basada principalmente en la **Literatura Comparada**, específicamente desde la **Geocrítica** a la luz de Bertrand Westphal, así como también se tendrá en cuenta la teoría de la **Geopoética** en cabeza de su inventor Kenneth White, pues ambas posturas permiten acercarse al espacio no solo desde planteamientos literarios sino también a otras disciplinas tanto de las ciencias sociales (geografía, sociología, antropología, arte, filosofía) como desde las ciencias duras (física moderna, matemáticas, geometría) que estudian las problemáticas del espacio y que en las últimas décadas han optado por la interdisciplinariedad para encontrar diferentes posturas frente al tema que acá presento.

Considero que una lectura holística proporciona un enfoque novedoso sobre la manera en que ha sido leída la obra de Arango, y resalta el aporte de su obra como un valor que traspasa las fronteras, como una manera de leer a través de su poesía una realidad en la que se circunscribe y de la que no puede apartar su labor como poeta ya que como el mismo Arango advierte:

Escribir poesía se ha vuelto difícil. 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 hablando de muerte. Todas esas cosas se les deberían 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? (...) Y sin embargo la poesía no puede reducirse a un mero reporterismo de actualidad. Barba Jacob proponía contra la muerte coros de alegría. Ungaretti escribía poemas de amor desde las trincheras. Pero se necesita una actitud muy sincera, como la de Ungaretti, para no caer en la evasión. Estamos metidos en una atmósfera de muerte y hay que reaccionar, ¿cómo? (Peláez,1990.3)

La respuesta se encuentra dentro de su mismo quehacer poético, pues al igual que Ungaretti, Arango no evade su experiencia, la escribe; para Ungaretti en las trincheras, para Arango la violencia de los años ochenta y noventa, con el crecimiento del narcotráfico y con la pérdida de los ideales de las guerrillas que fomentaron la extorción y el secuestro, entre otras tantas desgracias que aún hoy en día, en un contexto similar siguen desangrado al país bajo el surgimiento de nuevas bandas criminales; así se inscribe su poesía dentro del margen de la poesía colombiana. Cultura de la violencia, pero también de la vida, su producto es su obra y es a partir de esta construcción cultural y literaria, elijo un método holístico como una necesidad, -incluso personal-, de desmarcar el análisis de los poemas, por una parte, desde una perspectiva formalista en la que como señala Gerardo Francisco Bobadilla: identifican el espacio como un topos o escenario meramente físico y decorativo, y al tiempo como una medida temporal. (2017. 48) y, por otra parte, el de realizar una lectura que se aparte de lo meramente filosófico desde la propuesta heideggeriana, tendencia que se suele usar frecuentemente en los estudios referentes a la obra de Arango, por ejemplo, en alguno de los estudios realizados por Luís Hernando Vargas Torres (2010) como lo propone en su tesis de

doctorado, “Problemas de una lectura filosófica de la poesía colombiana del siglo XX. Una aproximación a través de José Manuel Arango (1937-2002)” y que, frente al tema en el que me centro a mi parecer limitan el quehacer poético y el diálogo que establezco entre las diversas nociones del espacio en las que entra en juego no solo lo literario sino las demás disciplinas que buscan descifrar dicho concepto.

En consecuencia, considero que para el análisis del espacio en la obra de Arango se hace necesario apartarse de este tipo de análisis “especializados” puesto que considero, se pierden otros matices de los poemas e impiden acceder a otros contrastes significativos para acceder al conocimiento del espacio a manera de diálogo y no caer solo en una lectura meramente descriptiva que termine por anular algunas de las nociones que considero esenciales dentro de la obra del autor como lo son: el movimiento, la energía, la gravedad, la abstracción, la historia, lo sensorial, lo social, entre otras, pues visto de esta manera, la concepción del espacio se convierte en una experiencia material, sensorial, imaginativa, temporal y creativa.

Esto último se convierte en una lectura que se entrelaza entre la experiencia de la creación poética y la experiencia que tiene el lector con los poemas, es el lector quien quizás y, en este caso en particular, comparte esa experiencia de vida, esos espacios reflejan una experiencia personal que se resignifica cada vez que se leen los poemas pues también se transfiere esa experiencia material, sensorial, imaginativa y temporal. Las montañas a las que escribe Arango se asemejan a las montañas de mi infancia y mi adolescencia, las que he observado desde un pequeño pueblo incrustado en la cordillera central desde un lugar de Caldas en el que viví en un año nuevo -sin saberlo entonces- su *Himno al sol*, en el que al igual que Arango: *mi perro y yo venimos a alabarte entre el alboroto de los pájaros/ ya mis amigos se durmieron pero yo esperé que albearas para venir a verte/ niño niño sol y aquí me tienes sentado en esta piedra* (Arango, 2009. 325).

Esa imagen puntual me ha acompañado desde hace más de diez años cuando aún vivía mi perro y, hace parte de lo que diría Paz acerca del poema: El poema es creación original y única, pero también es lectura y recitación: participación. El poeta lo crea; el pueblo, al recitarlo, lo recrea. Poeta y lector son dos momentos de una misma realidad. Alternándose de una manera que no es inexacto llamar cíclica, su rotación engendra la chispa: la poesía. (Paz, 1994, 39)

El espacio tanto del poeta como el del lector está conformado por otros espacios como el literario, el filosófico, el social, el matemático y el físico, los cuales constituyen una analogía sobre

el lugar en el que se habita. Las concepciones corresponden a la necesidad del poeta, del lector, del hombre por comprender el mundo que le rodea desde diversos ángulos, en este sentido, la expresión poética no excluye las demás nociones tan solo las transforma a través de la palabra como experiencia poética, energía que se promueve a través de las imágenes como una concepción deambulante desde el lenguaje que va de lo mental a lo social sin desconocer lo que ya se percibe en el mundo bajo leyes naturales, o reglas que se establecen para darle un orden.

Para interpretar ese encuentro con la poesía me valdré del método de análisis propuesto por el sociólogo Henri Lefebvre quien en su libro *La producción del espacio* (2013) propone una teoría de la triplicidad para analizar de una manera “unitaria” los campos que tratan la problemática del espacio, pero que hasta su época eran aprehendidos de manera separada: el espacio físico (naturaleza), el espacio mental (física, matemáticas, filosofía), el espacio social (interacciones humanas). Para Lefebvre, el análisis del espacio por separado representa un problema en la medida en que la mayoría de los estudios termina por predominar el espacio mental, anulando otras referencias espaciales que también adquieren un valor necesario para el conocimiento del espacio. Lefebvre analiza el espacio así: Las prácticas espaciales, las representaciones del espacio y los espacios de representación. A su vez, a estas dimensiones le corresponde a cada una, una clase de espacio: El espacio percibido, el espacio concebido y el espacio vivido. Su propuesta la resumo de esta manera:

A. Las prácticas espaciales: Es el espacio de la experiencia material, vinculado a la realidad de la vida cotidiana y al uso del tiempo en estas acciones, engloba todo lo que tiene que ver con la producción, económica y la reproducción social; es el espacio en el que se establecen redes de intercambios entre quienes transitan y/o se asientan en el espacio.

B. Las representaciones del espacio: Es el espacio concebido, el espacio de los expertos, científicos, planificadores, etc. Es el espacio de ordenación, restricción y normativas. (A partir de Edward Soja) no se valdrá solo de las normativas estatales sino también de las normativas dictadas desde entidades privadas. (Sobre el tema, véase: *El tercer espacio. Ampliando el horizonte de la imaginación geográfica*, 1997).

C. Espacios de representación: El espacio vivido, es el espacio de lo simbólico, de la imaginación dentro de un espacio material, en este se establece la búsqueda de nuevas posibilidades de la realidad espacial. Es el lugar de la pasión, de la acción.

Ahora bien, tanto desde la geocrítica como desde la geopoética, la idea de un método trialéctico se convierte en un recurso adaptativo de la teoría de Henri Lefebvre y de Edward Soja. Esta triada se entiende de la siguiente manera:

Geocrítica:

A: Espacio-temporalidad: Análisis interdisciplinario entre geografía, arquitectura y urbanismo.

B. Transgresividad: Desterritorialización= vida fluida y nómada, alteridad, el otro.

C. Referencialidad/ Tercer espacio: Entendido como la configuración de lo cotidiano en los espacios vividos

Geopoética:

A. **Yo:** Experiencia sensorial, intelectual, psicológica, etc.

B. **Palabra:** Expresión de la experiencia desde la poesía, las artes plásticas y las ciencias.

C. **Mundo:** Experiencia con la tierra; viajes mentales, físicos, exploración del mundo a través del nomadismo.

Propuesta adaptada por mí:

A. **Las prácticas espaciales:** Espacio físico, Mundo- Naturaleza-Tierra: Experiencia natural, relación del poeta con otros seres vivos. Macrocosmos, presencia de fenómenos naturales, seres vivos, etc., dentro de los poemas. Analógico a la dimensión de altura. (Teoría en proceso y que solo se enunciara.)

B. **Las representaciones del espacio** o mundo artificial/ diverso: La ciudad, lugares de encuentro, actividades cotidianas. Mapas, analógico a la dimensión de anchura.

C. **Tercer espacio: La creación poética**, lugar en el que confluyen los demás espacios. Relación que establece el poeta con su entorno: espacio de la escritura, irrupción del poema en imágenes e instantes. Temporalidad como abstracción del tiempo. Analógico a la noción de profundidad.

El método de análisis navega sobre las triadas, va y viene, se complementa, permite deambular, dialogar y navegar por los poemas pues permite una postura de interpretación más

flexible que en ningún momento busca imponer o suponer que un espacio es más importante que otro, sin duda alguna, habrá poemas en los que prevalezca más un espacio que otro, pero no es una generalidad, los espacios se interrelacionan entre sí generando una parte de la realidad de la visión del poeta. Aunque sin duda alguna me detengo más en el espacio físico, tierra- Naturaleza porque privilegio una continuidad sobre mi análisis de la obra de Arango, y porque realizo una relectura de su obra a partir de los nuevos conocimientos que he obtenido durante estos años.

La metodología vincula los puntos de partida frente a la poesía como sentimiento de experiencia del mundo y busca responder a las preguntas que planteo pues, si la poesía es una experiencia de vida, se podría pensar que es la manera que se adapta, en este caso al poeta para indagar, exponer, percibir el lugar que ocupa en el mundo, así como para el pintor será el color, el lienzo sobre el que delimita el espacio o lo abstrae, es a partir de lo que el mundo le suscita de donde surge la necesidad de expresar no como realidad última sino como posibilidad de entrar, enfrentarse o ser en el espacio en el que habita. En Arango, el espacio poético se manifiesta desde la particularidad de su ser (microcosmos) hacía el exterior (macrocosmos), el manejo del espacio-tiempo y, del cómo éste incide de manera reveladora sobre el que hacer del hombre, sus sentimientos, comportamientos, cuestionamientos, etc. Esto sucede a través de lo cotidiano, de lo común de la vida que se manifiesta por medio de la experiencia del cuerpo con relación al espacio y la expresión que lo revela por medio de la palabra poética: la búsqueda del lenguaje como instrumento de aproximación, oscilación y alejamiento de nosotros mismos, pero también como sujetos culturales determinados por el espacio-tiempo en el que se habita.

¿Pero cómo se aproxima el poeta y el lector a esos espacios que aparecen en los poemas?
 ¿Permanecen los objetos o se desvanecen? ¿Acaso son solo representación para el poeta o existe un movimiento que anule la reflexión sobre los objetos percibidos por el poeta?

El método de aproximación no sólo del poema sino del hombre en si mismo es la observación, es a partir de la mirada que el poeta genera un contacto directo con el entorno, pero no se queda solo con ella, el poeta se vale de todo su cuerpo pues a fin de cuentas el cuerpo es también un espacio y es a través de él, de sus “pliegues” diría Serres que se desplaza por el mundo, pues es éste el que vive y en el que residen las experiencias.

2. DE CAMINO A LA MONTAÑA

José Manuel Arango nació en el Carmen de Viboral, Antioquia, en 1937, lugar donde pasó los primeros once años de su vida. Allí recibió como herencia materna el amor por la naturaleza, al ser ésta una familia de agricultores. Acompañaba a su abuelo a la finca donde aprendió distintas labores como cosechar, arreglar el grano de maíz y hasta espantar a los querqueses de los cultivos. Aprendió el amor a los árboles, a las montañas, a los animales tan presentes en sus poemas. De la familia paterna recibió el gusto por lo intelectual. Su padre trabajaba en los Correos Nacionales, su abuelo y sus tíos eran maestros, uno de ellos, soltero y sin hijos, infundió en Arango el gusto por los libros.

Fue en la biblioteca de este tío donde realizó sus primeras lecturas, la saga de Magallanes, los tomos de El tesoro de la juventud, posteriormente leyó la Vorágine el Quijote y las novelas de Dostoievski, autor que lo acompañaría por el resto de su vida.

Adquirió el gusto por la poesía en quinto de primaria por su profesor de español, el cual les leía a sus alumnos los poemas de Ricardo Nieto, José Asunción Silva y Rafael Pombo, entre otros. A los catorce o quince años leyó los poetas hispanoamericanos, Pablo Neruda, Cesar Vallejo, Antonio Machado, Alfonsina Storni y nació en él el germen de la escritura. Escribía versos endecasílabos y alejandrinos, pero solo posteriormente, con la muerte de su padre, José Manuel Arango notó que lo que en un principio era un germen cobraba fuerza. Dice el poeta acerca de éste acontecimiento: “Yo siempre he procurado que los poemas nazcan de una experiencia de mi vida”. (Bonett, 2003. P. 179)

Como el Carmen era en aquella época una aldea, y solo era posible cursar la primaria básica, así fue que, Arango se trasladó a las afueras de la ciudad de Medellín donde cursó su bachillerato en un seminario. No conoció la ciudad hasta treinta años después. Fue en el seminario donde la filosofía lo envolvió con sus preguntas “completamente locas, hasta cómicas por lo delirantes”. (167)

Al finalizar su bachillerato viajó a Bogotá en busca de un lugar para estudiar filosofía, pero por falta de un trabajo con el cual mantenerse viajó a la ciudad de Tunja, donde estudió Filosofía y Educación en la Universidad Pedagógica. Allí “militó” en las juventudes comunistas de Colombia, atraído por la Revolución Cubana y la desigualdad en el país. Pero al poco tiempo, al darse cuenta que no se podía pensar sino que las ideas venían ya impuestas de manera dogmática, con lo que José Manuel Arango jamás estuvo de acuerdo, decidió retirarse. En 1961, donde trabajó

como profesor durante un año en el Liceo de la Universidad del Cauca. Regresó a la universidad de Tunja a ejercer como profesor. Allí conoció a Clara Leguizamón quien sería su eterna compañera, se casó y tuvo dos hijos. En su estadía durante ocho años en aquella tierra fría del altiplano, se dejó seducir por los mitos y el paisaje, en especial por la laguna de Fúquene, donde en palabras del poeta “uno podía casi sentir, casi vivir los mitos muiscas del origen de la primera pareja a partir del agua”. (Bonett, p. 165)

En 1967, se traslada a Medellín, al recién fundado instituto de Filosofía de la Universidad de Antioquia, donde se desempeñó durante veintiocho años como docente de Lógica Simbólica. Siendo profesor de dicha Universidad tuvo la oportunidad de irse de intercambio a los Estados Unidos, gracias a un convenio que tenía la Universidad con la pequeña Universidad de Virginia Occidental, donde trabajó como profesor de español e hizo una maestría en Literatura y Filosofía. Eran finales de los sesenta y los Estados Unidos atravesaban por momentos de gran euforia, tanto social como cultural: la época hippie, la oposición a la guerra de Vietnam y, al mismo tiempo, el auge de la poesía norteamericana, el movimiento Beat y la corriente neoimaginista, la cual influyó en gran manera a José Manuel Arango, con las lecturas de Denise Leverton, Robert Bly, Wallace Stevens, William Carlos Williams y Ezra Pound. De estos tomó la importancia de la imagen y la concreción del lenguaje. Además de identificarse con ellos encontró otros autores que marcarían su obra, sus poetas favoritos “para poder sentir su música” (172). Estos autores eran: Walt Whitman, Emily Dickinson y William Carlos Williams. De quienes no en vano hizo la traducción de Tres poetas norteamericanos, y posteriormente tradujo la obra completa de Emily Dickinson En mi flor me he escondido.

En 1973, publicó su primer libro Este lugar de la noche, libro que había creado durante largos años en silencio y que solo quiso publicar en el momento en que acompañó a su amigo Elkin Restrepo “a retirar de la imprenta los primeros ejemplares del primer libro que publicó en solitario (...) y lo vi acariciarlo y oler la tinta fresca. Se me contagió la emoción y decidí revisar mis papeles y ese mismo año publiqué Este lugar de la noche. (173) posteriormente publicó Signos, en 1978, Cantiga en 1987, poemas escogidos, 1988; Poemas, 1991, y Montañas, 1995.

Su producción literaria fue lenta, meditativa, como él mismo, leía una y otra vez, corregía, guardaba por largos periodos de tiempo y después volvía a corregir hasta que sentía que “el texto” le decía algo y luego podía decir que era un poema. Comparaba este quehacer poético con el crecimiento de una planta:

(...) en mi caso la semilla es una frase, algunas palabras empiezan a dar vueltas como

sucede a veces con una frase de una canción. La diferencia es que la canción está todavía por hacerse. Esa frase debe tener cierta música para que le dé ritmo al poema, a otras palabras que van a disponerse alrededor de ella y a completarla. (180)

Se desempeñó también como fundador de diversas revistas literarias. La primera de ellas, que tomó su nombre de un poema de Porfirio Barba Jacob, Acuarimántima, fundada en 1973. Nació con el fin de difundir no solo la poesía antioqueña sino la poesía de todo el territorio colombiano. La revista se publicó durante diez años con cierta dificultad. Luego de su cierre, Arango participó en las revistas, Poesía de Medellín, Imago, de Copacabana y DesHora, revista en la que participó hasta el momento de su muerte.

Fue conocido por sus amigos y gentes cercanas como un hombre reservado, distante, fumador empedernido, que optó siempre más por una vida sencilla, lejos de un reconocimiento o de un lugar dentro de la farándula tan apetecido para algunos. Prefería hacer largas caminatas por las calles de Medellín y refundirse entre la gente, optaba más por el silencio y el contacto siempre necesario para él con los árboles, prefería cultivar su jardín y contemplar las flores por largas horas en compañía de su perro. Procuraba evitar las conversaciones “acerca de su creación poética”, por lo cuál acogió sin mayor pretensión el premio Nacional de Poesía de la Universidad de Antioquia como reconocimiento de su obra en 1988.

Su interés por el lenguaje lo llevó a acercarse a los sordomudos: primero a los niños de la Escuela de Ciegos y sordomudos de Medellín y posteriormente se hizo amigo de los sordos adultos de la asociación de sordos de Antioquia, aprendió un poco el lenguaje de sus signos y organizaba fiestas donde bailaba hasta largas horas de la madrugada con éstos, su interés por lo que él llamó “el misterio del lenguaje”, y el lenguaje de señas era “un lenguaje silencioso que parece hecho de jeroglíficos, puede ser una metáfora de la poesía, (171) Finalmente el cinco de abril del 2002 murió en Medellín a causa de un infarto a la edad de sesenta y cinco años, una muerte serena, como él.

3. DE LITÓSFERAS Y LAJAS

No hay camino, dijo el maestro.

Y si acaso hubiera un camino

nadie podría hallarlo.

Y si alguien por ventura lo hallara

no podría enseñarlo a otro.

José Manuel Arango

(Del Camino, *Montañas*)

En la crítica literaria de finales del siglo XX existen varios campos que toman cada vez mayor fuerza en cuanto al estudio del espacio como agente de significación y de creación frente a las problemáticas del espacio, esta concepción ha generado diversos estudios en las diferentes disciplinas (en las ciencias sociales y en el campo de las ciencias duras). Se ha evidenciado la necesidad de resignificar y reevaluar la importancia del espacio en las interacciones que se presentan de manera interdisciplinaria y que finalmente culminan en un modo de producción y, en este caso particular en la poesía. Una de estas miradas proviene de la Literatura Comparada, en especial en la línea de los estudios en Francia y dentro de esta nos apoyaremos en el enfoque de la geocrítica, pues esta disciplina considera la necesidad interdisciplinaria como un medio para reevaluar la importancia del espacio como instrumento de análisis dentro de la producción literaria, cambios producidos sin duda alguna por las teorías de la física del siglo XX que han influido en nuestras maneras de pensar y reevaluar los conceptos y estructuras sobre el tiempo-espacio y que han producido a su vez cambios dentro de las expresiones artísticas, literarias y humanas, sobre todo en un tiempo globalizado que se encuentra en constante movimiento y por lo tanto de cambio, en el libro *Tres ejes para pensar las literaturas comparadas del S.XXI* los críticos argentinos Mariano García, María José Puente y María Lucía Puppo (2015) advierten esta transformación:

Hoy el espacio ya no puede ser asumido como una estructura fija e inamovible. Debe ser comprendido, más bien, como parte de un proceso dinámico y nunca acabado, que tiene que ver con múltiples lógicas regionales, nacionales, continentales y mundiales. Resulta iluminadora al respecto la declaración de objetivos de los Estudios TransÁrea, con sede en la Universidad de Potsdam. Como explica Ottmar Ette, su director, el interés actual se orienta a las “circulaciones del conocimiento” y los “paisajes transculturales convertidos en nuevos horizontes prospectivos”. Esta concepción fractal y translocal del espacio trae implicancias muy ricas para los estudios literarios y, más específicamente, para las Literaturas Comparadas. (15)

En los años ochenta, el profesor de literatura comparada y de teoría literaria de la Universidad de Limoges, Francia, Bertrand Westphal funda y propone un campo de estudios llamado *geocrítica* como una manera de analizar las interacciones que se establezcan entre los “campos humanos” y la literatura. Para Westphal, después de la segunda guerra mundial, los acuerdos de reparto territorial producen un cambio sobre la percepción del espacio ya que se desencadenó el tránsito de una mirada colonialista esencialmente monolítica a una multiplicidad de miradas sobre el mundo. (2017.123)

Así las cosas, la geocrítica propone una teoría y una metodología a partir de tres premisas que considera clave para el análisis frente a la globalización del espacio: **la espacio-temporalidad**, **la transgresividad** y **la referencialidad**. **La espacio-temporalidad** es un campo de acción interdisciplinario que se encuentra sujeto a la geografía, la arquitectura y el urbanismo (disciplinas en las que a su parecer se producen cada vez más de manera acelerada el recurso de elementos icónicos y textuales como elementos intertextuales). Por otra parte, se toma el elemento de **la transgresividad**, como una postura que deviene de lo planteado anteriormente por Deleuze y Guattari, frente al espacio como un proceso de “desterritorialización” en el que se produce una **transgresividad** a partir de una concepción del espacio fluida y nómada. Frente a esta percepción Westphal advierte una problemática en cuanto a **la referencialidad**, es decir, al modo de representación y aprehensiones del mundo desde el macrocosmos visto, por ejemplo, en la cartografía y, del microcosmos visto desde el propio cuerpo de quien transita y se posiciona en el espacio. Esto lo lleva a dialogar en un “**tercer espacio**” propuesto con antelación por el teórico poscolonialista Homi Bhabha y por el geógrafo y urbanista Edward Soja, y que en resumen es la tentativa de asumir la complejidad que caracteriza la configuración cotidiana de los espacios vividos.

De manera casi simultánea aparece también la **geopoética** en cabeza del profesor, crítico y poeta Kenneth White, fundador del Instituto Internacional de Geopoética en París, 1989; el objetivo de su propuesta consiste en establecer un estudio de las relaciones entre **el yo, la palabra y el mundo**, esto como una búsqueda de una expresividad nueva a la que llamará “una poética del mundo”. Para White es necesario explorar en diferentes campos de convergencia como: la ciencia, la filosofía y la poesía ya que, en sus palabras, “estos caminos lleven a religar la poética a lo *Geo*, es decir, para volver a unir de manera contemporánea, el pensar de la Tierra.” (White, 2014).

El método que sugiere para la construcción de una Geopoética es el “nomadismo intelectual”, entendida como la práctica de la “deriva, del nomadismo”, es decir, que se pueda observar y transitar libremente por diferentes campos del conocimiento sin tener la necesidad de radicalizarse o de concebir una postura única frente al conocimiento del mundo. La geopoética, considera que la “vida errante” tanto físicamente como intelectualmente son fundamentales para establecer múltiples conexiones pues estas permiten dar un panorama más amplio frente el objeto de estudio, para la geopoética:

«viaje y visión van juntos, no es posible el uno sin el otro». Cuando los fundadores de ciudades, estados e imperios devienen sedentarios, son capaces de querer imponer su visión de la existencia sobre los demás; en cambio, los nómadas, en su pasión de vivir por el mundo, son conscientes de lo ilusorio de la mayoría de los propósitos. Los nómadas mantienen el contacto con el entorno; no fundan cultura, como lo hicieron los Griegos con sus ciudades, en esa actitud desmesurada que es, en el fondo, un agujero negro”. (Poulet, Régis, 2014, 8).

Para ambos autores la necesidad de la interdisciplinariedad permite tener un conocimiento mayor sobre el objeto de estudio, para Westphal, desde la crítica literaria y, para White, desde la creación poética. Aunque ambas teorías difieren en la forma poseen en común un punto de partida clave para la comprensión interdisciplinaria del espacio, la visión y el nomadismo. Este sentido es en primera instancia el que posibilita una manera de aprehensión del espacio y es a su vez posibilitadora de diversas miradas sobre un mismo espacio, pues es esta la generadora del diálogo entre **las categorías de espacio-temporalidad, transgresividad y referencialidad** para Westphal y entre **el yo, la palabra y el mundo** para White.

Nos apoyaremos en estas lecturas para interpretar la obra de Arango pues sus poemas pueden leerse a la luz de ambos autores, por ejemplo, en el poema *Aviso* -uno de los pocos poemas de Arango escrito en prosa-, el poeta, como nómada sale a *echar una ojeada* de la ciudad que habita, nota el movimiento y la transformación constante a partir del transcurrir cotidiano de los días (espacio-temporalidad), por medio de la transformación urbanista:

De un tiempo a esta parte en nuestra ciudad prosperan las demoliciones. Las estadísticas anuales lo atestiguan, pero no es necesario conocerlas para darse cuenta: basta ir por ahí y echar una ojeada. Es difícil dar con una calle donde no se encuentre el escueto aviso

Peligro: Demoliciones, cuyo laconismo contrasta con los gárrulos letreros que son usuales en los muros. (Arango, 2009. 162)

Pero esta transformación no solo es percibida por el poeta, sino que es también notoria para los demás habitantes de la ciudad, no sólo porque lo indiquen *las estadísticas* sino porque también señala que esta transformación ocurre *en nuestra ciudad*, (en su caso refiere a Medellín) esa mirada sobre el cambio no es solo una “ventaja” o una percepción de la realidad válida para el poeta sino que hace parte de la realidad de los ciudadanos, de quienes recorren una ciudad que se advierte en constante cambio en la vida cotidiana:

Por la mañana, de camino para el trabajo, vemos los piquetes de demoledores. Algunos van también a su tarea, pero otros ya han comenzado, han puesto cordones en torno de un edificio que parecía sano y sólido (y del que muchos habían opinado alguna vez que era bello además y merecía ser conservado), han colgado en los muros la consabida advertencia y atestado las calles adyacentes de parapetos que las hacen intransitables. Hasta han puesto ya sus andamios y escalerillas y están en pleno ajeteo. (162)

La cotidianidad a su vez marca cierta atracción hacia esos espacios que se recorren con frecuencia, en los que se construye una familiaridad con las edificaciones, pues permite que establezcamos referentes visuales, recuerdos, reconocimientos de calles, ubicación, etc., de allí que para algunos habitantes el derribamiento de la edificación no sea necesaria por que produce un vínculo estético, un gusto ante los ojos.

Podríamos decir que el título del poema “AVISO” ya marca una advertencia sobre un cambio, una transformación, en este caso, una modificación en la arquitectura de la ciudad que ocurre simultáneamente a lo largo y ancho de ella; indica un movimiento de lo nuevo sobre lo viejo en un espacio colectivo. El *Peligro Demoliciones*, hace parte de ese riesgo, pues todo cambio es desconocido y puede ser aceptado o no de manera colectiva. He aquí la experiencia del tercer espacio, es decir, el espacio de lo vivido, el lugar en el que se establece una interacción con lo material, es el lugar que se carga de significación y al que se le reconoce en un instante, generando un triple entrelazamiento interdependiente entre el tiempo, la sociedad y el espacio, así en el poema:

Alzamos la cabeza, torciendo el cuello, y los vemos hacer y deshacer allá arriba. Van y vienen calmosamente, pero se diría que detrás de sus maneras lentas hay un tesón y una

decisión implacables. Algunos silban o incluso cantan mientras le dan a la piqueta o se lanzan una teja tras otra de mano en mano. Así, en un santiamén, el techo entero ha sido derruido, y en pocos días los muros han desaparecido igualmente.

Un buen día pasamos, yendo entre los montones de escombros, y los vemos enmascarados de polvo dando remate a su obra. Arriba queda sólo el lugar en el aire que antes ocuparon cómodas oficinas y habitaciones confortables, y donde estuvo una esbelta edificación hay ahora un baldío en el que antes de una semana habrá comenzado a brotar una maleza fértil que ciertos pájaros parleros no esperan siquiera que acabe de crecer para instalar entre ella su algarabía. (162)

La consciencia del tiempo se transforma a lo largo del poema, el tiempo no se presenta en un orden cronológico, por lo tanto el tiempo, el espacio, las personas y los objetos convergen simultáneamente, lo cual rompe con el orden de las secuencias lógicas que se encuentran mayormente en la prosa, aquí, en el poema se anulan, dando paso a una deconstrucción que ocurre a lo largo y ancho de la ciudad pero que se rige por una contradictoria mezcla de factores.

En el poema se puede ver una interpretación de un mundo “trialéctico” entre el espacio físico que aparece al final del poema, el espacio mental organiza, planifica la ciudad y el espacio social en el que se construye la experiencia. En este espacio no existe un orden, las cosas se suceden simultáneamente, se destruye la edificación mientras las personas van a sus trabajos, pero al mismo tiempo se construye un andamio para desmontar el edificio y se presenta la ironía pues para construir se debe destruir. La construcción- destrucción también se presenta como una paradoja, por un lado, el trabajo destructor en mano de los obreros avisa sobre un cambio que no sabremos si se producirá o no, pero lo que sí queda claro dentro del campo de lo concreto es que se da también otro trabajo que construye y que evidencia sobre lo que ocurre con la transformación del espacio, esto es el quehacer del poeta pues es el poema el que registra la acción, si el poeta no escribe el poema la acción no existe, el poema materializa y concretiza la acción, el poema queda como registro de lo que había antes del cambio que se presenta en la ciudad.

Ese es el trabajo del poeta andariego, recorre el espacio con los ojos y con el cuerpo pues dentro del espacio de representación le da un significado al suceso por medio de la creación de imágenes que presenta el poema, en este se enuncia el peligro ya advertido en el que lo viejo, lo desechado en términos de utilidad se destruye para darle paso a lo nuevo, al “progreso”, a lo

moderno. Pero eso nuevo tan solo se advierte más no se determina como nada real en el poema, pues el lector solo conoce que, después de la demolición solo quedan las ruinas y que lo nuevo es tan solo un proyecto de lo que el poema no da evidencia, lo que sí queda es un espacio baldío, un terreno en “desuso” que, al menos por un tiempo, será habitado a la menor brevedad por los pájaros que armarán su “algarabía”, donde lo Geo, lo natural se manifestará de nuevo.

Es decir, no importa el proceso de cambio social que se marqué en la ciudad, ante este el poeta no puede dar fe de ese “progreso” o retroceso, lo que sí sabe es que sobre los escombros aparecerá una nueva forma de vida, la naturaleza, pero también una nueva forma de vivir la vida porque la intervención sobre el espacio cambiará la imagen que tienen los transeúntes sobre un punto específico, producirá un cambio colectivo, esta sensación anuladora del espacio permite observar la ciudad como un ente siempre en movimiento y que transformará una nueva ruta de desplazamiento. Y que, por lo tanto, al igual que Heráclito, nadie recorrerá dos veces las mismas calles, la mirada que obtiene cualquier observador frente a un espacio de una ciudad cualquiera no es la misma, el movimiento y la significación son continuas, se reconstruyen una y otra vez, no solo porque el espacio físico cambie, sino porque las percepciones, los recuerdos, la subjetividad, los detalles individuales también cambian.

La geocrítica y la geopoética, establecen un vínculo directo con el nomadismo, entendido como una movilidad espacial globalizante, social e intelectual, se debe notar que el nómada no va sin rumbo fijo, sino que, por el contrario, establece una ruta de acción que se traza según las necesidades de su búsqueda intelectuales, existenciales, políticas, climáticas, creativas, etc., en esas búsquedas se enfrenta a diferentes dificultades contemporáneas frente a los diversos contextos que encuentra, interactúa con ellos y vuelve una vez que otra, como un ave migratoria si ha encontrado algo que le satisfaga sus necesidades o curiosidades como lo notamos anteriormente en *Aviso*. Esa figura del nómada en constante movilidad se encuentra en la poética de Arango, pero le daré el nombre de andariego como un equivalente de dicho concepto pues, es constante encontrar en sus poemas la expresión “echar a andar”, desplegar, ir hacia el encuentro de lo salvaje con la tierra, con el amor, con la ciudad y lo que se desata en ella.

El movimiento indica una manera de estar en el mundo, como una cualidad primordial del andariego, lo que nos hace también recordar nuevamente, de acuerdo con las teorías de geocrítica mencionadas anteriormente, que el tiempo y el espacio recorridos por el nómada se suceden

simultáneamente frente a los conflictos a los que se enfrenta. Este plano común de tiempo -espacio y nomadismo se puede encontrar en el poema “X. Ciudad” (*Este lugar de la noche*), en el que el sujeto poético recorre el espacio a través de los sentidos, de las percepciones a veces analógicas a través del cuerpo de una mujer, que se señala como lo conocido pero que de manera ambigua no se atreve a recorrer plenamente pues aparentemente hace parte de un primer encuentro. De esta manera, el objeto del deseo le permite resignificar el espacio de la ciudad que desconoce y que va trazando lentamente como un artesano ciego:

I

Como repiten las manos

del ciego la forma

de una vasija

o recorren un rostro, minuciosamente

así voy, en la noche, por

la ciudad

(mujer

rencorosamente poseída

y vasto territorio del tacto:

conozco

el sabor agrio de tu sexo) (p,30)

Pero este objeto del deseo que conoce no es benévolo o dulce, por el contrario, es agrio, extenso y rencoroso, se podría pensar que es un espacio inaccesible, sobre todo para un ciego que se conduce en la noche y que solo puede palpar, dar forma con sus manos, pero advierte que esa ciudad está constituida de antemano por:

2

rincones insidiosos, pasajes

ocultos, normas

arteras

y en mí

un mapa de la oscuridad (p, 30)

Esa ciudad nocturna presenta también una nueva preceptiva, distinta a la que encontramos en “Aviso”, pues si en el primero se marcaban unas normativas de planeación dictadas por un ente territorial; las que encontramos en “Ciudad” son normas de otra índole, dadas por quienes habitan el espacio de la noche, no se nombran pero se perciben, están ocultos tras la arquitectura de una ciudad que se transforma en la noche (espacio-temporalidad), ya no son las claras calles por las que van los ciudadanos con rumbo hacia su trabajo, en *Ciudad* son callejuelas, “pasajes ocultos”, es un lugar regido por normas engañosas, tramposas y por lo tanto peligrosas. Además, el espacio recorrido ya no lo hace colectivamente como en “Aviso” sino que lo realiza individualmente, cambia la percepción sobre la ciudad y por eso el sujeto poético se ve obligado a elaborar *un mapa de la oscuridad* (transgresividad- geopoética), que lo lleva a percatarse sobre una transformación de la ciudad que ya no existe, aquí no ve el proceso de transformación, se enfrenta directamente ante el problema del movimiento continuo, ya no percibe, piensa:

3

y no cruzo el puente de piedra

porque ya no hay piedra; no toco

los muros, pienso

otros muros vanos; descamino

los sitios, ya interiores, del hábito (31)

Los espacios que conoce ya no son los mismos, lo aparente desaparece. Los pocos rasgos que conocía y que lo hacían andar a tientas ya no existen. Esto hace que ese andar en la noche produzca otras observaciones en el sujeto poético que lo llevan a iniciar una nueva lectura de la ciudad, pues la experiencia se transforma y no le queda otra cosa que deconstruir sus hábitos a “descaminar” ese mundo antes conocido y abrirse a las posibilidades que se le presenten bajo una elección consciente sobre el pasado y sobre el presente que se enfrentan de manera simultánea en su propio transitar:

4

plazas posibles

donde el reloj marca otras horas

las calles que el ciego prefiere

y frecuenta

laberintos en la memoria

La elección del sujeto poético es clara, la ceguera le permite permanecer en un espacio que ya no existe, que fue pero que ya no es, transita otro espacio atemporal pero significativo para el poeta (referencialidad), ese espacio que también se confunde pero que despierta otras realidades que se producen en la memoria pero que no existen bajo el espacio concreto de la ciudad.

Esa experiencia específica del ciego y su relación corporal nos remite a Serres, pues para el filósofo, el cuerpo específico singular y original, todo lo inventa desde la sensación (la vasija, el cuerpo de la mujer, el mapa) mientras que la cabeza se sumerge en la repetición (los laberintos de la memoria) ya que solo un cuerpo experimentado, entre el sabor, el saber, entre el pánico y la alegría, puede ser real. (Serres, 2011. 17)

La imagen del ciego que no quiere ver le permite recorrer la ciudad que le trae recuerdos lejanos, pensamientos, reconocimiento sobre lo ya vivido, la imagen de la ceguera se encuentra en varios poemas del autor y podríamos decir que estos se dividen en dos partes, la primera la ceguera como elección, no solo del poeta sino también de las personas cercanas a él, sobre todo en los

poemas que refieren al amor; esta condición de elección sugiere una sensación de desandar el mundo exterior para adentrarse en las profundidades del pensamiento, el recuerdo u otras condiciones existenciales, ejemplo de estas imágenes se encuentran en poemas como XXV “Negrura amenazante detrás de los párpados” (Este lugar de la noche), o el poema XXXV (Signos). Por otra parte, se encuentra la imagen del ciego, el invidente fisiológico que no tiene una elección sobre su condición, que en contradicción a la ceguera impuesta por el sujeto poético actúa más como una aceptación que como una negación sobre su existencia, ejemplo de esto se encuentra en poemas como “Apalabrar” (Cantiga), “figura de ciego con guitarra” (Cantiga) o “Duetto” (Montañas).

La autoimposición de la ceguera niega, abstrae, asume para el hablante poético una posición de negación frente a lo que conoce- desconoce. Esta condición permite al sujeto poético resguardarse dentro de sí mismo y negar o mejor aún contradecirse con lo que sucede en el espacio externo, con el afuera que a veces lo repela, lo niega e incluso lo desconoce, lo enfrenta frente a sus experiencias vividas anteriormente y lo antepone frente a situaciones novedosas, desconocidas frente al cambio constante del espacio en el que habita.

Por el contrario, la ceguera como condición fisiológica de “los otros”, de los sujetos que encuentra en su deambular actúa de manera inversa, al menos es lo que nos da a entender la mirada del poeta, es decir, la forma ya no es la de apartarse del mundo, tan solo por un instante, como lo hace voluntariamente el sujeto poético, aquí la manera de explorar el espacio se invierte, va de adentro hacia afuera, pues permite a quien la padece, reconocer en la oscuridad sus propias limitaciones, pero que aun así accede a conocer el mundo externo, a recorrerlo y reconocerlo a través de los otros sentidos, de esta manera, el cuerpo se sitúa frente al mundo que habita bajo dos condiciones una interior (microcosmos) y una exterior (macrocosmos). La primera, la interna, marcada por las circunstancias que le son propias: sentimientos, pensamientos, representaciones; y la segunda, el exterior, que, como diría el fenomenólogo Merleau Ponty *mi cuerpo es- del-mundo*, es decir, es lo que el cuerpo expresa, en relación a los objetos exteriores. El cuerpo se sitúa frente al mundo, es un fragmento más del espacio.

En consecuencia, sin el cuerpo no hay experiencia del mundo, del espacio, es el cuerpo el que recorre con sus extremidades, con sus “pliegues” como lo llama Serres (2017) es este el que percibe y concibe lo que sucede a su alrededor, se despliega, se mueve, se dirige hacia arriba, hacia

abajo, a un lado a otro, se desplaza sobre planos, calles, montes, caminos, en un día, a una hora, en un instante, en un tiempo, como bien indica el sociólogo Henri Lefebvre:

Como punto de origen y de destino está el cuerpo... <<cuerpo espacial>>. El cuerpo espacial, producto y producción de un espacio, recibe inmediatamente las determinaciones de él: simetrías, interacciones y reciprocidades de acciones, ejes y planos, centros y periferias, oposiciones concretas, es decir, espacio-temporales (2013,240)

De esta manera, el cuerpo es el medio que lleva a explorar, conocer, desear, recordar lo que se ha andado, reconocer, poner en duda lo conocido frente a lo desconocido, estar sin más en un tiempo y un espacio determinado o indeterminado como lo es el espacio poético, en el que se anula la idea del tiempo unívoco, y en el que todo emerge de nuevo en un instante produciendo una sensación de extrañeza sobre lo que se creía un mundo conocido:

XXIII

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. (“Este lugar de la noche”. p. 44)

El cuerpo en sí mismo es también un espacio, espacio de la memoria, pero también es el resultado de las construcciones socio- culturales, políticas y naturales, pues el estruendo del trueno lo antepone de súbito frente al lugar que habita, ya no es solo la ciudad, sino que se encuentra en un *helado país de muerte*, un espacio conformado por temores que surgen de la relación con el entorno, su contexto, su historia.

El cuerpo parte del movimiento, de lo sensorial, para convertirse en palabras, el vínculo que permite un diálogo entre la coexistencia con los demás espacios: físicos, sociales, mentales; lo expresa. A través del lenguaje se revelan las experiencias que vienen del mundo, la manera en la que nos relacionamos con el afuera, el “cuerpo comienza a hablar” diría Octavio Paz.

Hablamos acá del lenguaje poético, distinto al lenguaje de la prosa que ordena, razona, organiza, advierte el paso del tiempo de manera cronológica y cuando lo rompe se vale de la poesía, debe desplegarse sobre la prosa poética (pero eso corresponde a otro tema). El lenguaje poético en sí mismo es transgresivo, sobre esto Octavio Paz nos dice: La poesía es el lenguaje original de la sociedad -pasión y sensibilidad- y por eso mismo es el verdadero lenguaje de todas las revelaciones y revoluciones. (1974. 60)

La poesía revela encuentros con el espacio, es energía, ritmo, movimiento, conocimiento, acción. Poesía y cuerpo se hacen uno solo, el poema expresa la mirada, las sensaciones, los deseos, traduce lo que viene del cuerpo, lo transfiere en signos, en imágenes y estas producen una pluralidad de significados, posibilitan mundos, “toda imagen acerca o acopla realidades opuestas, indiferentes o alejadas entre sí. Esto es, somete a unidad la pluralidad de lo real” (Paz. 1994. 52). Así la imagen se convierte en eje esencial del poema y en medio de revelación de la manera en que se construye, en este caso, el espacio dentro de la obra de Arango.

Sus poemas no presentan una imagen unívoca del mundo, por el contrario, presentan al otro, y el otro es quien abre la brecha a la infinidad de posibilidades y significantes que puede generar un espacio, pues salir de uno mismo es negarse y reconocerse a su vez en otro, en alguien que habita fuera que nos transmite una señal de quienes somos como si se estuviera frente a un espejo. En el caso del poema que se presenta a continuación se encuentra esta reflexión en el

espacio de lo aparente, la interrogación sobre lo que sucede a los ojos del poeta frente a la otredad, ejemplo de esto se encuentra en el poema “Una ventana frente al baldío”, en la que el sujeto poético centra su mirada en *la niña idiota* que todo lo mira pero que no puede dar fe si construye alguna relación de conocimiento con lo que observa y esto le genera curiosidad:

I

O quedarse mirando a la niña idiota.

Por esta calle lateral, casi sola,

una calle en la que los peatones ralean,

a esta hora ociosa de la tarde.

Está siempre a su ventana que da frente al baldío.

Las palmas lisas, blancas contra el vidrio,

los ojos turbios-

Y no puede preguntarse qué mira, qué saluda

con esa retahíla de griticos salvajes,

qué ve-

¿Un retazo de cielo ya oscuro en la vidriera?

¿la pareja de perros que copulan en plena calle? (Poemas Inéditos. 291)

La voz poética centrada en la niña y la mirada ondulante de la niña, observan y lo que ven y perciben no es necesariamente lo mismo, el poeta interroga este punto ¿qué es lo que realmente observa la niña boba? El ser humano es por naturaleza un observador, nos cautivamos por los objetos, por las personas, por los paisajes, por el entorno. La voz poética se cautiva con la niña, es como si quisiera revelar la existencia de ella, quien también está cautivada por lo que observa:

2

Todo la atrapa: el vuelo de una mosca,
 los pasos del transeúnte que llega.
 Los ojos se le pegan a las cosas con fijeza cómica.
 Todo es para ella como un éxtasis.
 Con su cara regordeta de angelito deforme,
 con sus manos regordetas, infantiles,
 de arrugas como brazaletes en las muñecas,
 tampoco la niña idiota es una respuesta.

Ambos se sitúan en un espacio cercano, podrían advertir las mismas cosas, pero la niña no se percata de la presencia de quien la observa, el poema es un espacio, en el texto *Estudios sobre la mirada*, Jorge Cadavid (2014) señala: “El poema como ese espacio donde es posible ver y verse y ser visto, simultáneamente”. (95) Las acciones en el poema se suceden simultáneamente, la voz poética observa cada vez más en detalle no solo las acciones de la niña, sino a la niña en su fisionomía que revela su enfermedad.

3

De tanto en tanto mueve la cabeza:
 a un lado y a otro, arriba y abajo.
 Pero no como quien dice no,
 ni como quien dice sí.
 Es más bien una suerte de vaivén mecánico:
 La cabeza oscila
 De hombro a hombro como un péndulo. (292)

El movimiento del cuerpo de la niña puede ser visto como si estuviera atrapada en el espacio mismo de su cuerpo, en la *Fenomenología de la percepción*, Merleau Ponty (1993) señala acerca del cuerpo del anosognóstico que:

Si el miembro paralizado en el anosognóstico no cuenta ya en el esquema corpóreo del sujeto, es porque el esquema corpóreo no es simple calco ni siquiera la consciencia global de las partes del cuerpo existentes y que ése se las integra activamente a sí en razón de su valor para los proyectos del organismo. Los psicólogos dicen a menudo que el esquema corpóreo es dinámico. Reducido a un sentido preciso, este término quiere decir que mi cuerpo se me revela como postura en vistas a una cierta tarea actual o posible. Y, en efecto, su espacialidad no es, como la de los objetos exteriores o como la de las <<sensaciones espaciales>>, una *espacialidad de posición*, sino una *espacialidad de situación*. (117)

El movimiento involuntario abstraído de la niña llama la atención de la voz poética quien supone lo que puede ser, es algo que lo mantiene en vilo por varios días, el tiempo del poema es diferente para los dos sujetos, un tiempo es el del poeta que advierte la existencia de la niña y le genera preguntas, suposiciones sobre lo que hace en la ventana y mantiene esa incertidumbre por días; pero el tiempo de la niña idiota es otro, ella no se sabe observada, habita en un tiempo baldío como el espacio que tiene frente a su ventana:

4

Tal vez baila

¿Quién podría asegurar que ese tosco meneo no sea un baile?

Y yo quiero saber si baila, es ya una pregunta obsesiva.

Cuando hace días que no paso por su calle,

algo me tira, me llama.

Como ella por el vuelo de la mosca,

yo estoy fascinado por ella.

El poeta se vincula con la *niña idiota*, se repite la pregunta obsesiva y reconoce lo fascinado que está con ella, él la nota, está fascinado por su existencia, la reconoce y, para resolver su duda, decide aproximarse a la ventana, observar más de cerca para saber si realmente baila. Ese acercamiento es quizás la imagen más bella del poema, pues como lector uno puede imaginar al

sujeto poético aproximándose a la ventana en “puntillas” como un espía o un fetichista que quiere satisfacer su deseo de saber si realmente la *niña idiota* baila:

5

Si uno se acerca a la ventana,
 si se asoma, poniéndose en puntillas,
 ve que ni siquiera despega los pies del suelo.
 Es un movimiento muy torpe,
 demasiado pesado para ser un baile.

El resultado de su observación no le satisface en un primer momento. No lo convence el movimiento “torpe”, “pesado”, en apariencia está en contra de lo que el baile puede representar para la voz poética, pero, aun así, puede insistir en su suposición de que sí sea un baile:

6

Y sin embargo tal vez sea un baile.
 La cabezota mueve, arrastra en su vaivén el cuerpo.
 Así me digo
 Y con un gesto de la mano me despido de la niña idiota.
 Un hilo de baba le cuelga por el mentón abajo. (293)

Finalmente, el mismo sujeto poético se mantiene en que *tal vez sea un baile*, reafirma su propio pensamiento bajo el *Así me digo*. Ya resuelta su duda, el sujeto poético se despide de la *niña idiota* sin importar si quiera si ella nota o no su presencia, el encuentro de ella misma es suficiente para el poeta, pues el acto de encontrarla le confiere ya un espacio en su propia vida, y que el sujeto poético indague por si la niña baila es porque nota que hay algo dentro de ella, algo que suelta a través del movimiento pues el baile marca el movimiento y el movimiento es vida. La niña idiota vive.

Dice Arango (1991) respecto a la poesía de William Carlos Williams que “la poesía es baile”, luego anota: “La vida es ritmo. Toda acción, toda acción creadora es como un baile. La escritura es un baile”. (54). Ese ritmo y ese baile está también presente a lo largo de su obra, pues desde su primer libro *Este lugar de la noche*, los jóvenes adolescentes *repiten los movimientos de un antiguo baile sagrado*, poema en el que el baile es ritmo, rito, encuentro entre lo sagrado y lo profano frente al encuentro de la llegada de la noche o en *Cantiga*, “En el cuerpo del bailarín hay un duende”, en este poema, al igual que en “Una ventana sobre el baldío” son personajes que en apariencia no están hechos para la sincronía, para el ritmo, para lo “estético”. Pero lo valioso de estos personajes reside en que el poeta no opta por observar personajes que se acomoden a un deseo o a un estereotipo, el poeta registra personas del común, aquellas que hacen parte de su entorno, ya que, al igual que Williams, lo que le interesa es, en palabras de Arango: “el destello del sentido, más que de la belleza, en las cosas mínimas, en un detalle” (52)

Destello, sentido, danza, baile se convierten en la manera de concebir la poesía, no en vano, en poemas póstumos, encontramos la reflexión sobre esta concepción en *La bailarina sonámbula*, Arango se centra en la imagen de la bailarina sonámbula que aparece en un texto de José Lezama Lima, esa imagen para Arango revela el que hacer de la poesía, escribe:

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

Pero no es un vuelo. La bailarina no vuela. Es casi como si fuera a volar, a despegarse del suelo, pero el gesto es a penas irónico, no trata de engañar, no sugiere ninguna elevación fingida. Así como el baile nace de la marcha, es como un andar tocado por la música y regulado por el ritmo, así la poesía debiera nacer de la vida común, de sus situaciones y experiencias. La bailarina, excepto por la breve duración de un salto, mantiene los pies en la tierra. (333)

Así las cosas, la poesía es un baile sobre la vida, es su exaltación, no su pretensión. La poesía para Arango debe “nacer de la vida común”, donde se producen los encuentros, donde se revela la existencia, trae el más allá al más acá, “mantiene los pies en la tierra”, es un “andar tocado”. Es entre ese andar tocado, que el poeta crea las imágenes, los espacios que he presentado

danzan entre ellos, se entremezclan, se complementan, los vive el poeta, pues son parte de su experiencia, experiencia que no solo se despliega sobre las personas, sobre la ciudad y los vínculos que se establecen con ella, su poesía además está contenida en el espacio de la tierra, de la naturaleza, de un espacio a un más abierto que contiene los otros espacios. Este vínculo que establece con la naturaleza no es una mera decoración en busca de una creación poética, es, por el contrario, la gravedad de la danza que lo lleva como a la bailarina sonámbula aproximarse en puntas de pie, hacia ese espacio también se desenvuelve su mirada.

No en vano, en los poemas anteriormente analizados se puede percibir ese ir hacia la tierra, lo natural, lo salvaje, en “Aviso”, el poeta sabe que lo primero que aparecerá después de la demolición del edificio será la maleza fértil y con ella se adueñaran del lugar los pájaros; en el poema X. “Ciudad de *Este lugar de la noche*, el poeta conoce la ciudad por el *agrió sabor de tu sexo*, es el instinto el que le permite reconocer la ciudad que recorre, en el poema XXIII (*Este lugar de la noche*) Es el estrepito del trueno es la marca inicial que lo lleva a recordar el país violento en el que vive y, en “Ventana frente al baldío” encontramos los “griticos salvajes”. Este será el tema del siguiente capítulo.

Para recapitular, hemos presentado los enfoques teóricos para dialogar con los poemas de Arango teniendo en cuenta las categorías espaciales: 1. A partir de la Literatura Comparada, específicamente desde la Geocrítica que propone analizar al interior de los textos, *la espacio-temporalidad, la transgresividad y la referencialidad o tercer espacio*. Como agentes de significación en la discursividad del espacio.

2. Desde la geopoética analizar y crear una poética de lo geo a partir de la relación que se establece entre el yo, la palabra y el mundo a partir del concepto del nomadismo y la observación. Bajo estos enfoques se presentan ejemplos concretos en algunos poemas que hacen parte de la obra de Arango.

2. GEOGRAFÍA POÉTICA

Debemos tener en cuenta que los espacios en la obra de José Manuel Arango se suceden, coexisten, no prima uno sobre el otro, aunque en algunos predominará más un espacio que el otro, pero en la generalidad de la poética de Arango, estos se desenvuelven conjuntamente. La poesía de Arango está llena de imágenes que nos llevan a posar la mirada sobre la naturaleza, sobre la tierra, pues esta aparece en los lugares más inhóspitos, en aquellos que se cree, han sido conquistados por

el desarrollo, por la civilización. La naturaleza no es un espacio conquistado, a lo sumo es compartido, intervenido, explotado mas no domesticado.

Deshora

En este día

de este siglo del cáncer

En esta esquina

de esta plaza

de esta ciudad

de este rincón del mundo

Y remiro en la palma

-despacio- la flor niña

Recogida del pavimento

la flor rizada

de un rosado lila

del guayacán rosado

acaba de abrirse para arder como un ascua

y un viento la levantó a deshora

En este día

de este siglo del cáncer

En esta esquina

de esta plaza

de esta ciudad

de este rincón del mundo (“Poemas póstumos”, 312)

La naturaleza reaparece en cualquier lugar del mundo, en cualquier ciudad, en cualquier siglo, está más allá del progreso, de las construcciones sociales, del desarrollo, de la historia, de los deseos, aparece también en nuestros sueños quizá como deseo:

El sueño rencoroso

Es la ciudad tragada por la jungla

Uno puede oír el sordo rumor de raíces que crecen cuarteando los muros

Frondas voraces echaron abajo los techos

Las aves de la selva ponen sus huevos en las torres

Por el templo vacío piruetean los monos

Como dioses extravagantes

En cuyos gritos nadie podría descifrar una prohibición o un mandato

Echado en el altar como como un ídolo arcaico

Un jaguar hace su siesta

Hombres sin habla

-ambiguas criaturas mitad hombres mitad gatos-

Cazan entre las ruinas ("Cantiga", 174)

O también aparece entre las ruinas no solo del concreto sino de la vida misma, sobre el espacio perdido de la infancia, la naturaleza revela la visión del mundo en un instante existencial en el cual el conocimiento sensorial se determina en un tiempo justo, es allí donde la nueva vida, incierta, se manifiesta en un brote de hierba, aparece en un entorno que es ajeno a nuestro pasado:

XII

blancura deslumbrante de los muros

en la iniciación de la tarde

un brote de hierba tierna renueva las ruinas

en el corazón dura el canto de los querqueses
 esta ciudad donde no hemos vivido nuestra infancia
 la ceja de árboles negros sobre el recodo
 cuando brilla el ojo súbito de la serpiente (“Este lugar de la noche”. 33)

El espacio de la naturaleza- tierra sobre el que dirige la mirada el poeta no es un espacio idealizado, “es preciso entender el concepto de «naturaleza» en un sentido diferente, el de una indeterminación simbólica radical e irreductible, puesto que es imposible codificarla de manera definitiva: este sentido es quizá el de la «naturaleza» en su acepción fenomenológica: el sentido de lo salvaje, de lo indomable, más que el de lo físico.” (Richir, Marc. 2013. 767.) de esta manera Arango registra algunas de las acciones más comunes de la naturaleza, la cadena alimenticia que analógicamente a la condición humana lo titula “Hambre”:

Cada forma una máscara
 y una avidez
 La culebra se arrastra por la maleza niña
 El gusano mordisquea el capullo
 El sapo en su rincón junto al estanque
 infla la papada al acecho
 Es abril es octubre
 Y la culebra en fin devoró al sapo:
 el abultado vientre
 aprieta exprime
 El sapo entre salto y saltito
 dio cuenta del gusano
 El gusano se ensañó dulcemente

grotesca

Los demás siguen sobre el vientre hinchado

Desde allí miran

con un solo torvo

Basta que uno se vuelva: la banda

se cerrará de nuevo sobre el cuerpo (“Cantiga”. 137)

El espacio de la Tierra- naturaleza aparece también como un asombro que nos devuelve a nuestros temores primitivos, nos confronta cuando nos encontramos de nuevo frente a ella, cuando dejamos el lugar seguro de los muros, de los límites de la ciudad que conocemos, pero que cuando abrimos la mirada no queda más que el deslumbramiento frente a la inmensidad:

Deslumbramiento

I

Así el niño que se extravía en el límite del poblado,

más allá del suburbio,

donde el descampado comienza.

Y repentinamente sobreviene el anochecer,

alucinado de luciérnagas.

Y un temor deslumbrado lo invade,

un pánico dulce,

Gozoso.

Frente a la noche,

frente a la maravilla de la noche.

2

Quizá lo único decible,

el arcaico miedo del niño a la oscuridad. (“Montañas”, 229)

El poeta recorre la ciudad y reconoce en ella los espacios que le son propios a lo natural, un pájaro, un insecto, las flores, los árboles, seres vivos que también con sus cuerpos ocupan el espacio, “dispositivos” dice Lefebvre (2009), con lo que “capta por diversos medios energías activas en su vecindad. Absorbe calor, respira y se alimenta.” (224) La voz poética lo advierte, lo observa, lo retrata:

Momentos

I

Los carboneros sobre el río

Los troncos negros brotan retorciéndose

y avanzan desde las orillas

Un insecto de plata raya el agua

2

Mide un jeme tal vez

Ese cuerpo de forma de cuchillo

de cuarzo

Toda ella está hecha

para predar: la boca

el ojo vivo

La sabaleta: un ágil coletazo

3

Entonces hay un vuelo

(brusco, rasante)

como un tijeretazo sobre el agua

Un martín pescador

Sólo veo su dorso azul oscuro

cuando se va

4

Soy un intruso en este reino

De crueldad inocente (“Cantiga” 132)

El poeta no solo registra lo que ocurre en la naturaleza, pues cuando la observa en detalle, inevitablemente interviene en ella, la observación no es un elemento pasivo, por el contrario, es activo, la visión registra cambios dentro del espacio en el que se encuentra, cambios que lo sorprenden, lo maravillan, la voz poética aprecia la belleza de la vida, de la libertad del vuelo:

XXX

como tener algo vivo en las manos

una tórtola: su buche vibrante

y en el ojo redondo

un punto de fuego

y luego el aleteo contra el rostro

su urgencia alocada

y el vuelo

bello y curvo sobre los árboles

vencidos: memorias del viento (“Este lugar de la noche” 56)

La gravidez de las aves, el encuentro con las aves migratorias lo hace imaginar, un saludo, un encuentro venido de otras tierras, produce el “engaño” para sí mismo de que las aves también advierten su presencia, así como él a ellas:

Éste es el tiempo del año en que vienen las golondrinas migrantes

las veraneras

Cientos y cientos atestan las cuerdas del alumbrado al atardecer

Y sus vuelos oblicuos llenan el aire

Hay una que pasa cerca de mí chillando y casi roza mi hombro

Yo sé que su chillido no es un saludo

No vino de quién sabe qué clima helado para saludarme

Tal vez chilla de gozo por el aire cálido

O de celo o de sobresalto

O simplemente porque sí

Pero yo urdo para mí el engaño de que me saluda

Con ese grito suyo desapegado y vivo

Aunque sea un saludo casual como nuestro encuentro

O como su estar aquí a esta hora de esta tarde

O como mi propio estar aquí en este instante de este día (“Poemas póstumos”, 298)

Hasta el momento, he presentado un análisis sobre las diversas maneras en las que se construye el espacio en la poesía de Arango, ahora bien, esto me lleva a cuestionarme sobre la manera en que estos espacios se articulan entre sí, particularmente con relación a la Tierra ¿Cuál es la mirada de Arango sobre la tierra? ¿Cómo puede posibilitarse una poética de la tierra?

Tierra y naturaleza son indisociables, la tierra encierra la naturaleza, “la tierra produce, la naturaleza crea” los espacios sociales, los mentales, en ella reside todo lo que somos, lo que hemos sido, se sobrevive a la historia, rompe fronteras, límites, periferias.

XX

en el mercado, entre sus jaulas

el vendedor de pájaros

vocea la lengua de los vencedores
pero tras su habla sibilante
y las cópulas sorprendidas de palabras
se rescata la antigua lengua armoniosa
más clara, más
cercana de las tortugas y el fuego
que piensa en él
y le da otro orden al mundo
y cuando en la plaza
real por un instante en el medio día
coge los pájaros en su dedo
y les habla
tal acto encubre otros actos
de más viejo sentido
y a su mágico gesto de encantador
los pájaros mueven los ojos dorados (“Este lugar de la noche”, 41)

Es sobre la tierra en la que se construye la vida, hacemos, en ella se desenvuelve la experiencia natural por medio del lenguaje de la naturaleza, al menos en el poema, pues no se puede dudar que todo momento actual es derivado de una experiencia anterior, pues el vendedor de pájaros tiene ese conocimiento ancestral dentro de sí mismo, este lenguaje aparece como una relación de equilibrio que se advierte con la presencia del hombre en la comunicación con los pájaros, como un mecanismo de defensa frente a la extinción de lo antiguo. En los hijos del limo (1974), Octavio Paz señala:

El pasado se anima, es la semilla primordial que germina, crece, se agota y muere- para renacer de nuevo. El modelo sigue siendo el pasado anterior a todos los tiempos, la edad

feliz del principio regida por la armonía entre el cielo y la tierra. (...) El remedio contra el cambio y la extinción es la recurrencia: el pasado es un tiempo que reaparece y que nos espera al fin de cada ciclo. (27)

La expresión es una de las etapas elaboradas de la comunicación que se manifiesta a través del poema, una expresión más allegada a la tierra, a sus orígenes. Es también la expresión, la culminación de un conocimiento antiguo sobre lo ancestral casi desaparecido en un esfuerzo por devolverse a su origen como una realidad reconocible y en muchas ocasiones transformadora, de la sociedad, es la fuerza de la palabra.

Pero no solo la naturaleza se encuentra frente a lo antiguo, frente a otro tiempo pasado, es también parte de un presente continuo, el cotidiano, el de todos los días, el que se vive con los embates de la velocidad del tiempo aparentemente repetitivo, pero incesantemente cambiante:

El regalo

Cada mañana vuelves en ti

y de la tierra de nadie del sueño

regresas al mundo

La noche te devuelve las manos:

te palpas estás vivo

La noche te devuelve los pies

para andar por el mundo

Y la lengua para que agradezcas

Lázaro

el regalo del cuerpo

el regalo del mundo

Retoma tu nombre

y con él otra vez la grima

el desasosiego

Pecho al nuevo día (“Montañas”, 309)

El sujeto poético en su andar por el mundo, extiende su visión hacia diversos lugares naturales en los que construye su experiencia, no solo se remite a lo ancestral o a lo cotidiano sino también a lo contemplativo pues también llama su atención el paisaje, extiende su mirada sobre él, no para evaluarlo, indagarlo o interpelarse a sí mismo sino tan solo para dejarlo ser a la manera de un cuadro, en el que sencillamente se aprecia la relación de los objetos con el entorno.

En *Paisaje y literatura, o los fantasmas de la otredad* (1989), Claudio Guillen apunta: “El asunto se adapta a la perspectiva. No es el ojo del espectador el que contempla el asunto elegido por el pintor, sino el pintor quien observa lo que ve y acepta el asunto presente, ofreciéndolo luego al ojo del espectador.” (p.86), en este caso el poeta, es quien ofrece la descripción del paisaje al lector a la manera de una fotografía en la que capta lo que observa sin añadir un poco más o un poco menos lo que la visión le revela, no modifica los objetos observados ni tampoco lo carga de significaciones simbólicas, su significado reside en el conjunto mismo de la extensión de tierra observada:

Paisaje

Piedras,

un retazo de muro.

Y, entre las piedras, helechos.

Éste es de veras un suelo ácido:

roca y ceniza.

La adormidera invadió el barranco el barranco.

Sus raíces

se hincan en las grietas.

Hasta en las rajadas de la roca

parece que se aferran.

La adormidera, la zarza
que solo la cabra come.

Mimosa púdica:

Ladera abajo rueda la flor lila,
la florecita diminuta
y redonda y alada.

Piedras,
helechos.

Y un retazo de muro derruido
donde el sol reverbera. (“Otros poemas”, 74)

Al hablar de la tierra- naturaleza hablamos también del espacio físico, la lluvia, los fenómenos naturales, el mar, la noche, dentro de este se suceden los cambios de luces según los meses del año evidenciamos la fuerza del verano y el deseo de refrescarse en otro espacio:

XXIV

porque hoy el verano posee las plazas
y en el muro de piedra
avanza la erosión de la luz
que también gasta mis ojos
mirando la colina deseo
una casa de tierra junto al mar
a la lengua del agua. (“Este lugar de la noche” (45)

O este otro ejemplo:

Acerca de las flores de gualanday

Pero ella hablaba de las flores de gualanday
 el árbol que en este tiempo, en esta estación, florece

Contaba cómo alfombran la calle y las aceras
 y como son moradas y diminutas
 casi fosforescentes en el anochecer

Uno pisa: un reguero blando
 jabonoso de flores

El espacio físico indica el cambio de los estados climáticos, “*agosto cuando el calor tuerce las puertas o Es abril. Los rocosos declives han florecido, / La hierba abunda en flores diminutas.* (278), y lo que este produce sobre los seres de la naturaleza, se advierte las temporadas de lluvias, la inmensidad de la noche y, por encima de todo lo que nos rodea, en la inmensidad del cielo, advertimos, en una época del año el cielo despejado y en él las constelaciones:

El Centauro

Desde la ventana
 del hospital,
 por sobre la ladera
 y el aviso luminoso de la ladera,
 por sobre la ciudad
 y el estertor oscuro de las calles,
 en el cielo de junio
 límpido por esta noche,
 como una ironía del cielo,
 robusto y hermoso

El centauro (“Montañas” 234)

En la naturaleza los cambios que se producen son constantes, ciclos que indican el principio y el fin de las cosas de la naturaleza: cambios de luz, temporadas de flores, plantas que reverdecen después de la sequía, las aves que vienen de lugares lejanos huyendo del frío:

Mensaje

He escuchado el gorjeo

del pájaro migrante

escondido en la copa

de la ceiba

(No sé su nombre:

paró en estas tierras

sólo por unos días

el viaje)

Y me parece que descifro

Su canto hermético

Decía: el todo es un desensimismarse

el todo es no echar raíces:

mis huesos en la muerte tus huesos

dichosamente no echarán raíces (“Poemas póstumos” 314)

En *Variaciones sobre el cuerpo* de Michel Serres (2011), el prologuista Adrian Cangí señala: “el cuerpo animal es con frecuencia el vehículo de transmisión de cualidades o virtudes de potencias divinas en la vida de los hombres”. (10) la cualidad del ave migratoria para la voz poética trae el mensaje de la movilidad, el de no anquilosarse a un espacio, la vida es dinámica y aun, ante su culminación tampoco echa raíces. Hay que migrar, andar, desplazarse sobre el propio cuerpo, conocer. Interpretando a Serres, es importante recordar que el animal en sí mismo es un modelo de vida errante envuelto en su tejido, en algún lugar nos indica que no deja jamás sus plumas. De esta

manera, el mensaje “hermético” que cree descifrar la voz poética es el de andar, salir de uno mismo, ser nómada como el ave es un acto para conocer desde distintos ángulos.

Vale la pena recordar que, tanto para la geocrítica como para la geopoética la forma de vida nómada se convierte en uno de sus pilares teóricos-creativos pues, este nos permite advertir los cambios que se encuentran sobre el espacio, nos invita a buscar puntos de vista diferente pues, aunque los espacios estén “conquistados” desconocemos lo que ocurre en ellos. La mirada nómada nos aleja de la visión cerrada de lo que conocemos como algo constituido sobre las naciones, los países, las ciudades, al nomadismo no le interesa sustentarse sobre un principio de identidad nacionalista o de normas preestablecidas, pues defiende una identidad del individuo frente a la tierra, para reconocerse como habitante del mundo, pero no bajo los preceptos del mundo globalizado en el que vivimos, que también predetermina, establece rangos, jerarquías. Esta visión parte de algo más elemental, sencillo en apariencia pero que nos cuesta reconocer: Todos los seres vivos viven sobre la tierra y se desplazan por ella.

Por eso toda existencia es válida, pues en todo espacio o persona habita un conocimiento, una experiencia del mundo y, como en el verso de Whitman (2017): “existen además millones de soles más allá”. (p.47) De allí que Arango hable en sus poemas de una ciudad o de un país sin nombre, que por supuesto lo tienen, pero que en su trabajo como poeta construye su propia cartografía que comparte con el lector y que sin duda le permite a este la libertad de situarse en cualquier lugar, en cualquier país, lo importante es la experiencia que se cifra en un instante sobre el espacio, experiencia compartida, robada, cifrada, posible, otra verdad, o como bien expresa Jorge Cadavid (2014): “Tantas verdades acerca de lo observado como individuos que observan, tantas maneras de juzgar el objeto como condiciones o ángulos desde los cuales el observador contempla, numéricamente infinitas, si se considera la propiedad cambiante y huidiza de la realidad.” (97)

En consecuencia, transitar por el espacio físico nos dimensiona, lo que sucede fuera de este nos afecta directa o indirectamente, vivimos en dimensiones espaciales, habitamos cuerpos tridimensionales que se desplazan por planos, ejes, paralelos, líneas imaginarias, que nos ubican aquí y no allí. Miramos al cielo y concebimos la altura, ascendemos a las montañas, nos rodeamos de grandes edificios y nos echamos a andar a nuestras anchas por las calles, recorremos territorios, andamos como lectores tras la mirada del poeta a lo ancho de la página, como bien supo titularlo

Ciro Alegría, “El mundo es ancho y ajeno”, entre la altura y la anchura caemos en el abismo de nosotros mismos, profundidad, ahondamiento de sensaciones, sentimientos, pensamientos, existencia, lo profundo es un hueco, un abismo, una cueva.

Para Lefebvre, el espacio social incorpora un carácter tridimensional heredado de la naturaleza: lo que está arriba (las montañas, las alturas, los cuerpos celestes), lo que está abajo (las grutas, las cavernas); la superficie de las aguas, los planos y llanuras separan y unen altura y profundidad. Lo que supone una representación del cosmos. Del mismo modo, las cavernas, las grutas, los lugares ocultos y subterráneos proporcionan la base de las representaciones y mitos de la tierra madre y del mundo. Las oposiciones Oeste-Este, Norte-Sur, bajo- alto, delante-detrás, tal como son percibidas por el pastor, nada tienen en común con las representaciones abstractas. Son a la vez relaciones y cualidades. (239)

Estas dimensiones son percibidas en los poemas de Arango. A continuación, presento un ejemplo respecto a la dimensión de la altura:

El espacio de la tierra- naturaleza es exterior (macrocosmos). En este se presenta la totalidad de los objetos y de los cuerpos existentes, estos cuerpos son las montañas, en la primera estrofa la descripción que se da de ellas señala un estado de hostilidad, lo indomable habita en ellas, la naturaleza se presenta como algo irreductible e inabarcable para la vista, de allí que no se presente de una manera *amable* como sí ocurriría en un paisaje llano:

Nada en ellas es blando.
 No son éstas, por cierto,
 las formas de una tierra
 llana y amable. (“Montañas”. 187)

La naturaleza está inmersa en la tierra. Esta es estática e inamovible, las montañas se mantienen siempre en su lugar, son en sí mismas desde su origen, pero es bajo la experiencia de quien las recorre las que le dan nombre, las transforman, son determinadas a través del lenguaje poético, pues esta es la manera de aproximarse al afuera, de verterlo y asirlo a sí mismo en la

conformación del mundo del poeta pues es el quien determina lo que son y no son las montañas de este lado del mundo:

Aquí hay breñas y riscos, no redondas

colinas. Su apariencia

hace saber la roca

de la entraña: osaturas,

declives mondos. (187)

Para poder acceder a esa frontera que separa al hombre con la tierra se hace necesaria la transmutación de ese espacio abierto del que no puede desvincularse el hombre, de allí la necesidad de “convertirla en un objeto, una realidad objetiva, para establecerla en el mundo de nuestro uso retirándola de la pureza del espacio.” (Bachelard, 1955,125) De allí la transformación de la montaña en cuerpo, en entraña, en “osaturas”, pero también en renombramiento que aproximen no solo en lo que se ve sino en las afectaciones emocionales que éstas producen en quien las recorre de allí que:

Ya los mismos nombres

con que hablamos de ellas

dicen lo que son: una sierra,

el boquerón, el cerro,

la cuchilla. (187)

Forma quebrada y pronunciada, abertura grande, elevación aislada y filo, son sinónimos que refieren a la altura, a la inmensidad que produce una sensación de vacío y un sentimiento de exclusión. Para acceder a ese espacio abierto el poeta requiere de la invocación de *mi diosecito pequeño* al que cree “invocar” cuando *le paso por el lomo/ la mano a mi perro*, se convierten en

símbolos necesarios para acceder a esa naturaleza indomable, requiere de la imagen sobrenatural y natural que actúen como puentes entre ese mundo abierto que se encuentra frente a él ya que, “mientras el hombre siempre tiene ante sí el mundo, está siempre y solamente ‘de frente’ y no accede nunca al ‘puro espacio’ del afuera, el animal se mueve en cambio en lo abierto”. (Agamben, 2006,108). De esta forma, el animal que habita en ese espacio abierto se convierte en un mediador para reducir la distancia entre el espacio del afuera y entre el espacio interior del poeta por eso pide, para ampliar su experiencia, *dame/ esta dura apariencia de montañas/ ante los ojos/ siempre.*

Finalmente, altura, naturaleza, tierra, animal, diosillo son imágenes que se convierten en símbolos que permiten al poeta acceder al mundo de lo abierto, le permiten develar lo que es apenas perceptible a la vista, la observación, reflexión y relación que se establece entre ellos deviene en la posibilidad de ser comprensible y asible solo por medio del lenguaje, la creación del poema.

Ejemplo de anchura

El espacio urbano se presenta aquí como la segunda dimensión del espacio a analizar, se le ha dado el nombre de anchura, superficie que se recorre de izquierda a derecha o de derecha a izquierda. La ciudad se presenta como una lectura que hace el poeta que ya no solo observa, sino que recorre, vive, recuerda y experimenta. Es el lugar que habita y que se desprende de las montañas presentadas anteriormente. La ciudad se construye en las faldas de las montañas, domestica la naturaleza salvaje, la estra, la demarca, la señala, la puebla.

En su poema *Ciudad*, la descripción del espacio se relaciona directamente con el ocaso. La imagen de la sombra, proveniente de las montañas va envolviendo a la ciudad, la cubre, *es como un derrumbamiento*, dice el poeta; derrumbamiento que no solo cubre las edificaciones, sino a los habitantes mismos pues *así llevamos en el corazón el peso de estos montes.*

La caída de la tarde envuelve la ciudad en una atmósfera densa que produce una sensación de ensimismamiento y contradicción. El peso de las montañas recae sobre las construcciones y sobre sus habitantes, el poeta lo percibe, lo siente, lo vive, lo confronta frente a ese espacio que a momentos parece contenerlo:

Ésta es una ciudad amurallada
 entre montañas. Uno mira en torno,
 alzando la cabeza, y ve sólo
 la línea azul de los montes, lejos
 sus picos. (207)

La grandiosidad del poema se encuentra en la relación que establece el poeta entre las montañas, la ciudad y la de él como habitante pues, las montañas se presentan como un gran espacio que contiene otros espacios y que, en conjunto, le permiten al poeta configurar su propia identidad, pues él es producto de esa tierra, de esos montes: “Las montañas la contienen, le dan contornos, le dan verdad y certeza a la percepción de los habitantes. Ahí están, son la realidad persistente, anterior a la mirada, compartida por todos.” (Vargas, 229.) De allí que el poeta pueda hablar de *la ciudad que amo, / de la ciudad que aborrezco*. De esta forma, las montañas y la ciudad que lo hacen debatir entre el amor y el odio se convierten en elementos integrantes del poema, elementos que se configuran en el mundo ideal y natural del poeta que lo conllevan a una reflexión al interior de sí mismo en la profundidad que se crea en el espacio poético.

Son muchos los ejemplos que se pueden dar sobre este andar a lo ancho por la ciudad, otro ejemplo de esta dimensión se encuentra en el poema I p.m., en este el sujeto poético se echa a andar con celeridad por las calles de la ciudad, describiendo los oficios, las personas, el factor climático, social, cultural y político:

En la cuneta el perro envenenado
 muestra sus dientes amarillos. Verano.

Un sol de cobre
que aporrea la nuca
y las caras añadas de los soldados bajo los cascos.
Notarías, casa de putas, bancos, funerarias.
Los saltimbanquis, con sus ropas ceñidas
como de bailarines o de mimos,
piruetean. Son los juglares
de hoy. Prepara una moneda
para echar en la gorra.

2

Mira a los que miran.
Considera esos rostros
Atravesados
Por una mueca rencorosa.
Bajo la suela
sentirás el asfalto
quemándote la planta.
Respira la aridez del aire,
el olor a betún, el polvo.

3

El viento trae un olor nauseabundo de los basureros.
Mediodías como olas de fuego sobre los tejados.
Un gallinazo vuela siguiendo la curva del río.

4

Párate a oír cantar a las dos ciegas.

Sentadas en el borde de concreto

de la jardinera, remotas,

rasgaran sus guitarras.

Fija el dúo de voces

nasales, agudas,

el crotaloteo de las maracas.

5

En la acera de frente,

con el barboquejo pegado al mentón,

habrá un soldado inmóvil.

Es en la dimensión de la anchura, o en el espacio- temporalidad de Westphal o en el mundo de White, o en el espacio social de Lefebvre, o el tercer espacio de Soja en el que se desenvuelve la vida productiva, de intercambios, de aceleraciones, de transformaciones aparentemente estáticas, espacio que no tiene la necesidad de ser reflexivo sino vivido instantáneamente consumiéndose así mismo, pero es cuando el hombre se sienta a reflexionar o a caminar por caminos menos transitados cuando desciende a la tercera dimensión del espacio a la profundidad. Allí los deseos se desatan, las reflexiones sobre nosotros y los otros aparecen, es el espacio de la transformación individual, de los secretos, de las mentiras, de las verdades que se mantienen en silencio, es el espacio de lo poético es el lugar en el que ahonda en la experiencia vivencial del poeta. Espacio en el que se entreteje la comprensión del hombre con el mundo. Es el lugar donde se establecen las relaciones en las que se generan las correspondencias entre el ser que percibe y lo percibido que se encuentra al interior del objeto representado, de manera que pareciera que nunca antes hubiese sido percibido.

Es, en la intimidad del poeta, en su soledad, donde las reflexiones aparecen entre imágenes y ensoñaciones como se presenta en *Caracola*. La caracola remite al mar y, las sensaciones

provenientes de ella llegan en *entresueños*. Estos entresueños remiten a un origen, a una naturaleza primera que *amaina y arrecia*, que mese y estremece ya no en la percepción de lo que es real, sino que se desata en el campo de la imaginación y por ende de la creación.

Entre *voces como de mujeres en el amor/ o como de sirenas*, entre gemidos y estremecimientos, el poeta sabe, advierte que tras esos entresueños existe algo más, algo dentro de él que produce un cosquilleo, una risa:

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

Qué agua, qué risa. (226)

Su oído es la caracola, el lugar diminuto al que llegan y se crean las imágenes, se esconde sobre sí y solo así, “el ser que se esconde, el ser que se ‘centra en su concha’ prepara ‘una salida’... el ser prepara explosiones temporales del ser, torbellinos del ser. (Bachelard, 1955, 110). Es a partir de ese recogimiento, de la inmersión entre la concha que el poeta advierte que las percepciones que le vienen de la ciudad son solo suyas, que es en el interior de su cabeza el espacio en el que se crea ese *rumor oscuro de ciudad/ que es como el ronroneo de una fiera dormida*. Ese ronroneo, es el latir que indica y que da origen al poema.

La caracola, es el recogimiento, el adentrarse a la creación, el sumergirse en las palabras que, luego de dimensionar el mundo del entresueño, la realidad y la imaginación permiten reconfigurar y encontrar la palabra poética luego de recorrer el mundo, de observarlo, de oírlo, de percibirlo.

Para salir de su aislamiento, de la profundidad le es necesario al sujeto poético arrojarse al otro a través de otro espacio, el del erotismo o el del amor, es la manera más profunda de ahondar

en la palabra, en la creación poética pues el cuerpo ya no cuerpo del poeta se deshace en otro cuerpo, su dimensionalidad se pierde y se reconstruye en el otro, en el erotismo, en el amor, aparece un nuevo mundo; es el espacio de la creación, de la escritura, traza mapas sobre la piel, recorre el cuerpo de la amada como la tierra misma, es de agua, es de tierra, fuego, aire, escritura... la mayoría de estos ejemplos se encuentran en *Signos* pues este libro es la experiencia del erotismo.

El primer poema de *Signos* presenta el cuerpo de la mujer como punto de partida, es el signo primero, la primera señal, la marca sobre la que aparece el umbral, la entrada al afuera del poeta que contempla y que, de manera vertiginosa, como un movimiento telúrico empieza a temblar lo concebido frente a un mundo opaco, desconocido.

I

es sólo la blancura de un torso en la oscuridad
y naciendo de unas manos dormidas
ese mundo de penumbra y silencio, de helados gestos

su rostro: el de la soledad sin máscaras

es la quieta evidencia de un vientre
que sin entregarse se entrega

umbral de lo visible
el espacio secreto que la mirada
crea en torno a su cuerpo (Arango 71)

De esta manera, la mujer- signo indica una apertura de los sentidos desde la persona que observa. Es el poeta quien a través de una mirada secreta intenta descubrir sensaciones y percepciones que incita la imagen de la mujer desnuda mientras duerme. La distancia que hay entre quien observa y la mujer que no se sabe observada, que está ausente, produce una sensación de

extrañeza frente a la realidad exterior del poeta al no poder ser parte de esa otredad que se presenta desnuda ante él.

El cuerpo convertido en objeto de deseo se convierte en una ilusión que se crea *en torno al cuerpo* se convierte en un signo visible, en un “aspecto, en un modo de ser, una especie de las cosas. (Agamben, 2011, 73). De esta manera, la mirada en la oscuridad no permite ver el cuerpo en su totalidad, pero le permite desearlo a pesar de no lograr atisbar las percepciones ajenas, de la mujer que duerme.

Mirar en secreto es tratar de develar, de descubrir, de ir al encuentro quizás de uno mismo, pero a partir del otro. El ser observado se convierte en reflejo de sí mismo, pero esto solo es posible a partir de la distancia entre el sueño y la vigilia que separa a los amantes. De allí *el gesto helado, la soledad sin máscaras*. La mujer sumida en el sueño está despojada de sí misma, al igual que el poeta que la observa, desde el otro lado de su soledad.

Observar en lo oculto se convierte ya en un acto transgresor. Por lo tanto, puede considerarse un acto peligroso, pues se corre el riesgo de ser atrapado y pasar de observador a observado. Es entrar en el juego de la sensación, del deseo que produce la desnudez, porque, “lo que está en juego en el erotismo es siempre una disolución de las formas constituidas.” (Bataille, 1970, 21); es decir, de lo aparente, de lo que se cree conocer pero que es desconocido y que apenas se puede vislumbrar.

De esta manera, el erotismo produce una oscilación entre la pérdida del sujeto que se sale de sí mismo para buscarse en otro cuerpo a modo de enfrentamiento, de temor frente al deseo interno que ha habitado desde siempre pero que solo se hace evidente cuando se le acepta:

qué poder ciego empuja
 los puños
 y enfurece los dientes
 en esta guerra dulce
 que hacemos en la oscuridad
 más vieja
 que mano de raíces
 tiende su cuerpo
 curvado en el amor como un arco (“Signos” 72)

Las imágenes del cuerpo surgen en la oscuridad. La noche aparece como signo mediador frente a lo desconocido y posibilitador de otra realidad, la guerra entre los cuerpos en el acto sexual. El cuerpo se va transformando, se curva como un arco; la lucha entre el poseer, ser poseído y desposeído, la guerra frente al despojarse de uno mismo.

En la obra de Arango, los poemas que refieren a la mujer, en la mayoría de ellos las imágenes se van sucediendo unas a otras, la experiencia erótica del poeta. El encuentro constante de los cuerpos no culmina con una unión completa entre los amantes, por el contrario, la constante es lo indefinido, es el vacío, la desilusión de no poder poseer a la mujer signo del deseo en su totalidad.

Es entonces cuando aparece el *límite, el silencio, el terror por el blanco, el forastero, la orilla*, el cuestionamiento constante sobre los pensamientos de la amada, de esta manera, “el poema no abstrae la experiencia: ese tiempo está vivo, es un instante henchido de toda su particularidad irreductible y es perpetuamente susceptible de repetirse en otro instante, de re-engendrarse e iluminar con su luz nuevos instantes, nuevas experiencias.” (Paz, 1994. 187). La

experiencia de los cuerpos se sucede una y otra vez, aniquila el tiempo y queda la continuidad del instante entre el encuentro (carnal) y el desencuentro (mental) de los amantes.

La experiencia de los cuerpos deviene en la palabra poética, revela el encuentro en un presente continuo; ya no solo en el cuerpo de la amada sino entre la relación que éste establece con la tierra, con la naturaleza, con lo abierto. “Mundo y tierra, apertura y clausura” (Agamben, 2006, 134), aparecen las *acres montañas, los ojos ariscos del venado, las raíces del pino, la hierba tierna, la hierba ardida*, la ciudad misma, oscura, espectral, desdibujada.

Aparece el signo de la transfiguración, el poeta va a la búsqueda de revelar la verdadera naturaleza, la de su amada, la suya misma, y, la manera de acudir a ese encuentro es la creación del poema, pues, “la poesía obedece al poder de lo desconocido” (Bataille, 25.) y de allí que, para poder nombrar, transmutar, transfigurar aparezca el lenguaje poético como mediador de ambos mundos.

De este modo, la corporeidad femenina ya no es sólo lo inabarcable, lo desconocido. La mujer se convierte en símbolo de divinidad, la unión como el instante primigenio cuando el hombre que retorna vacío de sí mismo, se reconcilia con el mundo. Así el hombre es purificado, y esa purificación del cuerpo- mujer es también cuerpo- palabra:

XI

escribir en tu vientre un pensamiento delirante

dibujar una flor, un pájaro en tus pechos

por entre las fisuras de la palabra

saberte

armonía o agua primera (81)

La fisura es el fragmento, el destello, aparición de la imagen en la repetición del instante. El instante es a su vez resignificación y encuentro consigo mismo, búsqueda y encuentro del poeta a través de la escritura, revelación que *descifra/ la escritura del viento* (97). Pero a pesar de la irrupción de la poesía, la experiencia del poeta es inabarcable en su totalidad, no puede reconocerse más que en el intento. Su experiencia es la de su propio devenir que, al nombrar lo innombrable, revela la condición de su propia existencia erótico- amorosa.

Así las cosas, con la presencia de la mujer se hace posible la transformación del mundo, lo que en un principio era soledad reflexiva se transforma en unión con un mundo primigenio donde el amor trasciende las inquietudes del alma. Pero después de la soledad y la unión no queda más sino el silencio:

XXXVIII

y después del amor

su silencio a mi lado como una sombra blanca

mientras fumo en silencio maravillado, herido, triste (108)

El silencio sucede al abismo, el abismo que es profundidad como final de la lectura sobre el cuerpo de la mujer y no solo de ella misma sino también de la ciudad en la que el poeta habita, pues, *también la ciudad es un texto que tiembla, aletea y permanece en vilo* (“signos” 112,113). Mujer, naturaleza, tierra, ciudad, son los caminos por los que transita el poeta en estos configura su mundo, su visión, apenas vislumbrada desde el umbral del deseo inacabado expresado en poesía.

Espacios, dimensiones que el poeta observa, recorre, anda y, en ellas de repente surge, aparece la naturaleza, estalla, es quizás este el espacio más cercano a la poesía, ambas se revelan, dan el pequeño salto de “la bailarina sonámbula” sin dejar jamás la tierra, danzan, danza la palabra, el poema emerge del instante.

En la naturaleza como en la poesía todo se sucede simultáneamente, obedece a otro tiempo al del instante, sobre él deviene lo primigenio, pero también el afán incesante de los días, en él ya no se sabe quién es el que mira, el observador es también observado, no importa si es con indiferencia solo importa el estar en ese instante y no en otro.

Al respecto Lefebvre dice:

La naturaleza crea. Lo que crea -a saber, seres particulares- simplemente surge y aparece. Por lo demás, ignora tales creaciones (si no suponemos la existencia en su seno de un dios calculador, de la providencia). Un árbol, una flor, un fruto no son en modo alguno <<productos>>, ni siquiera en un jardín. La rosa no tiene por qué, florece porque florece. <<no le preocupa ser vista>>, en palabras de Angelus Silesius. Ignora que es bella y agradable que presenta una simetría de orden, etc. (...) La <<naturaleza>> no puede operar conforme a la misma finalidad que el ser humano. (...) La naturaleza se presenta como el gran territorio de los <<nacimientos>>. Las <<cosas>> nacen, crecen y maduran, se ajan y mueren. (127)

Apariencias

I

La fruta

sin porqué ni sentido

que se quema en su propio fuego

2

La semilla dorada

que estalla silenciosamente

un medio día justo

(sobre

el sendero de grava

la vaina cuelga seca) (Cantiga, 129)

El ser humano es a su vez parte de la naturaleza, cumple también un proceso fisiológico, determinado por su propio tiempo muere, la creación poética, o artística en general rompe con la muerte, quedan las obras, en ellas leemos existencias, poéticas, formas de ver el mundo, formas que se nos asemejan, o que nos cuestionan, nos identificamos y las exploramos con el afán quizás de permanecer en ellas siempre, el poema es su propia naturaleza, salvaje, indomable, cíclica.

Finalmente, para Arango la escritura es una forma de vida que surge de la experiencia, de la existencia misma, esta proporciona los elementos necesarios para la creación poética, ni un poco más ni un poco menos. En este sentido su forma de escritura se asemeja en cuanto a la forma, a la de William Carlos Williams, para ambos, los poemas son proporcionados por la cotidianidad, consideran que las cosas están acá y no más allá como nos han hecho creer, para ambos la imagen es primordial, entre más concreta más acertada y honesta es más próxima a la realidad, la palabra es danza para ambos: el lenguaje común de las personas y el lenguaje común de la poesía. Para Arango la captación del instante es esencial, no le interesa decir ni un poco más ni un poco menos, el poema es lo que es.

CONCLUSIÓN

Leer la obra de Arango a la luz de la Geocrítica y la Geopoética, propone una manera diferente de leer la obra del autor de las que hasta el momento se han realizado. La idea ha sido presentar el espacio como una forma de construcción de la poética de José Manuel Arango, una poética del espacio que se construye de múltiples espacios que se interrelacionan y que permiten explorar más a fondo la experiencia de mundo del poeta que parte de su propia cartografía, de los mapas que dibuja con palabras, con imágenes poéticas que nos llevan al encuentro de lugares cercanos y lejanos, que nos invitan a desaprender, a explorar con nuevos ojos sobre todo aquello que creemos concebido y conocido.

La lectura desde los diversos espacios nos invita a apreciar la experiencia de mundo del autor de una manera más próxima, más humana, una lectura alejada de verdades absolutas y plagada más de incertidumbres que de certezas. Esta lectura nos invita como lectores, a recorrer los diversos espacios, los físicos, los de la tierra- naturaleza como un llamado aún para encontrar un equilibrio con nuestro entorno para no ser esa “gente que llega pisando duro”, por el contrario,

la experiencia de mundo de Arango nos invita a ver la sencillez de las cosas, la fugacidad de la vida, la relación que establecemos con los otros, con los que nadie mira pero que existen. La lectura del espacio en la obra de Arango es una invitación para echar a andar, la vida, la palabra, la poesía.

José Manuel Arango nos invita a ver, a descubrir lo que está a nuestro alrededor, a descubrir en la sencillez el encanto y el asombro de las cosas, en *El arte de ver las cosas* (2018), John Burroughs acertaba al decir:

La capacidad de ver con claridad es un don excepcional: se trata de ver ni más ni menos que lo que realmente tienes delante, ser capaz de distanciarte y observar lo que realmente hay, sin decorarlo ni alterarlo con tus propios sentimientos o prejuicios. Resumiendo, ver con la razón igual que con los ojos, eso es ser un observador y saber el libro de la naturaleza. (262)

Para mí José Manuel Arango es el gran observador de la naturaleza. Es a partir de la mirada del poeta que se construye la poesía, una poesía nómada que permite recorrer los espacios físicos en los que habita y se constituye su vida, pero no solo en una dimensión física, sino que es a partir de esta la que lo lleva a andar por dimensiones mentales, espirituales, arcaicas, históricas y sociales, entre otras.

Este deambular entre diversas dimensiones, le permite al poeta establecer un contacto más próximo a la tierra. Idea, sensación, pensamiento y emoción no pueden separarse de la vida vivida, por el contrario, permiten al poeta pensar la materia, hacerla concreta y medir así la percepción de las cosas que lo rodean. Es a partir del nomadismo que se plantea un movimiento de la deriva, de la inmensidad de la vida, es un movimiento que va más allá de los imaginarios, de lo que creemos establecido y por lo tanto concebido o predeterminado.

Entender la poesía de Arango desde los espacios, nos permite aproximarnos a una realidad más amplia sobre la experiencia poética de habitar en el mundo, los espacios como estados de lo vivido, de los vínculos que nos forjamos entre el territorio y la tierra, más allá de su historia porque lo real sobrepasa esas conjeturas. La poesía de Arango es una invitación al ser humano a reencontrarse consigo mismo, a encontrar otros senderos del ser, sus orígenes, sus profundidades como una manera de celebrar la vida, la existencia.

Otra de las conclusiones que se pueden establecer es que no existen conclusiones, el libro de su poesía es un mundo abierto, que cambia cada vez que un lector vuelve a él, porque las

experiencias jamás son las mismas, mis lecturas iguales no son las mismas de hace una década, aunque conserva aspectos generales en común sobre la imagen, el laconismo, la Tierra, cada vez sus imágenes cobran más fuerza.

Reflexión, búsqueda y encuentro son puntos de partida para la creación poética, pues están cargados de emotividad y de espiritualidad. Imágenes y símbolos no son otra cosa que diversas formas del lenguaje que expresan en la poesía un punto de vista siempre abierto al encuentro de otros puntos, de otras miradas, del encuentro con ese sentir que es propio no solo de Arango sino para ese otro ser que recorre en el anonimato los versos de los que están compuestos los poemas. Son la expresión del hombre, de la consciencia-inconsciencia que enriquece, que se adapta a las circunstancias de los hombres, que une con las otras presencias. La tierra, la ciudad, las montañas mismas se convierten en una forma de actuar, de vivir como habitantes en un mundo, en un lugar que reencuentra al hombre con lo apenas intuido, o lo apenas evocado, sea un sueño, una realidad, un percibir, la búsqueda constante donde el nombrar llega a un punto en que la palabra no es otra cosa que silencio. La brevedad, la concreción de los poemas lo advierten, estos poemas que parecen sostenidos por un movimiento pendular que se pueda hallar entre el silencio y el contar o entre lo extenso que se hace el silencio cuando la palabra es brevedad.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio. *Desnudez*. Buenos Aires: Ed Adriana Hidalgo, 2011. Impreso
- Agamben, Giorgio. *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editores, 2005. Impreso.
- Agamben, Giorgio. *Lo abierto*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editores, 2006. Impreso.
- Arango, José Manuel. *José Manuel Arango: Poesía completa*. Sevilla: Sibila, 2009. Impreso.
- Bachelard Gastón. *La poética del espacio*: México: Fondo de cultura Económica, 1955. Impreso.
- Bataille, George. *Breve historia del erotismo*. Uruguay: Ediciones de la Bahía, 1970. Impreso.
- Bataille, George. *La felicidad, el erotismo y la literatura*. Argentina: Adriana Hidalgo Editora, 2001. Impreso.
- Bataille, George. *El erotismo*. Buenos Aires: Sur, 1960. Impreso.
- Blanchot, Maurice. *El Espacio Literario*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1999. Impreso.
- Bobadilla Encinas, Gerardo Francisco. “Tiempo-espacio y literatura”. *Revista Universidad de Sonora*. (20017). 48-49.
- Burroughs, John. *El arte de ver las cosas*. Madrid: Errata Naturae Editores, 2018.
- Calderón Álvarez, Luís Fernando. “La poesía es una actitud ante la vida”. Entrevista con el poeta colombiano José Manuel Arango.” *Revista Lingüística y literatura*. Medellín. (1998). 59-71.
- García, Mariano, Puente, María José, Puppo Lucía: *Espacios, imágenes y vectores: Desafíos actuales de las literaturas comparadas*: Buenos Aires: Miño y Dávila Editores, 2015.
- Guillen, Claudio: “Paisaje y literatura, o los fantasmas de la otredad. Centro Virtual Cervantes, AIH. Actas X (1989). 77-98.

Guarín, Hincapié: “El cuerpo y la tierra. A propósito de Signos de José Manuel Arango” Revista Universidad de Antioquia. (Ene- jun. 2008): No. 294: 81-84.

Lefebvre, Henri. *La producción del espacio*. Madrid: Capitán SwingLibros, SL, 2013. Impreso.

Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Buenos Aires. Editorial planeta, 1993.

Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994. Impreso.

Paz, Octavio. *Los hijos del Limo*. Barcelona. Editorial Seix Barral. 1974. Impreso.

Peláez, González. “José Manuel Arango si hay algo que decir, está ahí en el poema.” Revista vía pública. Medellín, Colombia. (Julio 1990): 5-13. Impreso.

Poulet, Regis. “Breve introducción a la geopoética”. Instituto Internacional de Geopoética, 2014.

<https://www.institut-geopoetique.org/es/articulos/214-breve-introduccion-a-la-geopoetica>

Richi, Marc: “Naturaleza, cuerpo y espacio en fenomenología” *Eikasa revista de filosofía*. Oviedo, España. (Enero 2013): 767-776. Impreso.

Serres, Michel. *Variaciones sobre el cuerpo*: Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011. Impreso.

Soja, Edward. “El tercer espacio. Ampliando el horizonte de la imaginación geográfica”. Revista Geographikos. (Segundo semestre 1997): No. 8: 1997. <https://dokumen.tips/documents/el-tercer-espacio-soja-edwardpdf.html>

Vargas, Luis Hernando: *José Manuel Arango: Prosas*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2013. Impreso.

Vargas, Luís Hernando: “Problemas de una lectura filosófica de la poesía colombiana del siglo XX. Una aproximación a través de José Manuel Arango (1937-2002).” Universidad de Salamanca, facultad de filosofía. Salamanca. 2010.

Vitiello, Vincenzo. *Los tiempos de la poesía, ayer/hoy*. Madrid. ABADA EDITORES. 2009.

Impreso.

Westphal, Bertrand. “Geocrítica”. Traducción de Ximena Figueroa Flores y Ninoska Vera

Duarte. Revista Bagubra. Chile. (Noviembre 2015) No.3: 123-132.

White, Kenneth. “El espíritu nómada”. <https://www.institut-geopoetique.org/es/textos-fundadores-es/241-elementos-de-geopoetica>. Página visitada el 15 de junio de 2019.

White, Kenneth. “El gran campo de la geopoética” traducción: Manuela Gorris Neveux. S.E. S.f. 2014. <https://www.institut-geopoetique.org>. Página visitada el 10 de mayo de 2019

White, Kenneth. *Viento y mareas*. Caracas. Fondo Editorial Pequeña Venecia. 1997.

Whitman, Walt. *Hojas de hierba*. Quito. Casa de la cultura ecuatoriana. 2017.