

**Entre lo propio y lo extraño: conocimiento y revelación en la poesía de  
Emily Dickinson y de José Manuel Arango**

**Liliana Galindo Orrego**

**Trabajo de grado presentado como requisito parcial para optar por el título de  
Magister en Estudios Literarios**

**Directora:  
Patricia Trujillo Montón**

**Universidad Nacional de Colombia  
Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Estudios Literarios  
Bogotá, Colombia**

**2014**

## Contenidos

<b>Introducción</b> .....	3
<b>El yo con los otros: algunas formas de la ironía y de la ética en la poesía de Emily Dickinson y de José Manuel Arango</b> .....	11
El yo poético que sabe: posibilidades de transmitir un conocimiento.....	12
El yo poético que no sabe: imposibilidades de llegar al otro .....	24
<b>Tiempo e imagen: hacia una forma de la visión en la poesía de Emily Dickinson y de José Manuel Arango</b> .....	36
Proceso y permanencia: el pasado hecho presencia .....	36
Prefiguración del porvenir: la imagen presente del futuro .....	51
Visión presente: la imagen velada.....	60
<b>Lo oscuro y lo otro: formas de ver en la poesía de Emily Dickinson y José Manuel Arango</b>	67
Pregunta y posibilidad como formas de visión.....	67
Lo familiar y lo extraño como formas de ver .....	77
<b>Conclusiones</b> .....	89
<b>Obras citadas</b> .....	94

## Introducción

En el final del artículo “La poesía de José Manuel Arango”, David Jiménez afirma sobre el poeta antioqueño: “Como pocos poetas hoy en día, esta obra todavía se impulsa hacia una verdad, quizá reducida a la verdad de la experiencia. Pero la dice como lo aprendió de Emily Dickinson: ‘*Tell all the Truth, but tell it slant*’ (‘Di la verdad, pero dila sesgada’)” (239). Esta afirmación es uno de los puntos de partida de este trabajo de grado, tanto en su contenido como en su metodología. Aunque Jiménez no desarrolla en su artículo una comparación entre la obra de Arango y la de Dickinson, concluye con esta afirmación en la que alude a una verdad en la poesía, a una forma de decirla y a un vínculo entre ambos poetas. Mi objetivo es establecer puntos de encuentro entre la obra de Emily Dickinson (Amherst, Massachusetts 1830 – 1886) y de José Manuel Arango (Carmen del Viboral 1937 – Medellín 2002), en relación con una forma de conocimiento o de revelación que se presenta en estas dos obras. Es necesario hacer algunas consideraciones iniciales tanto del problema que estudiaré como de la forma en que lo haré.

El conocimiento es uno de los problemas fundamentales en la poesía moderna desde el romanticismo debido a que, como explicaré más adelante, hay una relación problemática de la poesía con la religión, por un lado, y con la ciencia por otro. Teóricos como Marcel Raymond y Octavio Paz plantean que desde el romanticismo, después de la crítica que se la había hecho a la iglesia, “le correspondía al arte (aunque no a él solo) satisfacer algunas de las exigencias humanas que la religión había apaciguado hasta entonces” (Raymond 9). Además, como explica M.H. Abrams en *El espejo y la lámpara*, en el romanticismo hay una disputa entre ciencia y poesía como poseedoras de la verdad y como formas de percibir la naturaleza. Cuando digo que el asunto que quiero indagar en la obra de estos dos autores es el de la forma de verdad que se sugiere en algunos de sus poemas, se podría pensar que voy a hacer un estudio sobre las ideas al respecto del conocimiento y de la verdad que aparecen en estas dos obras. Sin embargo, no es precisamente éste el objetivo de mi trabajo. En efecto, es posible encontrar en poemas de ambos ideas sobre lo que podría ser una forma de verdad y la manera en que habría que decirla en el poema (el verso que Jiménez cita al final de su artículo es ejemplo de ello). En ese sentido, se podrían establecer relaciones entre poesía y filosofía, por medio de las afirmaciones que aparecen en los poemas sobre

ciertas formas de pensamiento.<sup>1</sup> Me distancio de esto debido a que mi objetivo es explorar la forma de conocimiento o de verdad en la manera en que se presenta; es decir, en las imágenes que se construyen en algunos poemas, en la forma en que la voz se dirige al otro, en el tratamiento del tiempo y en las tensiones que se construyen entre cosas opuestas. Lo que intentaré hacer es un análisis de algunos poemas en torno a estos aspectos con el fin de aproximarme a la relación entre la forma en que veo que funcionan algunas imágenes y el tipo de revelación que sugieren. Creo que esta relación es problemática debido a que los poemas no son meros acertijos con formas difíciles que podamos descifrar. No se trataría, entonces, de resolver juegos del lenguaje o complicaciones formales para llegar a un sentido último de los poemas, sino más bien de aproximarnos al funcionamiento de algunos de ellos y a sus formas aparentemente sencillas.

Este problema del conocimiento como algo no conceptual ni directo está vinculado a la importancia de la forma en la poesía moderna. Como señalaba, los poemas de Arango y de Dickinson no son acertijos que se le ponen al lector para que éste los descifre, y aun así parece que sí hubiera un misterio, algo desconocido en el centro del poema. Quizá en ese misterio podemos entender el carácter no asimilable que Hugo Friedrich le atribuía a la poesía moderna. En su libro *La estructura de la lírica moderna*, Friedrich explica que, al intentar caracterizar la poesía desde Baudelaire, nos damos cuenta de que ya no podemos hacerlo de forma positiva y afirmativa, sino que tenemos que pensarla de forma negativa, como aquello que no es. En el pasado, dice Friedrich, “al juzgar los poemas, se hacía principalmente referencia a sus cualidades de contenido y se los describía con atributos positivos” (22). Entre estos estaban el gozo, el deleite y la plenitud armoniosa, en cuanto al contenido; y el lenguaje conciso, seguro y concreto, con respecto a la forma (22). La lírica moderna, por el contrario, plantea la necesidad de definirla con atributos negativos y más formales que de contenido (23). Ésta se caracteriza como algo oscuro, fragmentario, incoherente, extraño, anormal. Esta imposibilidad de definirla en términos positivos podría deberse, según Friedrich, a que no podemos asimilarla, ya que “todos estos poetas están tan adelantados respecto a nosotros que no existe ningún término que pueda adecuadamente aplicárseles” (26). Sin embargo, Friedrich parece sugerir que el hecho de que estos poetas estén adelantados no significa que, con el tiempo, llegaremos a entender esta poesía. Hay en ella una

---

<sup>1</sup> En su tesis doctoral, “Problemas de una lectura filosófica de la poesía colombiana del siglo XX. Una aproximación a través de José Manuel Arango (1937-2002)”, Luis Hernando Vargas Torres estudia esta relación entre poesía y filosofía y se concentra en lo que dicen los poemas, las entrevistas y los ensayos de Arango al respecto.

oscuridad de la forma y un carácter no familiar construido por sus disonancias, que hacen que no podamos descifrarla, pero que nos sentimos muy atraídos por ella.

Esta imposibilidad de asimilación nos lleva a la idea de que hay algo en esta poesía que permanece irreductible al concepto o a la explicación, y que está más allá de ser un mero acertijo que podamos resolver con tiempo y esfuerzo. Además, Friedrich señala la importancia que adquiere la forma al momento de caracterizar esta poesía. Ésta no sólo se vuelve misteriosa y oscura, sino que se libera de la importancia del sentido, de lo que quiere decir el poema que, según T.S. Eliot, “ni siquiera el propio poeta sabe” (Friedrich 20). Esta liberación de la importancia del sentido está relacionada, para Friedrich, con una ruptura de la unidad entre las palabras y los significados. La forma poética, en sus acentos y su música, adquiere una autonomía en la medida en que no necesita designar un sentido para transmitirlo. A esto se refiere Paul Valéry, en “Poesía y pensamiento abstracto”, cuando explica el funcionamiento de la poesía a través de la imagen del péndulo. Si bien Valéry nos dice que no hay un vínculo natural entre la palabra sensible y el pensamiento (para ilustrarlo, nos recuerda que podemos nombrar al “caballo” de muchas formas), por otra parte afirma que el poeta debe crear la sensación de que dicha unidad existe (95). Gracias a la inteligencia y al trabajo del artista, el fondo del poema debe llevar al lector, en movimiento pendular, nuevamente a su forma y viceversa, como si forma y contenido se necesitaran mutuamente. La poesía, entonces, a diferencia de la prosa, no se agota en la transmisión de un sentido, sino que nos hace volver, una y otra vez, a su forma, a su sonido, a lo que hay de sensible en la palabra. Aunque Valéry no habla de una liberación del sentido, nos dice que el poema es autónomo en la medida en que no depende de su éxito para transmitir un mensaje. Esto será central para el desarrollo de este trabajo, pues es en las imágenes y en las estructuras de los poemas donde intentaré explorar ese conocimiento. Además, al no plantear el problema como un estudio de las ideas que cada uno de estos dos poetas podría tener sobre la verdad o el conocimiento, estoy aludiendo al hecho de que aquello que pretendo explorar no es algo que se transmite como un concepto, sino que está en su manera de presentarse.

Estos planteamientos de Friedrich y de Valéry nos sugieren el problema de que esta poesía tenga un sentido que transmite al lector. La autonomía del poema que Valéry señala es explicada, entre otras formas, a través de la analogía entre marcha y danza, por un lado, y entre prosa y poesía, por otro. La prosa podría ser como la marcha y la poesía como la danza, debido a que estas dos últimas no tienen un fin más allá de sí mismas, no pretenden llegar a un lugar ni transmitir un

mensaje. Esto implica que la poesía, a diferencia de la prosa o del lenguaje ordinario, no se agota al ser dicha, no destruye su forma al cumplir con la función de transmitir algo. La palabra poética gana un valor, una utilidad de otro orden, “a expensas de su significación finita” (84). Además de que la poesía no transmite una información que al ser comprendida destruye su forma (la hace innecesaria), el poeta no es ya, para Valéry, un inspirado enteramente. Como explica con su experiencia personal, en ocasiones a las personas les puede ser dada una música o una idea como inspiración, pero esto no basta para que se cree un poema. Son necesarios el trabajo y la inteligencia del poeta para crear esa sensación de unidad entre el sonido y el fondo (80). Este planteamiento es muy sugerente porque pone en duda la idea de que el poeta es poseído por una fuerza poética superior a él para que ésta pueda decirse a través del poema. Ya no habría una correspondencia entre una revelación superior, lo que dice el poema y lo que llega al lector, debido a que, si bien el poeta puede tener momentos en los que le es dado algo, es mediante su trabajo y su arte que se crea el poema que no termina en un sentido más allá de él.

Por esto, mi objetivo no es desentrañar un conocimiento o nombrar el contenido de una verdad que estaría en la poesía de estos dos autores. Sin embargo, podemos entender un poco, no del contenido concreto de ese conocimiento, pero sí de su forma de ser, si recordamos lo que señala Octavio Paz, en *Los hijos del limo*, a propósito de la poesía moderna. Según Paz, esta poesía, que aparece en el romanticismo, tiene una relación problemática con la modernidad y con el cristianismo, debido a que lleva a cabo una doble ruptura: al tiempo lineal del progreso, le opone el tiempo mítico; y a la eternidad cristiana le opone la conciencia de la muerte y de la historia (*La otra* 608). Esta doble ruptura está relacionada con los principios que, según Paz, rigen la poesía moderna: la analogía y la ironía. La analogía como “creencia en la correspondencia entre todos los seres y los mundos” (469) es, según Paz, un principio anterior a todos los principios. Sin embargo, esta analogía está acompañada por una pasión crítica, que es la conciencia de la historia, de la contingencia y de la mortalidad: la ironía (482). Ambos principios, dice Paz, son opuestos debido a que mientras que la analogía percibe las correspondencias y las semejanzas entre los diversos seres, la ironía señala la diversidad entre ellos. Sin embargo, en el principio analógico mismo, en el tender un puente entre una cosa y otra, estaría la semilla de esa diferencia de la que se es consciente con la ironía. Esto tiene que ver con una forma de saber en la poesía moderna que Paz señala. El principio analógico supone que el mundo es como un libro que el poeta puede leer. El poeta moderno, dice Paz, “sabe –o cree que sabe- precisamente lo contrario: el mundo es ilegible,

no hay libro. La negación, la crítica, la ironía, son también un saber, aunque de signo opuesto al de Dante. Un saber que no consiste en la contemplación de la alteridad en el seno de la unidad, sino en la visión de la ruptura de la unidad. Un saber abismal, irónico” (486). El poeta moderno sabe que el mundo no nos habla con un lenguaje que podamos descifrar, que hay un abismo entre las palabras y las cosas, y por ello culmina en el silencio que Paz señala en Mallarmé o en la imposibilidad de decir si quiera las cosas más ordinarias como le sucede a Lord Chandos, después de que ha perdido la capacidad de ver unidad en la naturaleza (Von Hofmannsthal 36).

Cuando empiezo a explorar este problema, uno de los primeros aspectos que aparece es el de la configuración del yo poético y la forma en que se relaciona con los otros. Éste es el asunto que estudiaré en el primer capítulo. Si pensamos en una forma de conocimiento o de verdad en el poema, surge el problema de que este conocimiento pueda ser transmitido o no. Para entender este asunto, debemos considerar la presencia de un yo poético que dice algo y otro a quien se dirige. Además, el otro o los otros no sólo están como receptores, sino que aparecen también como aquello de lo que el poema habla y, en esa medida, se convierten o no en objeto de conocimiento de la voz poética. En suma, el objetivo de ese primer capítulo es ver las diferentes posiciones que toma el yo frente a sí mismo y frente a los otros, y la relación de esto con una forma de conocimiento. En el segundo capítulo analizaré otros poemas de Dickinson y de Arango, sin perder de vista el asunto del yo poético. En este capítulo me centraré en el problema del tiempo en los poemas, con el fin de analizar la distancia y la cercanía entre el momento en el que el yo habla y el momento de la experiencia de la que habla. Esto con el propósito de acercarme más a la forma en que se construyen las imágenes en las tensiones entre los tiempos (pasado, presente y futuro), entre el proceso y la permanencia, y entre lo sensible y lo trascendente. Con esto intentaré llegar a algunas hipótesis sobre la relación entre estas tensiones y una forma de conocimiento, y sobre el vínculo entre ésta y su manera de presentarse en el poema. En el tercer capítulo, finalmente, intentaré acercarme más a esas formas de conocimiento y de revelación que podrían presentarse en la poesía de Arango y de Dickinson. Para ello, estructuraré el capítulo en dos partes. La primera estará dedicada a una indagación de una forma de visión en la penumbra, en la duda y en la pregunta que se le hace al otro. La segunda explorará cómo se construye un conocimiento que no es conceptual y directo, sino que se revela por medio de su opuesto o de su ausencia. Así, llegaré a algunas ideas en el final de este trabajo en las que, más que concluir algo (sería sospechoso llegar a una idea conclusiva y conceptual sobre algo que parece resistirse a esta forma), intentaré establecer una relación entre los

asuntos desarrollados en cada capítulo para acercarme un poco a la forma de ese conocimiento, a su manera de funcionar, y no a su mero contenido.

Como decía al principio, cuando planteo el problema de este trabajo de grado surge también la pregunta por su metodología. Si bien es claro que en una investigación de cualquier índole debe plantearse esta pregunta (explícita o no), en este caso me parece particularmente importante aclarar la forma en que voy a proceder para el análisis de la obra de estos dos autores. Como se puede deducir de los párrafos anteriores, la estructura general de la tesis está regida por el problema y no por los autores o por la cronología. Esto ya implica una decisión metodológica, debido a que mi intención no es ver cómo se podrían relacionar las dos obras en términos generales, sino cómo se podrían comparar en torno a un problema específico, a pesar de que sea posible establecer otros puntos de encuentro que no serán centrales en este trabajo. Además, es importante aclarar que no pretendo señalar una relación de influencia de la poesía de Dickinson sobre la de Arango, si se entiende esta influencia como una relación vertical entre las dos obras. Esta aclaración es importante, debido a que José Manuel Arango no sólo nació cincuenta años después de la muerte de Emily Dickinson y conoció su obra, sino también a que la tradujo ampliamente e hizo algunas apreciaciones sobre ella. Esto podría llevar a pensar que Dickinson influenció a Arango, pero lo que intentaré hacer en el trabajo es una comparación más horizontal entre ambos, es ver cómo en la obra de los dos hay puntos de encuentro.

Lo que afirma David Jiménez al final de su artículo funciona también como punto de partida para la metodología de este trabajo. El crítico colombiano habla de algo que Arango podría haber *aprendido* de Dickinson y que tiene que ver con la forma del poema, con la manera en que se dice esa verdad. Quizá este trabajo está un poco más cerca de esa idea de *aprendizaje* que de la de *influencia*, debido a que tendría que ver más con una reescritura que con una herencia que Arango recibe pasivamente de Dickinson. Sin embargo, mi enfoque no es exactamente el de *aprendizaje*, debido a que mi propósito es ver la relación entre la obra de estos dos autores no como una linealidad cronológica y unidireccional, sino como la forma en que las dos pueden dialogar. En la obra de Arango esto resulta muy interesante, si recordamos lo que él mismo dice en “Nota”, un texto que aparece como presentación de su *Poesía completa* editada por la Universidad de Antioquia. Ahí dice que en los años sesenta fue la última vez en que los poetas colombianos se unieron alrededor de un proyecto poético común, mientras que ahora (en el 2002, año en que se publica la “Nota”) “cada quien escribe desde el retraimiento, buscando solo su camino” (11). Hacia

ese mismo punto señala Darío Jaramillo, en “Descripción precisa, escueta y penetrante”, cuando afirma que Arango desempeñó un rol de poeta insular, del mismo modo que Aurelio Arturo, Mario Rivero y Álvaro Mutis lo fueron para sus generaciones. Este carácter insular de su poesía no implica, sin embargo, que la obra de Arango haya surgido de la nada, sino que, por el contrario, nos invita a ver su relación con la tradición de la poesía colombiana de una forma menos lineal. Esta lectura está vinculada a lo que Arango le dice a Piedad Bonnett en la entrevista que aparece en *Imaginación y oficio*: “tal vez uno llega a encontrar una voz o un tono, si es que de veras los encuentra, por afinidad con otros poetas. Uno va escogiendo poco a poco a sus poetas, por lo que suscitan, lo que proponen, seguramente también por la manera como hablan. Y así se va quedando con algunos para toda la vida” (173). James Alstrum, en su capítulo de la *Historia de la poesía colombiana* de la Casa de Poesía Silva, incluye a Arango dentro de lo que denomina “Generación de Golpe de dados”. Una de las características principales de este grupo es la intertextualidad cosmopolita dada por el hecho de que la revista casi siempre juntó textos “escritos por generaciones anteriores de colombianos o de todas las naciones del mundo” (514). Si bien Alstrum señala la importancia de ciertos poetas para esta generación (como los nadaístas) con los que Arango no necesariamente habría sentido afinidad, lo que creo que es interesante es que tanto en lo que dice Alstrum como en lo que dice Arango hay una idea de las relaciones entre los poetas que no está regida por la linealidad, ni por el lugar de origen. Las obras de estos escritores no son tampoco copias que harían que uno fuera menos original que otro.

La relación entre la poesía de Dickinson y Arango no es tampoco algo unidireccional. Si de algo podemos estar seguros es de que Dickinson no leyó la poesía de Arango. No obstante, creo que es posible pensar esta relación como algo recíproco, si lo vemos a partir de nuestro lugar de lectores de ambas obras. T.S. Eliot, en “Tradition and the Individual Talent”, explica que, aunque los lectores tendamos a resaltar la originalidad de los poetas que consideramos mejores, es justamente en su vínculo con la tradición que una obra es realmente contemporánea. Esta tradición, sin embargo, no es para Eliot una cuestión de herencia pasiva, sino que requiere del trabajo del poeta que debe tener una conciencia histórica: “and the historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence” (43). Esta idea nos sugiere que la historia de la literatura no es un camino en el que vayamos dejando atrás autores del pasado como si estuviéramos evolucionando, sino que es más bien un todo en el que las nuevas obras adquieren un lugar dentro de la tradición y, al hacerlo, la modifican. Al pensar que las obras pasadas están presentes, Eliot

plantea que el efecto de la tradición sobre una obra nueva no es unidireccional: “what happens when a new work of art is created is something that happens simultaneously to all the works of art which preceded it” (44). El pasado de la literatura es alterado por la aparición de una obra nueva de la misma forma en que este pasado dirige el presente. O, como dice Jorge Luis Borges, en “Kafka y sus precursores”, la labor de cada escritor “modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro” (166). Aunque, en términos estrictos, la obra de Dickinson no se haya modificado por la aparición de la de Arango, sí podemos modificar e iluminar nuestra lectura de ella. Podemos pensar una en relación con la otra y, en esa medida, la estructura que he elegido por los temas y aspectos resulta útil para enriquecer nuestra lectura de ambas. Lo que me interesa es poner a dialogar estas dos obras porque creo que en las dos se sugiere una forma de conocimiento que es comparable y que se presenta por medio del funcionamiento de algunas imágenes que también tienen puntos de encuentro y desencuentro. Y hablo de diálogo entre las dos *obras* (en lugar de los autores), debido a que intento distanciarme de esa idea de influencia y de la referencia biográfica para entender el problema. También a este respecto el planteamiento de Eliot es pertinente, pues desarrolla la noción de despersonalización del poeta, que consiste en que éste no expresa sus propios sentimientos, sino que es como un *medium* en el que se combinan impresiones y experiencias de formas diversas, sin que ello signifique que la obra sea fruto de la pasividad y de la inconsciencia sin labor de la inteligencia (50). Es por esto que Eliot insiste en que debemos centrarnos en la crítica de las obras y no de los poetas.

Esta metodología parece acercarse un poco al problema mismo. Una obra se puede abrir e iluminar en la comparación, al mismo tiempo que se le imponen límites a su interpretación. No podré decir todos los aspectos que vea en una de ellas, sino que habrá que medirla según la otra, al tiempo que podré usar bibliografía sobre una para entender ambas, o ver aspectos de una gracias a lo que dice la otra. Es posible, también, que lo que un poeta aprende de otro no sea tampoco una transmisión pura de algo, sino que sea una apropiación, una reescritura.

**El yo con los otros: algunas formas de la ironía y de la ética en la poesía de Emily Dickinson  
y de José Manuel Arango**

Una de las preguntas que considero fundamentales para explorar el problema del conocimiento en la poesía de Dickinson y de Arango es la de si éste puede o no ser transmitido. El objetivo de este

capítulo es desarrollar esta pregunta a través de la forma en que el yo poético se configura en algunos poemas, y de la manera en que se relaciona con otro o con otros. El propósito de explorar esa configuración del yo y su relación con los otros es ver las implicaciones que esto tiene para el conocimiento: la posibilidad o imposibilidad de transmitirlo y el otro como aquello que puede o no puede ser conocido. En la primera parte veré cómo el yo poético puede establecer una relación irónica con el otro, y el vínculo de esto con lo que dice el poema. En la segunda, me aproximaré a lo que veo como una ética, la cual se da porque el yo se relaciona de una forma distinta con el otro y lo lleva al reconocimiento de su pequeñez frente a lo que no puede conocer.

### El yo poético que sabe: posibilidades de transmitir un conocimiento

La forma en que el yo poético se presenta y se relaciona con su receptor se puede explorar a partir de la función que tiene la segunda persona en algunos poemas de Arango. Ésta es problemática en el siguiente poema de *En este lugar de la noche*:

#### **XLIII**

qué son los curvos caminos  
 las ciudades de piedra donde un mismo hombre  
 canta y maldice en cien lenguas diversas

si de ti mismo nacen la memoria  
 y la fatiga de los viajes

y tras el último regreso  
 envejecido y solo  
 llegarás a saber

que no saliste nunca  
 del dédalo  
 de tu palma. (62)

En la segunda estrofa aparece un “tú” al que el yo poético se dirige. En la primera, este sujeto al que le va a hablar no se presenta como algo concreto, sino como “un mismo hombre”. Esto nos hace pensar no ya en una segunda persona particular, sino más bien en un “uno”, porque “un mismo hombre” puede ser cualquier hombre. Esto sugiere que lo que le sucede a ese “tú” es algo que le sucede a todos los que viajan y recorren curvos caminos. Sin embargo, el yo poético establece una diferencia con su receptor, diferencia que radica en un saber. La voz poética sabe que, a pesar de recorrer caminos y de estar en lugares diversos, nunca se sale realmente del dédalo de la propia palma. La segunda persona, en cambio, no lo sabe todavía, sino que lo llegará a saber en el futuro. Aunque el yo poético le hable, no es posible que le transmita lo que sabe. Si bien al final del poema el yo dice qué es eso que sabe, parece que la segunda persona no lo pudiera saber todavía. Lo que sí puede saber es que aún no lo sabe, y que lo hará cuando esté en la soledad de la vejez.

Esta diferencia entre el yo poético y la segunda persona está en relación con los dos tiempos en los que el poema se mueve. En las primeras dos estrofas los verbos aparecen en tiempo presente, en la tercera hay una advertencia de lo que sucederá en el futuro y en la última se hace referencia a lo que se dice en las dos primeras, pero como algo pasado, con la perspectiva que se tendrá en el futuro. Junto con estas transformaciones en los tiempos verbales, el tono cambia a lo largo del poema. La primera estrofa habla de lo que un hombre hace en el presente, pero estas acciones están condicionadas por la pregunta con que se inicia. La pregunta resulta ser retórica, ya que la segunda estrofa la invalida al sugerir que los caminos, las ciudades y lo que hace un mismo hombre no son nada. Así, el tiempo presente de la segunda estrofa y la transformación de “un mismo hombre” en el “tú” hacen que el tono se vuelva contundente y que culmine en la certeza de la última estrofa. Ese saber que el yo poético tiene en la segunda estrofa se intensifica en las dos últimas, debido, en parte, a los tiempos verbales. En la tercera estrofa notamos que el yo poético no sólo sabe lo que sucede en el presente (que de uno mismo nacen la memoria y la fatiga de los viajes), sino que además conoce lo que sucederá en el futuro con esa segunda persona, lo que llegará a saber. Del mismo modo, la última estrofa es rotunda, debido a que no sólo se ve el futuro, sino que se ve con la perspectiva que se tendrá en ese tiempo y que permitirá entender, por fin, el presente.

La contundencia de la última estrofa está también vinculada con aquello que el yo poético conoce. Ese saber tiene que ver con el hecho de que todas las cosas que parecen múltiples en el presente (los caminos, las ciudades, las lenguas) son como apariencias y espejismos de lo que en realidad es la propia mano. Esta palma aparece como una variación del “ti mismo” de la segunda

estrofa, de la interioridad del sujeto. La mano es como un laberinto en el que el sujeto se pierde hasta que llega a saber que lo que consideraba diverso era en realidad el dédalo de su interior. En el artículo “La poesía de José Manuel Arango”, David Jiménez plantea que en *Signos*, el segundo poemario del antioqueño, aparece un aspecto temático del que antes carecía su obra: “el erotismo y el surgimiento de un tú, una segunda persona a la cual se dirigen las palabras del poema” (51). Aunque en el primer poemario ya aparece una segunda persona, Jiménez argumenta que en estos casos “se trata del propio yo que se desdobra para hablarse a sí mismo en un monólogo silencioso” (51). Esto sugiere que en un poema como “qué son los curvos caminos” lo que aparece como un tú es, en realidad, un desdoblamiento del yo poético. Este desdoblamiento podría funcionar como un procedimiento a través del cual el sujeto puede ver lo que no podría ver si permaneciera en su mismidad. Además, al hacer esto el yo se convierte en un “uno”, en un alguien que puede ser cualquiera. Esto implicaría que el sujeto sabe y no sabe al mismo tiempo. Hay una parte de él que conoce de alguna forma lo que sucederá, mientras que hay otra que llegará a saberlo.

Esta visión del yo poético a través del desdoblamiento se puede iluminar con el planteamiento de Paul de Man sobre la ironía, en “Retórica de la temporalidad”. De Man define la ironía y la alegoría como formas de lucidez, de “insight”, ya que en ellas hay una conciencia de la imposibilidad de lograr una totalidad y una correspondencia entre signo y significado. La ironía sería una ruptura en el sujeto que es capaz de distanciarse de sí mismo para darse cuenta de la inautenticidad del yo que tenía por auténtico. En palabras de Paul de Man, “el lenguaje irónico divide al sujeto entre el yo empírico que existe en un estado de inautenticidad y un yo que sólo existe en la forma de un lenguaje que afirma el conocimiento de esa inautenticidad. Pero ese conocimiento no convierte al yo en un lenguaje auténtico, puesto que conocer la inautenticidad no es lo mismo que ser auténtico” (237). La ironía puede ser entendida como un momento de revelación en el que se descubre la inautenticidad del yo. Sin embargo, el procedimiento no concluye ni se sintetiza en esa revelación, sino que la escisión que tiende al infinito, debido a que el verdadero ironista no creería que descubrir la inautenticidad es lo mismo que ser auténtico.

Podríamos pensar que en este poema de Arango hay un procedimiento irónico de este tipo, debido a que el yo poético se desdobra para verse como un otro. De Man dice que aunque el ironista no cree haber alcanzado la autenticidad, la ironía sí conduce a un autoconocimiento que lo hace más sabio que aquél que permanece en su mismidad (237). Aunque la escisión del yo no es en este poema un procedimiento al infinito, el yo sí ha intuido la imposibilidad de llegar a un saber

concluyente. El que el yo poético parezca tener una visión y un saber en oposición a la segunda persona puede parecer conflictivo con el planteamiento de Paul de Man de que ese saber sintético no es alcanzado nunca por el verdadero ironista. No obstante, la idea de que la segunda persona es un desdoblamiento del yo junto con la idea de que ese saber del yo poético no puede ser transmitido enteramente al tú nos hace creer que hay un carácter no concluyente en ese saber y que hay una conciencia de que incluso si el yo es el mismo tú, hay algo que aquél no le puede enseñar a éste.

Debido a que de Man explica que la ironía consiste en una escisión, podemos creer que ésta conduce a un diálogo entre dos o más instancias del sujeto. Este diálogo interior que veíamos en el poema de Arango es muy llamativo en la poesía de Emily Dickinson. En “Emily Dickinson’s Existential Dramas”, Fred D. White plantea su propuesta en oposición a cierta crítica de Dickinson que la ha leído como una poeta confesional y biográfica, sin atender a la multiplicidad de personajes (*personae*) que aparecen en su poesía (el yo poético como un niño, por ejemplo). Como dice White, “instead of directly conveying the poet’s own thoughts and feelings about the subject, Dickinson prefers the aesthetically richer indirection of a dramatic rendering, whereby characters –*personae*– speak in their own disparate voices, thereby creating a richer and more complex work of art” (93). La multiplicidad de voces que White señala se puede vincular a la idea del yo lírico autoconsciente que analiza Charles Anderson en la poeta norteamericana. Según Anderson, la poesía de Dickinson no es una poesía centrada en lo sentimental (en el corazón, diría él), sino que es: “an exploration of the existential self, something quite different from the subjective lyricism of an earlier generation. ‘It is delicate that each Mind is itself, like a Distinct Bird,’ she had written to Higginson” (303). Anderson propone que en algunos poemas de Dickinson hay una exploración de la interioridad, en la que, si bien no se llega a una verdad última, sí hay una confianza en que el poder del poeta está en su capacidad para iluminar infinitamente la vida interior (303). Ambos críticos proponen una lectura de la obra de Dickinson que note las voces que adopta el yo poético y la teatralización de su interioridad.

En el poema “The first Day’s Night had come” se establece un diálogo dramático entre el yo, el alma y el cerebro:

**410<sup>2</sup>**

---

<sup>2</sup> La numeración de los poemas de Dickinson corresponde a la edición de Thomas H. Johnson de *The complete poems of Emily Dickinson* publicada en 1951. En adelante, citaré los poemas con esta numeración y al final pondré el año del manuscrito más temprano que se conoce del poema (izquierda) y de la primera publicación (derecha), según aparece en la misma edición de Johnson. Además, pondré el número de página en el centro, entre paréntesis.

The first Day's Night had come—  
 And grateful that a thing  
 So terrible—had been endured—  
 I told my Soul to sing—

She said her Strings were snapt—  
 Her Bow—to Atoms blown—  
 And so to mend her—gave me work  
 Until another Morn—

And then—a Day as huge  
 As Yesterdays in pairs,  
 Unrolled its horror in my face—  
 Until it blocked my eyes—

My Brain—begun to laugh—  
 I mumbled—like a fool—  
 And tho' 'tis Years ago—that Day—  
 My Brain keeps giggling—still.

And Something's odd—within—  
 That person that I was—  
 And this One—do not feel the same—  
 Could it be Madness—this?

1862

(195)

1947

En este poema se dramatiza lo que ocurrió en la interioridad del yo poético. Aparecen varios tiempos que se entrelazan por medio de acciones que son procesos o eventos puntales del pasado. En el primer verso aparece un pretérito perfecto que hace referencia a algo que sucedió hace mucho tiempo, cuando había llegado la noche del primer día. En el tercer verso hay nuevamente un pretérito perfecto (had been endured) que no se refiere al mismo tiempo del primer verso, sino que

alude a lo que había sucedido antes de que llegara esa noche: se había sobrevivido el primer día. De esta forma, en la primera estrofa hay un pasado en el que se llevó a cabo un proceso (sobrevivir el día) que culmina en un evento puntual del pasado: la noche había llegado. Esta estructura es similar en las dos estrofas siguientes. En la segunda estrofa, después de hacer referencia a un evento puntual (cuando le dice a su alma que cante y ella le responde), el yo habla de una acción que es un proceso: el trabajo de enmendar el alma. En el último verso de la estrofa, “Until” señala el final de ese proceso de reparación y la llegada de la otra mañana. En el final de la tercera estrofa aparece de nuevo la palabra “Until” que también cumple la función de señalar la culminación de un proceso (“unrolled its horror”) en un evento puntual (“blocked my eyes”). En la cuarta estrofa se llega a la situación presente del yo poético, la cual está ligada con ese pasado por medio del hecho de que el cerebro no ha parado de reír desde entonces. De esta forma se llega a la última estrofa en la que el yo poético reflexiona sobre la situación presente y sobre la forma en que esos sucesos de un pasado muy lejano alteraron su interioridad. El poema no sólo dramatiza la escisión del yo sino que además es narrativo porque despliega temporalmente, en años y en días, lo que sucede en su interior.

Si bien hay este despliegue temporal, desde el principio ha sucedido algo (en un pasado anterior) que ha roto el alma. A partir de ahí, sucede otro evento (la llegada de un nuevo día) que hace que el cerebro empiece a reír hasta el presente. Es como si el yo se rompiera dos veces para llegar a un presente en el que se siente como un extraño para sí mismo. A lo largo del poema aparece un “I” que es distinto al alma y al cerebro. Sin embargo, en la última estrofa, ese “I” se ve a sí mismo como un extraño. El yo poético no sólo es distinto a la persona que era en el pasado, sino que tampoco se identifica plenamente con ese yo presente, ya que se refiere a él como “this One”, como alguien a quien puede ver desde afuera aunque esté dentro de sí. Sentirse a sí mismo como un extraño podría ser la locura. Ésta aparece al final no como una conclusión, sino como una pregunta. Así se intensifica la imagen de un yo tan roto que no puede definirse a sí mismo con una idea, así esta idea sea la de la locura. Además, el yo (si todavía podemos llamarlo así) narra la fragmentación de su alma en una escena misteriosa. Aunque podemos imaginar lo que ha sucedido, a lo largo del poema aparecen frases como “a thing / So terrible”, “something” y “unrolled its horror” que nos hacen ver, por un lado, que la voz poética no puede concretar muy claramente lo que le sucede y que, por otro lado, contribuyen a crear una atmósfera de horror en la que el día, como si fuera un ser animado, ataca al yo poético, aunque éste no pueda determinar lo que sucede.

En estos dos poemas hay una semejanza en el hecho de que el yo poético no es un ser unificado y homogéneo que expresa lo que siente y piensa, sino que son yos poéticos divididos y que, en esa división, pueden descubrir o preguntarse algo sobre sí mismos. Sin embargo, en el poema de Dickinson aparecen dos aspectos que no son tan claros en el de Arango. Por un lado, en “The first Day’s Night had come”, el yo poético se habla a sí mismo de forma más evidente –no es la segunda persona del poema de Arango. Por otro lado, el poema de Dickinson pone en escena esa escisión del yo, mientras que “Qué son los curvos caminos...” parece tomar esa escisión como punto de partida. La noción de ironía planteada por de Man parece darse también en el poema de Dickinson, debido a que el yo se distancia de sí mismo y debido a que esa escisión se pone en escena y se despliega en el tiempo. Este despliegue temporal está en relación con la idea de White, según la cual en la poesía de la norteamericana hay un énfasis en los procesos, ya que en sus poemas el yo poético es consciente de su existencia finita y de que no puede refugiarse en una idea trascendente para salvarse, sino que debe concentrarse en actuar dentro de sus posibilidades, más que en buscar sentidos últimos. Del mismo modo, Margaret Dickie, en “Emily Dickinson’s Discontinuous Self”, afirma que en los poemas de Dickinson no es posible llegar a una definición sintética del yo. Es decir, no podemos caracterizar y describir el yo poético como si fuera un personaje de una novela, debido a que siempre hay algo que se escapa y, a pesar de que los poemas sean en muchos casos narrativos (como en éste), las tres estrategias mencionadas por Dickie (repetición, brevedad y figuración) irrumpirían para impedir la aprehensión de un sujeto unificado.

El yo también se construye en los poemas de Dickinson por medio de su identificación con una segunda persona. En poemas como “I’m Nobody”, el yo se hermana con un tú con el que comparte el hecho de no ser nadie. La identificación con su receptor en oposición al resto del mundo lleva a la construcción de una tercera persona que no le es simpática al yo, y en contraposición a la cual se puede caracterizar a sí mismo. Este aspecto es explorado por Wendy Baker en “Emily Dickinson and the Poetic Strategy”. Tras analizar el poema “I held a Jewel in my fingers”, Baker nota que la pérdida se vincula al mundo prosaico en el que unas terceras personas pretenden encerrar a la voz poética, así como a un mundo diurno, entendido éste como un mundo que exige que el yo lleve a cabo ciertos trabajos que le son impuestos, como ir a la iglesia o atender las labores de la casa. La oposición entre el yo poético y su mundo social es señalada también por Nancy Walker y George F. Wicher, quienes, además, notan el humor que hay en la poesía de Dickinson. Walker propone que hay un distanciamiento de las convenciones poéticas relacionadas

con la naturaleza, la feminidad y la religión, distanciamiento que se logra a través del humor. El humor, a diferencia de lo sentimental y confesional, le permitiría a Dickinson independizarse –y definirse a partir de esa independencia- de las formas y los comportamientos convencionales (58). En “I’m Nobody”, por ejemplo, la distancia que el yo poético establece entre él y el resto del mundo se da tanto por no ser lo que ellos son, como por no compartir la creencia de que ser Alguien es necesariamente más grandioso que ser Nadie. En ese sentido, hay también poemas en los que el yo poético no se opone a los otros por ser algo diferente, sino por no compartir sus opiniones:

**686**

They say that “Time assuages” –

Time never did assuage –

An actual suffering strengthens

As Sinews do, with age –

Time is a Test of Trouble –

But not a Remedy –

If such it prove, it prove too

There was no Malady

1863

(314)

1896

La distancia entre la opinión de “ellos” y lo que piensa el yo poético está dada en el primer verso por el “they say” y las comillas que aclaran que la idea es de otros. Además, el hecho de que nos diga que “ellos dicen” y no que “ellos piensan” establece una distancia. La imagen que tenemos de “ellos” está construida solamente por algo que ellos dicen, como si el yo no tuviera acceso a la interioridad de los otros. Esta distancia es más explícita en el segundo verso, cuando se contradice lo que dicen los otros. El yo poético afirma, sin vacilación, que el tiempo no cura. Sin embargo, llama la atención la diferencia en el tiempo verbal que hay entre lo que dicen los otros y lo que dice el yo. Mientras que ellos dicen que el tiempo alivia (en presente indicativo), la idea opuesta está en pretérito simple (el tiempo nunca ha aliviado). Esta diferencia en el tiempo verbal implica que aunque el yo poético afirma algo de forma indicativa, su afirmación podría estar anclada a su experiencia en el mundo. Mientras que lo que dicen los otros está en un presente que es atemporal (un presente gnómico) y que, en esa medida, alude a una verdad absoluta, lo que dice el yo poético

parece ceñirse, en este segundo verso, a algo más concreto, a la experiencia. Así mismo, en el tercer verso se habla de “an actual suffering”, con lo que se enfatiza que el yo poético está hablando de un sufrimiento real. Sin embargo, el verso “Time never did assuage” tiene también algo de absoluto debido a que el yo habla como si pudiera dar fe de todas las experiencias humanas, de lo que siempre ha sucedido. Esto se intensifica en la segunda estrofa, cuando las palabras adquieren una forma de sentencia (“Time is a Test of Trouble”) para llegar a un argumento que parece ser más intelectual y lógico que basado en la experiencia particular. Al final parece que la afirmación de “ellos” no es así no sólo porque nunca ha sucedido lo que dicen, sino porque no es lógico que el tiempo alivie el sufrimiento. El yo poético señala la falacia que hay en la postura de los otros. Pareciera que la idea de que el tiempo cura es no sólo falsa, sino también paradójica, debido a que, si lo hiciera, se probaría que nunca hubo sufrimiento. Sin embargo, si nos detenemos en el razonamiento que hace la voz poética, podemos notar que no demuestra realmente algo, sino que se simula esa estructura lógica. La premisa inicial es una imagen y no una idea lógica: el sufrimiento se hace más fuerte con el tiempo, al igual que los tendones. De igual forma, la afirmación “Time is a Test of Trouble”, que determina el hecho de que el tiempo cure sea una falacia, es una idea que tampoco se demuestra, sino que simplemente se dice.

En la poesía de Arango también aparece una tercera persona plural de la que el yo poético se distancia y en oposición a la cual se define, como sucede en este poema de *Montañas*

**Hay gentes que llegan pisando duro**

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

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

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

Yo no sé francamente cómo hacen  
cómo no entienden. (204)

El yo poético aparece de forma explícita en la última estrofa del poema para revelar su incompreensión frente a quienes ha descrito en las estrofas precedentes. En la primera estrofa, se restringe a decir un hecho: hay gentes que llegan pisando duro. En esta estrofa y en las dos siguientes no nos dice cuál es su parecer con respecto a estas gentes de las que habla y, ni siquiera, nos dice que él las esté viendo. A diferencia de “Qué son los curvos caminos...”, los sujetos que son descritos en el poema no son sus receptores y no están siendo observados en el momento del poema por un yo poético cercano a ellos. Esto nos hace pensar que ese decir al otro lo que el yo ve, que ya era difícil en un poema como “Qué son los curvos caminos...”, acá es algo que el yo no se toma la molestia de intentar porque estas terceras personas se han hecho radicalmente extrañas para él. Esta extrañeza hace que esos sujetos no aparezcan en el presente del poema como si el yo los estuviera viendo mientras habla, sino que sean unos seres a los que se hace referencia como una realidad, como un hecho del mundo, y no como una visión del instante. En las tres primeras estrofas la imagen de esas gentes parece ser una idea a la que el yo poético ha llegado después de la experiencia y de la reflexión para convertirse en una suerte de verdad que puede decir de forma indicativa y en un presente que es gnómico y que constata la forma de ser de esas personas.

La distancia podría hacer que estas gentes se presenten como una realidad objetiva, más allá de la visión o del parecer del yo. Sin embargo, el sujeto que aparece explícitamente al final está implícito en las tres primeras estrofas. Cuando nos dice “que se sienten en este mundo como en su casa”, “que ni siquiera agradecen el aire” o que “se tutean con la muerte” se desapruaba el comportamiento de estas gentes. La expresión “este mundo” –en lugar de “el mundo”- sugiere la existencia de un mundo más allá, y señala cierta distancia del yo frente a este mundo que contrasta con que esas gentes lo sientan como su casa. Además, el uso repetitivo de la conjunción “y” crea el efecto de una acumulación de acciones de esas gentes y de estupor del yo poético frente a su capacidad para hacer esas cosas. En ese mismo sentido, expresiones como “ni siquiera” o “hasta” (usado como sinónimo de “incluso”) sugieren que las acciones de estas gentes –el sentirse en el mundo como en su casa o el tutearse con la muerte- llegan a extremos insoportables para el yo poético. Así mismo, el uso de la negación (“no les duele un hueso no dudan / ni sienten un temor van erguidos”) hace que pensemos en esas acciones como opuestas a otras acciones (sentir temor,

no tutearse con la muerte) que parecieran ser más comprensibles y tolerables para el yo poético. De esta forma, en la última estrofa, la desaprobación y la no identificación con esas gentes son más directas. En los dos últimos versos en los que el yo poético declara: “Yo no sé francamente cómo hacen / cómo no entienden” aparece nuevamente un tono de desaprobación que es irónico debido a que, mientras que dice modestamente que no sabe, lo que no sabe es cómo los otros no entienden algo que él (y acaso otros) sí. Su aparente desconcierto, su estupor frente a que haya gentes que lleguen pisando duro, se convierte en un gesto irónico de quien sabe que estas gentes hacen lo que hacen porque no entienden. Eso que el yo poético entiende no es algo que pueda decirnos o explicarnos, pero al mismo tiempo es algo tan evidente que no sabe cómo hay gentes que no lo entienden. El lugar en el que se ubica el yo poético frente a la tercera persona plural de este poema invita a pensar en una ética del yo, en tanto que el entendimiento que éste parece tener le impide apropiarse del mundo como si fuera su casa. El entendimiento del yo poético lo obligaría acaso a ser más respetuoso frente a la vida, más consciente de la pequeñez y de la muerte.

La propuesta de Clark Griffith nos ayuda a recapitular lo que hemos dicho. Este crítico define la ironía en Dickinson como una máscara que se pone el yo para protegerse de ser herido por el mundo: “irony, in its earliest manifestations, was the result of something more pitiful and grotesque. It derived from the superstitions of primitive man and, in particular, from his fears of the world he occupied” (38). Este planteamiento parece suponer que la ironía es una pose debajo de la cual habría un yo auténtico. Si quitamos la máscara, sería posible acceder a eso que se esconde detrás de ella. Según Wayne Booth, la ironía estable es una ironía intencionada que puede ser reconstruida en la lectura y que “una vez hecha la reconstrucción del significado, al lector no se le invita a socavarlo mediante nuevas demoliciones y reconstrucciones” (31). Esto es cercano a lo que señala Griffith, ya que en la ironía estable el lector puede reconstruir un sentido, al saber que hay una discrepancia entre lo que se está diciendo y la forma en que se dice. Podríamos plantear que en “Hay gentes que llegan pisando duro” hay una ironía estable en la medida en que aunque al principio el yo poético nos describe de una forma casi objetiva a esas gentes –sin decir cómo le parecen-, es posible ver la desaprobación que va a ser explícita al final del poema. Podemos reconstruir entonces un sentido estable: la desaprobación del yo poético de aquellos que no entienden. En “They say that ‘time assuages’...” la desaprobación es más directa. La voz poética no finge modestia, sino que es clara al decir que los otros se equivocan. Sin embargo, la idea de la ironía de Griffith se puede ver un poco en el poema, no ya como máscara, sino como la

desesperanza y la pérdida de la inocencia de un yo que no se deja engañar por lo que los otros dicen. Según Griffith, el yo poético no se deja llevar por la ilusión de felicidad en tanto que la sabe efímera. Sin embargo, creo que es problemático decir que detrás de eso hay un yo auténtico que se esconde para no ser herido. En efecto, podemos reconstruir una verdad (aunque no se diga directamente), que consiste en que el verdadero sufrimiento no se alivia con el tiempo (en el poema de Dickinson), y en que se desaprueban las acciones de esas gentes (en el poema de Arango). No obstante, no podemos afirmar con seguridad que ese sentido, que podemos reconstruir a través de la ironía estable, está relacionado con el yo biográfico de los poetas.

Tanto la noción de ironía de Griffith como la idea de ironía estable de Booth son distintas a la propuesta de Paul de Man que había explicado y a la ironía inestable que el mismo Booth define. Nancy Walker se distancia también de lo que plantea Griffith, debido a que ve la ironía en Dickinson como algo más que un ocultarse. Según Walker, el juego de máscaras no significa que haya un yo verdadero detrás de ellas, sino que ese yo se pierde en la posibilidad de las diferentes máscaras (67). Ese yo, según Walker, no se compromete o identifica con ninguna de sus máscaras ni permite que detrás de ellas podamos encontrar un yo completo, como lo sugería Margaret Dickie. Así mismo, Booth dice que en la ironía inestable, “no se puede elaborar ninguna reconstrucción estable a partir de las ruinas reveladas por medio de la ironía”, debido a que el autor se niega a declararse a favor de cualquier proposición estable (304). Esto nos hace pensar que en la ironía inestable definida por Booth podría suceder algo similar a lo que sucede en la ironía definida por Paul de Man, debido a que en ambas parece haber una invitación a la reconstrucción infinita. Esto, en el caso de Paul de Man, no se plantea tanto en términos de la lectura como sí lo hace Booth, sino que se centra más en lo que sucede con el yo irónico. En “Hay gentes que llegan pisando duro”, aunque podamos considerar la desaprobación del yo poético como un significado estable, al final del poema aparece algo que excede ese significado y que nos impide aprehenderlo como una verdad transmitida. El yo poético parece desestabilizar su ironía y llevarla un poco más allá, al no revelarnos qué es lo que ellos no entienden, como si fuera algo evidente o algo indecible. Sabemos que los desaprueba, pero hay algo que permanece velado y es precisamente el contenido de su saber. En el caso de “They say that ‘time assuages’” también es muy clara la desaprobación de la opinión de los demás. Además, podríamos pensar que, como señala Daniel O’Hara, en Dickinson la ironía consiste también en revelar la falacia que subyace en los discursos (especialmente el religioso) que pretenden llegar a un sentido concluyente. Apunta O’Hara que la

ironía de Dickinson no busca llegar a un nuevo equilibrio o a una resolución final de las oposiciones o ambivalencias. En este poema hay quizá una ironía estable porque es posible reconstruir un sentido. Sin embargo, hay que tener en cuenta la idea de ironía de O'Hara para ver que no hay posibilidad de resolución ni en lo que dice el poema (el tiempo no cura), ni en la forma, debido a que lo que se dice con tanta seguridad y lógica resulta ser un juego, el simulacro de una estructura.

El yo poético que no sabe: imposibilidades de llegar al otro

Como decía, David Jiménez afirma que en *Signos* aparece un tú al cual se dirigen las palabras del poema y que ya no es necesariamente un desdoblamiento del yo. Cuando el otro aparece de esta forma, surge en este poema la pregunta que el yo poético hace y que queda sin respuesta:

**XXIII**

qué se destruye en ti  
 qué frágil esperanza, qué tela  
 de sueño y de memoria

cuando aprietas los párpados  
 y el trazo negro del relámpago  
 que acaba de alumbrar el cielo  
 hiende tu alma. (91)

Si pensamos en este poema en relación con “Qué son los curvos caminos...” y “Hay gentes que llegan pisando duro”, notamos que el otro no es el mismo yo que se desdobra o un ser radicalmente extraño, sino que es una segunda persona cercana al yo poético, pero que tiene algo distinto, algo que se ignora. La voz poética le dirige a su interlocutor una pregunta que es íntima y que revela la cercanía entre ambos. No obstante, la pregunta no tiene respuesta en el poema, como si hubiera algo en ese tú que permanece inaprensible para el yo. Éste parece quedarse en un límite frente al otro, en el que puede ver lo que le sucede (incluso sabe que su alma se hiende), pero donde algo sigue siendo desconocido. Mientras que en “Qué son los curvos caminos...”, el yo sabe lo que la segunda persona llegará a saber y en “Hay gentes que llegan pisando duro” entiende algo que ciertas gentes no entienden, en este poema hay un reconocimiento de la extrañeza irreductible del otro.

Esta extrañeza no se desaprueba, sino que es algo que se respeta y frente a la cual sólo se puede preguntar. Aunque no es claro que el yo tenga una relación amorosa con el “tú”, como en otros poemas de *Signos*, sí es distinto al de “Qué son los curvos caminos...”. El del presente poema es más concreto, debido a que no es “un mismo hombre” (o cualquier hombre), sino que es un alguien al que le sucede algo que el yo ignora.

El yo poético dice que el relámpago “acaba” de alumbrar el cielo. Esto parece ubicar la pregunta en un instante concreto. Aunque el relámpago ya ha sucedido, la voz poética habla en presente (dice “acaba” en lugar de “acabó”), al igual que cuando dice “destruye”, “aprietas” y “hiende”. Es posible que el presente de estos tres verbos no sea tan concreto, debido a que quizá es algo que sucede siempre. Sin embargo, la frase “acaba de” hace que ese presente pierda un poco su carácter abstracto y atemporal, y se convierta en algo más concreto. Esto puede implicar, en primer lugar, que el tiempo del poema no es el de un presente gnómico, sino que se establece una tensión entre esa permanencia y una necesidad de ubicar el suceso en un momento concreto, cuando el relámpago ha dejado su huella. En segundo lugar, la tensión entre lo atemporal y el momento concreto puede estar vinculada con que el alma se hiende. El presente de “destruye”, “aprietas” y “hiende” puede deberse a que algo queda impreso en el alma y, por tanto, se percibe como presente.

Tanto el tiempo del poema como la segunda persona a la que se dirige no son tan abstractos, si bien no son del todo particulares. La pregunta que el poema plantea tampoco es igual a la de “Qué son los curvos caminos...”. En “Qué se destruye en ti...” la pregunta no es retórica porque la respuesta no es evidente, ni es algo que definitivamente no se pueda saber. Quizá la respuesta está en el otro, aunque éste no responda. Además, la forma de la pregunta es distinta. Mientras que en “Qué son los curvos caminos...” se cuestiona por lo que son o lo que significan todas esas cosas diversas que creemos experimentar en la vida, en “Qué se destruye en ti...” la pregunta podría tener una respuesta más específica (aquello que se destruye) y hay algo que el yo poético sabe al hacerla. Sabe que ese algo se destruye y que puede ser una “frágil esperanza” o una “tela de sueño y de memoria”. El yo poético tiene un conocimiento profundo de la segunda persona, pero dicho conocimiento está minado por una pregunta. Incluso si pensamos que el yo es tan cercano al tú que podría ser él mismo, hay algo que permanece en el misterio. Mientras que en “Qué son los curvos caminos...” se sabe lo que sucederá con el otro y en “Hay gentes que llegan pisando duro” se conoce a esas gentes al punto de que el yo se distancia de ellas, en “Qué se destruye en ti...” lo que es extraño en el otro impide que el yo tome una distancia irónica, debido a que es algo que

realmente no puede comprender. El yo podría estar en el límite para llegar al otro, o en un lugar paradójico y de tensión entre conocer al “tú” con profundidad y tener una pregunta sin respuesta.

Como hemos visto, los yos poéticos de la poesía de Dickinson pueden entablar diferentes relaciones con los otros. En algunos poemas aparece también un otro por quien el yo poético no tiene la antipatía de “They say that ‘Time assuages’”, pero con el que tampoco puede tener la cercanía que tiene con el tú de “I’m Nobody”:

**568**

We learned the whole of Love –  
 The Alphabet – the Words –  
 A Chapter – then the mighty Book –  
 Then - Revelation closed –

But in Each Other’s eyes  
 An Ignorance beheld –  
 Diviner than the Childhood’s –  
 And each to each, a Child –

Attempted to expound  
 What Neither – understood –  
 Alas, the Wisdom is so large –  
 And Truth – so manifold!

1862

(277)

1945

El poema habla de un “nosotros” que podría referirse al yo poético y a alguien más, pero que también podría incluir a un grupo más amplio, quizá a todas las personas. Sin embargo, la palabra “Neither” de la tercera estrofa indica que, en efecto, no se habla de un plural general, sino de dos personas. Además, el pasado de “learned”, “beheld” y “attempted” nos hacen pensar en un tiempo más específico. Al estar conjugados en pretérito, estos verbos nos podrían ubicar en un tiempo de la experiencia concreta más que en algo que les sucede siempre a los hombres. En los dos versos finales el tiempo verbal deja de ser pretérito y se convierte en presente. Esto se debe a que el yo llega a una conclusión que quizá es más universal en tanto que ya no es algo que le pasó a dos

personas concretas, sino que es algo que es así siempre. No obstante, se llega a esta idea al final, y la conclusión, aunque esté en un presente más universal, es producto de la experiencia descrita en el resto del poema.

El hecho de que el yo poético sea una primera persona plural tiene consecuencias distintas a lo que señalábamos sobre “Qué se destruye en ti...”. En el poema de Dickinson no hay una pregunta, a pesar de que sí hay una ignorancia sobre el otro. Esta ignorancia sobre el otro, aquello que quizá impide la plenitud entre los amantes, es una experiencia compartida y el yo poético lo sabe. En los dos primeros versos de la primera estrofa, el verbo que aparece es “beheld”. Esto significa que no es simplemente que en los ojos de cada uno hubiera una ignorancia, sino que ésta se veía. Se crea una imagen de dos miradas que se observan mutuamente y que ven la ignorancia en la otra. La pregunta sobre lo desconocido no está en el interior de cada uno, sino en los ojos del otro. Además, el yo poético sabe que a los dos les sucede lo mismo. No sólo sabe que el otro ignora, sino además que el otro ve esa ignorancia en él. Es como si cada uno fuera el espejo del otro, pero lo que se revela es el no saber. El yo necesita de los ojos del otro para poder ver los propios. Y aun cuando sabe que no es sólo él quien ignora, no puede hacer nada para subsanar esa ignorancia.

A pesar de que esa ignorancia es compartida, el conocimiento que tienen (o que tenemos) deja de ser algo armónico. Además, mientras que en la primera estrofa hay un tono mesurado, a partir de la segunda aparece esa ignorancia que rompe con lo que se había dicho antes y que concluye en el tono exclamativo de la última estrofa. Aunque en los dos últimos versos el yo poético habla en presente y parece llegar a una conclusión, ésta es dicha de forma emocional a través de la interjección “Alas” y del signo de admiración con que termina el poema. Así mismo, la “conclusión” o la “certeza” a la que se llega al final del poema es justamente la afirmación de la dificultad de conocer toda la verdad. Sin embargo, la voz poética no afirma simplemente que la verdad es muy variada, sino que además nos dice que la sabiduría es amplia. “Wisdom”, a diferencia de “Truth”, implica la presencia de un sujeto. Es decir, si bien la palabra puede significar tanto la capacidad de saber como el contenido de ese saber, en ambos casos está vinculada a la inteligencia de alguien. Por tal motivo, al decir que la sabiduría es amplia, el yo poético parece no querer negar la posibilidad de la mente para conocer la verdad, sino que plantea la dificultad de hacerlo. “Truth”, a pesar de que tiene mayúscula, no es una categoría absoluta en el poema, debido a que es algo variado y es precisamente ahí donde radica su (no) esencia. En esa misma dirección, la ignorancia (también en mayúsculas) de la que se habla en la segunda estrofa es “una” (“an”) y

no “la” (“the”). Aunque se habla de una ignorancia concreta, el yo poético nos dice que ésta es “Diviner than the Childhood’s”. Además de compartir el carácter vario y concreto, la ignorancia que permanece no es algo precisamente opuesto a la verdad, en la medida en que es algo que puede ser divino y cuya existencia no invalida el hecho de que se ha aprendido la totalidad del amor. Por un lado, la posibilidad de aprehender al otro está quebrada por una ignorancia que queda y, por otro, parece que ese aprendizaje también estuviera hecho de esa ignorancia compartida.

Este poema recuerda lo que dicen Anderson y Ryan Cull sobre la relación que se establece con el otro en algunos poemas de Dickinson. Según Anderson, Dickinson “never pretended she could penetrate another self” (303), como si en esa no pretensión hubiera cierto reconocimiento de la profundidad del otro. Éste no se hace extraño como el de “They say that ‘Time assuages’” o como aquellos que son como ranas que dicen su propio nombre, sino que es extraño porque el yo reconoce la pequeñez de sí mismo ante la complejidad del otro. Cull explora un poco más este asunto, al plantear que el cuestionamiento de una poesía egocéntrica (centrada en la expresión de un yo poético) lleva a Dickinson a plantear una relación con el otro que no es de violencia o de dominación por alguna de las partes, sino donde se pueden romper las jerarquías entre las personas y casi que el yo se confunde con el otro. Este poema, a diferencia de “Qué se destruye en ti...”, no le pregunta nada a su receptor, sino que es la afirmación de la imposibilidad de que uno le pueda responder algo al otro. Sin embargo, en esa imposibilidad compartida, en la ignorancia de ambos, podría estar acaso lo que los une.

La declaración de la ignorancia y de la imposibilidad de decir lo que se sabe aparece en este poema de Dickinson de manera distinta al anterior:

**668**

“Nature” is what we see –  
 The Hill – the Afternoon –  
 Squirrel – Eclipse – the Bumble bee –  
 Nay – Nature is Heaven –  
 Nature is what we hear –  
 The Bobolink – the Sea –  
 Thunder – the Cricket –  
 Nay – Nature is Harmony –  
 Nature is what we know –

Yet have no art to say –  
 So impotent Our Wisdom is  
 To her Simplicity.

1863

(332)

1914

El poema está construido por medio del intento de la voz poética por definir lo que es la naturaleza. En los versos uno, cuatro, cinco, ocho y nueve aparece el verbo “is”. La repetición del verbo más que fortalecer la definición, le da a ésta un carácter dubitativo. El yo poético dice de manera indicativa y clara que “‘Nature’ is what we see”, no obstante, en el cuarto verso no sólo da otra definición de la naturaleza, sino que además niega lo anterior con la palabra “Nay”. Esta interjección vuelve a aparecer en el verso ocho, cuando la voz poética niega nuevamente lo que ha dicho antes e intenta dar otra aproximación a lo que es la naturaleza. Lo que inicia como una definición se convierte, a fuerza de la repetición y de la negación, en un tanteo que culmina en el reconocimiento de la imposibilidad de decir aquello que se sabe.

Este tanteo conduce al yo poético a la enumeración de cosas concretas que podrían hacer parte de la naturaleza, aunque se nieguen las dos primeras definiciones que se dan. Entre los versos uno y tres, la forma de definir la naturaleza es puramente material. El yo poético inicia con una definición general (la naturaleza es aquello que vemos) y enumera cinco cosas materiales que pueden ser vistas. En el cuarto verso hay un cambio con respecto a esto debido a que aparece una definición más abstracta de la naturaleza (“Heaven”) que se intensifica en el octavo verso cuando se dice que la naturaleza es “Harmony”. De igual forma, el verbo “see” pasa a ser “hear” en el quinto verso y finalmente llega a “know” en el noveno. La transición entre “see”, “hear” y “know” nos hace pensar en un paso desde algo muy concreto y material a lo más abstracto que sería aquello que sabemos pero no podemos decir. Así mismo, en el primer intento de definición no hay algo como “Heaven” o “Harmony” que aparecen en los dos siguientes, sino que se define simplemente como lo que podemos ver. De forma similar, en el último intento de definir la naturaleza ya no aparece la enumeración de cosas concretas de los dos primeros, debido quizá a que la imposibilidad de decir excluye también la posibilidad de enumerar como se había hecho antes.

El yo poético habla en primera persona del plural. Esto implica que no se habla de una experiencia particular, sino de algo que les sucede a todos los hombres. Cuando la voz poética dice “Our Wisdom” se enfatiza que ese “nosotros” de los versos anteriores alude a una condición de los

seres humanos, al abismo que hay entre aquello que saben y la capacidad para decirlo. Esto es muy importante porque nos obliga a detenernos en lo que puede significar esa “sabiduría” de la que habla el final del poema. Aunque el yo poético es incapaz de decir lo que es la naturaleza, esto no significa que no sepa lo que es. Sabe que la naturaleza es aquello que sabemos pero que no tenemos la capacidad de decir y, además, comprende la razón de esa imposibilidad: nuestra sabiduría es impotente frente a su simplicidad. La última “definición” de la naturaleza se vuelve paradójica debido a que *es* justamente lo que no tenemos la capacidad de decir. “Our Wisdom” no se refiere ya a aquello que sabemos, sino al arte, a la capacidad de decir con palabras lo que se conoce. Lo que sabemos es algo distinto a nuestro ingenio para decirlo, y nuestro saber se convierte en la definición misma de la naturaleza. El poema no nos dice que la naturaleza es *algo* que sabemos, sino que parece que *es* (por definición) todo lo que sabemos. De esta forma, se crea una distancia irreductible entre “what we know” y “Our Wisdom” debido a que el primero se identifica con la naturaleza y su simplicidad, mientras que el segundo queda del lado de nuestro arte para decir las cosas. Aparece entonces la posibilidad de que en el yo (o en todas las personas) haya, al mismo tiempo, una parte que sabe algo y otra que intenta decirlo (y otra que sabe que esto sucede), como si dentro del sujeto hubiera una otredad inaprensible para sí mismo.

El final del poema subvierte la idea de que nuestra sabiduría, con toda su vastedad, podría aprehender lo más simple. La naturaleza, precisamente por su sencillez, es inexpresable y, en esa medida, es la sabiduría la que se hace inferior a ella. Según Joanne Feit Diehl, una de las diferencias entre la poesía de Wordsworth y la de Dickinson estriba en que en el caso del inglés, el poeta aparece como un sujeto abierto y receptivo que puede escuchar lo que la naturaleza le dice, mientras que Dickinson, “fundamentally redirects Wordsworth’s relational notion of intermittent epiphanies, for she wants a final, an apocalyptic decision which will yield to her once and for all the gift of visionary power” (36). En este poema, la voz poética no recibe una revelación de la naturaleza en un momento inesperado, sino que intenta sonsacarle su definición. Quizá el yo poético no habla en el momento en que está frente a las cosas que enumera, sino que lo que dice es producto de la reflexión. A través de esta reflexión busca llegar a una revelación que al final se da, pero de forma negativa. Se revela la impotencia de la sabiduría y una naturaleza que es inaprensible, no por su complejidad o porque esté llena de arcanos indescifrables, sino por todo lo contrario.

En el siguiente poema de *Cantiga*, el yo poético nos da una imagen de la naturaleza y, al final, se ubica en ella:

**Momentos**

**1**

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. (158)

El poema está en tiempo presente y las imágenes de la naturaleza aparecen casi por sí solas, hasta el fragmento final en donde el yo poético hace presencia. En los primeros tres fragmentos, el tiempo presente (los momentos o los instantes) está vinculado con la ausencia del yo. El poema, al parecer, se ha convertido en visión inmediata, en imagen no mediada por un sujeto. Estas imágenes que aparecen en los tres primeros fragmentos del poema están en movimiento, llenas de vida. Los troncos “brotan retorciéndose / y avanzan” como si fueran seres animados. Además, el “retorciéndose” que caracteriza la forma en la que brotan le quita serenidad a la imagen. Esto se convierte en los siguientes versos (hasta el final del tercer fragmento) en imágenes de movimientos rápidos y violentos. El último verso del primer fragmento es la imagen de un insecto que no sólo pasa rápido sino que “raya el agua”. Esto se intensifica en los siguientes dos fragmentos, debido a que la sabaleta no sólo es veloz (“un ágil coletazo”) sino que además hay cierta violencia en el hecho de que esté hecha para predar, mientras que el vuelo del martín pescador es igualmente rápido y violento: “brusco, rasante”. La naturaleza observada no se presenta como algo sereno y pasivo –como un objeto que el yo pueda contemplar y dominar- sino que es un reino en el que incluso los troncos parecen tener vida.

Este carácter vivo de la naturaleza es lo que hace que el yo poético no vea imágenes fijas, sino que, a veces, sólo pueda ver sus huellas. La sabaleta aparece como “un ágil coletazo”, mientras que del martín pescador sólo puede ver “su dorso azul oscuro / cuando se va”. Esto, además, da cuenta de que la ausencia del yo, que mencionaba en el párrafo anterior, es sólo aparente. Aunque las imágenes parecen no estar mediadas por un sujeto, el hecho de que sólo tengamos las huellas que dejan estos animales sugiere que son imágenes que están siendo observadas en ese instante y, en esa medida, son lo que el yo alcanza a ver. Además, desde el segundo fragmento ya empieza a sentirse la percepción de un yo que da una posibilidad sobre el tamaño de la sabaleta y cuya unidad de medida es subjetiva (es su propia mano) y que, además, le otorga una finalidad a su forma: predar. En el tercer fragmento aparece el verbo conjugado en primera persona (“veo”) que culmina en el último fragmento, cuando el yo poético se presenta claramente. Aunque desde el principio el yo está, su forma de hacer presencia se transforma al final. Efectivamente “veo” y “soy” son dos verbos gramaticalmente iguales: ambos están conjugados en presente de la primera persona del singular. Sin embargo, es distinto que el yo esté como observador a que se defina a sí mismo. Su aparición explícita en el cuarto fragmento es paradójica, debido a que se presenta para reconocer su extrañeza frente a ese mundo. En los tres primeros fragmentos se había construido la visión de

un paisaje en el que el ojo del yo encuadraba ciertos momentos y le agregaba elementos a la escena. En el último, pareciera que ese ojo se alejara aun más de la escena y se saliera del observador para verse a sí mismo viendo. Aunque se declare como un intruso, la forma en que aparece es similar a como aparecen las imágenes de la naturaleza. El yo es un momento más entre los que él mismo puede ver, pero es un elemento disonante. Es un intruso, pero lo es justamente porque está ahí y porque, así como ve a la naturaleza, se puede ver a sí mismo. Además, mientras que los troncos parecen estar vivos y los animales tienen movimientos rápidos y violentos, el yo poético aparece como una imagen fija, como algo que es, con lo cual se vuelve objeto de observación (un momento más del paisaje), y al mismo tiempo es distinto al movimiento de la naturaleza que se le escapa de la visión.

Su presencia no es sólo la del extraño, sino la del intruso, como si reconociera que ha violado un reino que no le pertenece y que no puede comprender del todo. La inocencia de la naturaleza, la crueldad sin pensamiento que la guíe, es lo que hace del yo un intruso, es aquello que éste no puede comprender. Aunque la voz poética se declara ignorante y desconcertada frente a la naturaleza, hay en el poema de Arango una serenidad y una aceptación a la que no llega el yo poético de “‘Nature’ is what we see”. En el poema del colombiano no se siente una necesidad por conocer ese secreto de la naturaleza o por hacer parte de ella, sino que se reconoce su radical extrañeza y permanece en el límite desde el cual puede ver, siendo todavía un intruso. En el poema de la norteamericana, se crea una tensión entre el aferrarse a una definición y retractarse de ella para llegar a una noción de la naturaleza como aquello que no podemos definir, aunque esté caracterizada por la simplicidad y sea precisamente lo que sabemos.

En la primera parte ensayo veíamos la ironía en cuatro poemas, entendida ésta como un yo poético que se distancia de sí mismo o como un sujeto que desaprueba a los demás, sin decirnos qué es eso que sabe o simulando una estructura lógica. Si bien ambas formas de ironía son distintas y traje a colación teóricos y críticos que no tienen la misma posición al respecto, podemos notar que en las dos aparece una conciencia de la inautenticidad del sujeto que habla o de la forma de ser de los demás y de sus discursos. Esta conciencia la podemos entender si pensamos que aquello que se es o que se cree (ya sea uno mismo o los otros) no es absoluto ni verdadero, sino que es posible distanciarse de ello y percibirlo como algo extraño. Si bien, en la segunda parte analicé la forma en que se relacionaba el yo poético con otro inaprensible, distinto al que aparecía en los poemas de la primera parte, creo que es posible establecer una relación entre ambos apartados. En la

desaprobación de la forma de ser de algunas gentes o de sus opiniones, el yo reconoce su pequeñez frente al mundo y frente al dolor, que le impide pretender dominarlo o superarlo. En los cuatro poemas que analicé en la segunda parte del capítulo me interesaba precisamente ver a un yo poético que reconoce que no sabe algo y que aun cuando intenta llegar a ese conocimiento (en el caso de “‘Nature’ is what we see”), tiene que aceptar que ese conocimiento no le será dado o que es un intruso en ese reino del que habla el poema de Arango. Así, ya no aparece ese yo poético que sabía algo en los cuatro primeros poemas y que en esa medida podía distanciarse de sí mismo o de los demás, sino que ahora tenemos un sujeto que pregunta, que no sabe, que observa sin hacer parte y que intenta decir aunque no pueda hacerlo. Este reconocimiento podría ser una posición ética, debido a que el otro (el amado o la naturaleza) ya no se puede reducir a ser objeto de conocimiento. Sin embargo, ya en la primera parte, notábamos que aun cuando el yo poético es el mismo tú o cuando está tan seguro de algo que se opone a los demás por ello, hay algo que no se puede decir completamente porque el otro no lo entenderá aún, porque el yo parece estar muy roto como para identificarse con una de sus partes, porque se juega con la lógica o porque no se dice lo que parece ser muy evidente. Por su parte, en ese yo poético que no sabe de la segunda parte, podemos notar que hay también un conocimiento muy profundo del otro (en “We learned the whole of love...” y “Qué se destruye en ti...”), una posibilidad de “definir” esa naturaleza que subvierte la idea de que lo simple es lo más fácil de decir y una capacidad para observar y para entender que se es ajeno a ese reino que se describe de una forma que es casi un oxímoron: “de crueldad inocente”.



### **Tiempo e imagen: hacia una forma de la visión en la poesía de Emily Dickinson y de José Manuel Arango**

En el primer capítulo de este trabajo de grado se exploraron diversos modos en los que el yo poético aparece en la poesía de Dickinson y de Arango, con el fin de ver sus implicaciones para el problema del conocimiento. El asunto del yo poético (su forma de aparecer y de relacionarse con los otros) es un problema que está ligado estrechamente con la temporalidad en los poemas. Esto se debe a que el tiempo nos hace pensar en la distancia entre el yo y aquello que dice en el poema. Aunque en el primer capítulo se hizo alusión a este asunto, el objetivo central era el análisis de los diferentes yos poéticos. Es el propósito del presente capítulo explorar de forma más detenida el problema del tiempo en algunos poemas de Arango y de Dickinson. Esto con el fin de aproximarnos a los distintos elementos que configuran lo que podríamos entender por imagen poética, así como a una idea de lo velado como rasgo de lo poético en la obra de estos dos autores.

#### Proceso y permanencia: el pasado hecho presencia

En “The first Day’s Night had come -...”, encontrábamos una diversidad de voces del yo poético, así como un despliegue temporal en el que se ponían en escena estos desdoblamientos del yo. Para comentar este poema, traía a colación el artículo “Emily Dickinson’s Existential Dramas” de Fred D. White en el que se plantea que en la obra de la poeta norteamericana se puede ver una suerte de protoexistencialismo. Esto se debe, en parte, al hecho de que el yo poético no aparece como una entidad unificada, sino más bien como una multiplicidad de voces y de máscaras que adquieren características teatrales. Debido a esto, en algunos poemas se podría ver que lo que se dice no es una verdad permanente, sino que se desarrolla en el poema como un proceso, como una exploración del yo poético que no se sintetiza en una verdad absoluta. Sobre la base de este planteamiento de

White, así como de las ideas de Charles Anderson y de Margaret Dickie sobre la ausencia de un yo poético unificado y fijo en la poesía de Dickinson, decía que en “The first Day’s Night had come —” podíamos ver cómo se despliega el proceso del desdoblamiento del yo poético que lo conduce a preguntarse si es esa la locura. El propósito de la primera parte de este segundo capítulo es pensar nuevamente en la propuesta de White de que en la poesía de Dickinson hay un énfasis en los procesos temporales. Además, podemos repensar esta propuesta y ver cómo puede ser problemática no sólo para la poesía de Dickinson, sino también para la de Arango.

En el siguiente poema podemos ver, por una parte, el hecho de que el yo poético despliega temporalmente lo que le sucede —como lo plantea White- y, por otra parte, podemos ver cómo se problematiza esa idea:

## 359

I gained it so—  
 By Climbing slow—  
 By Catching at the Twigs that grow  
 Between the Bliss—and me—  
 It hung so high  
 As well the Sky  
 Attempt by Strategy—  
 I said I gained it—  
 This—was all—  
 Look, how I clutch it  
 Lest it fall—  
 And I a Pauper go—  
 Unfitted by an instant's Grace  
 For the Contented—Beggars' face  
 I wore—an hour ago—

1862

(170)

1891

En la primera estrofa el yo poético narra la forma en que alcanzó la dicha. Hablar de narración implica que no dice que está feliz como si expresara una cualidad estable de su ser, sino que ubica la felicidad como un punto que se alcanza después de llevar a cabo un proceso. Esta narración, además, se da por medio de una imagen y no simplemente por el encadenamiento de acciones. Así, la felicidad aparece como una cima tan alta como el cielo a la que llega de una forma lenta y precaria, con ayuda de pequeñas ramas a las que se aferra. La lentitud con la que el yo poético sube hacia la felicidad está relacionada, por un lado, con su precariedad y la de la felicidad misma, así

como por la conciencia de eso; y, por otro lado, con el hecho de que la felicidad no es algo que le es dado al yo poético en un instante privilegiado, sino que es un camino difícil que debe recorrer. Esto, de cierta forma, contribuye a que pensemos que en la poesía de Dickinson hay, en efecto, unos procesos que experimenta el yo, más que la expresión de ideas absolutas y fijas. Sin embargo, como decía, en la primera estrofa la narración del ascenso hacia la dicha aparece acompañada por una imagen que problematiza la idea de que estemos ante una mera sucesión de hechos o acciones.

Con respecto a esto, Sharon Cameron, en “‘A Loaded Gun’: The Dialectic of Rage”, plantea que algunos poemas de Dickinson no cuentan historias y, con esto, se alejan de la cronología y de la coherencia propias de la narración (57). Cameron señala una distinción entre la narración y la poesía lírica en la que la primera está hecha de sucesión temporal, cronología y coherencia, mientras que la segunda atrapa a la voz poética (“the speaker”) en un instante aislado de esa sucesión temporal (70). Esta distinción es muy interesante en el análisis que la autora hace del poema “My life had stood – a Loaded Gun -...”, debido a que, según ella, si bien en este poema, como en otros de Dickinson, hay una suerte de narración, es ésta una narración incompleta. En palabras de Cameron, el poema “is a story that is both without an ending and cognizant of where that ending lies. Held up against the world’s otherness and deriving identity in its service, the meaning of the speaker’s experience remains hidden in the future of its defeat” (74). El carácter incompleto de la narración en estos poemas está, pues, relacionada también con la violencia que el mundo con sus convenciones ejerce sobre el yo y la rabia con la que éste le responde. La distinción entre narración y poesía lírica se enriquece un poco, en tanto que la narración de historias, según Cameron, con su cronología y coherencia es un velo puesto sobre una verdad más profunda: “All the storytelling conventions (‘This happened, then this, then this’) are a thin disguise for the deeper story, which is elegantly simple in its assertion that human life gains identity when it encounters death” (69). En un poema de Dickinson como “My life had stood – a Loaded Gun...” no se llega a la cronología y a la coherencia de la narración, debido a que al yo poético le es negada la capacidad de morir y, con ella, la posibilidad de tener un sentido completo. Así, Cameron señala que la poesía lírica sacrifica la narración de historias por la presencia de la voz que irrumpe en dicha narración para salirse de la temporalidad por un instante. Sin embargo, hay por debajo de esa presencia de la voz poética una desesperanza de alcanzar el sentido que tienen las historias completas. Según Cameron, “it is a despair of the possibility of complete stories, of stories whose conclusions are known, and consequently it is despair of complete knowledge. In its glorification

of the revelatory moment, the lyric makes a triumph of such despair” (71). Cameron llega a la idea de que la voz poética está en contradicción con la acción, debido a que la voz interrumpe la sucesión al existir sólo por fuera del tiempo (88). No sería posible aprehender un sentido completo en los poemas, sino que siempre habría algo que rebasa ese sentido y que se escapa.

Me detengo en esta propuesta de Sharon Cameron debido a que su disquisición sobre lo narrativo y lo lírico en la poesía de Dickinson es muy útil para entender mejor la tensión entre el proceso y la permanencia. Decíamos sobre “I gained it so -...” que, si bien en la primera estrofa hay una suerte de narración en la que el yo poético cuenta cómo alcanzó la felicidad, esta narración se da por medio de una imagen. Esto crea una tensión entre la temporalidad de lo narrado (a través del uso de los verbos en pasado simple) y la espacialidad de la imagen que nos invita a pensar ese proceso como algo que no se inscribe dentro de una cronología. Así mismo, cuando en el primer verso de la segunda estrofa el yo poético dice “I said I gained it -” parece que repitiera lo que ya ha dicho en el primer verso de la primera estrofa, pero ésta no es exactamente una repetición, sino que es más bien una referencia indirecta a lo que ha dicho antes. Así, el yo poético es consciente no ya de que una cosa sucedió a la otra cuando estaba alcanzando la felicidad, sino que ahora sabe que en sus palabras hay un antes y un después, como si el tiempo transcurriera tanto en el pasado en que alcanzó la dicha, como en el presente del poema. Mientras que en la primera estrofa el yo poético se concentra en lo que sucedió en el pasado, en la segunda nos hace notar el paso del tiempo entre una estrofa y otra, para concluir su referencia a ese pasado en que ganó la felicidad con el verso: “This – was all-”. En este punto el poema cambia de tiempo verbal y se dirige a un receptor a quien se le pide notar el estado presente del yo poético. En un primer momento, parece que todavía se está aferrando la felicidad para que no se caiga. Sin embargo, en los últimos versos, la precariedad de esa felicidad se hace más patente, al señalar lo que sucedería si la perdiera. Aunque en estos últimos versos se está hablando de algo hipotético (introducido por el “Lest”), esto se convierte en algo muy real cuando se habla del “instant’s Grace”. Esta gracia –o don- es de un instante. A pesar de que el yo poético parece estarse aferrando a él todavía, es algo que es efímero. Esta gracia de un instante, sin embargo, ha producido un cambio fundamental en el sujeto y en su percepción, del cual es consciente y que hace más inminente la pérdida. Después de haber alcanzado ese don (que, paradójicamente, no se le ha sido otorgado, sino que ella ha tenido que ganar con esfuerzo), la voz poética ya no podrá (o no puede, si consideramos que esa hipótesis es casi un hecho) conformarse con la ausencia de la dicha.

Otro de los aspectos que rompen la linealidad y la coherencia narrativa, como lo notan Cameron y Margaret Dickie, es la estrategia de la repetición. Según Dickie, una de las características debido a las cuales no podemos definir de manera completa el yo lírico de la poesía de Dickinson es la repetición, la cual afecta tanto a la forma orgánica del poema como a la noción de un yo poético original. En palabras de Dickie, “a form that depends upon the repetition of its formal elements will not be free nor will it necessarily grow by the principle of organic form. Moreover, the subject presented in repetitive images will not be original and new. It will always be a copy and a copy of a copy” (544). Este planteamiento de Dickie recuerda lo que hemos señalado sobre lo teatral en la poesía de Dickinson y, además, nos hace pensar las implicaciones de la repetición en la temporalidad y en el tipo de imágenes que se construyen en los poemas. Esto lo podemos explorar a partir del poema anterior y del análisis del siguiente poema:

### 870

Finding is the first Act  
 The second, loss,  
 Third, Expedition for  
 The "Golden Fleece"  
 Fourth, no Discovery -  
 Fifth, no Crew -  
 Finally, no Golden Fleece-  
 Jason - sham -too.

1864

(414)

1945

Uno de los aspectos que llama la atención sobre este poema es su tiempo presente, el cual es explícito en el primer verso y, a partir de ahí, está implícito, debido a que se elide el verbo “is” a través del uso de las comas y del guion. El poema empieza con un verso que es una oración directa y concisa en tiempo presente, y se hace cada vez más conciso y económico hasta llegar al último verso en el que se yuxtaponen sujeto, adjetivo y adverbio. El cambio de la coma al guion marca también un cambio en el carácter temporal de lo que dice la voz poética. Entre los versos 1 y 7, se usa el tiempo presente y, no obstante, se enumeran una serie de acciones que van una después de otra, mientras que el último verso parece ser una certeza que culmina esa enumeración. Podríamos decir que habría una especie de despliegue temporal en el poema, en tanto que se enumeran unas acciones en un orden que, al parecer, es cronológico. Sin embargo, el modo de esta enumeración

no es precisamente narrativo, debido a que la voz poética no nos dice algo que le pasó a ella o que le pasó a alguien más, sino más bien algo que ocurre, en un presente gnómico. Esto no significa que el mero uso del presente excluya la posibilidad de la narración (el yo poético podría narrar lo que ve o lo que le sucede en ese momento). Significa, en cambio, que el presente que se usa no es el de una experiencia concreta del instante, sino que es el desarrollo, a través de la imagen del vellocino de oro, de una certeza. Además, la imagen que se desarrolla a través de las seis etapas sucesivas no es vista en el mundo exterior, sino imaginada por el yo. Denis Donoghue explica la importancia de la imaginación en la poesía de Dickinson en relación con su biografía. Según Donoghue, la imaginación de la poeta norteamericana es tan vasta y ella le daba tanto valor a su poder que era capaz, en su poesía, de poner en escena una multitud de ideas y de experiencias que podían ser contradictorias entre sí, pero que respondían al interés por el presente (13). Esta idea de que muchas de las experiencias que aparecen en la poesía de Dickinson provienen más de la imaginación del yo poético que de un recuento objetivo de lo que sucede en el mundo exterior es muy sugerente en este punto porque nos hace pensar en que la temporalidad del poema (que primero vaya esto, después esto y después esto, como decía Cameron con respecto a la narración) no es una temporalidad que dependa del tiempo cronométrico, sino que está desplegada en el interior y depende de una idea que tiene el yo.

Esa idea del yo, esa certeza que parece tener desde el principio del poema, está caracterizada por su escepticismo. Como mencionaba en el primer capítulo, Clark Griffith explica que uno de los rasgos principales de la ironía de Dickinson es la conciencia de lo efímera que es la buena fortuna, conciencia que, según el crítico, le es útil al yo poético para no ser sorprendido y golpeado tan duramente cuando llegue la desdicha. Este planteamiento llama la atención sobre el hecho de que en varios poemas de Dickinson hay una puesta en escena de la pérdida de la inocencia del yo poético, especialmente en poemas en los que éste es un niño cuya fe fue defraudada por la divinidad. En el caso de este poema, la desesperanza del yo poético no es algo que éste descubre en el poema, sino que es algo que ya tiene de antemano. Sin embargo, el poema despliega temporalmente esa desesperanza y de alguna forma sólo llega a ella en el último verso, cuando descubre que Jasón también era un engaño. Así mismo, a través de la enumeración, la economía de verbos y adjetivos (“sham” aparece sólo hasta el final) y el tono sentencioso del presente gnómico, el poema parece querer describir la pérdida como algo que siempre sucede. Se podría pensar que, como lo plantea Griffith, el yo poético asume un tono de desapego frente a la certeza

de que la dicha es efímera y de que, incluso, no existe realmente. Sin embargo, la forma sistemática y sobria en la que el yo poético habla no suprime el hecho de que, a partir del verso seis, ocurre algo sorprendente y doloroso.

Lo que hace que los versos: “Fifth, no Crew / Finally, no Golden Fleece- / Jason - sham – too” resulten sorprendidos es el hecho de que el yo poético no sólo dice que perdió lo que tenía, el vellocino de oro, y que no podrá encontrarlo nuevamente, sino que además desdice lo que ha dicho en el primer verso, porque aquello que tuvo y perdió es algo que nunca existió. El poema podría estar diciendo que ambas cosas (hallarlo y que no exista) son posibles, aunque sean contradictorias. Puede ocurrir eso que decía Donoghue sobre la capacidad de la imaginación para albergar una multitud de posibilidades que, aunque sean excluyentes, responden a un compromiso del yo poético con las ideas que tiene en cada instante presente. Además, el hecho de que aquello que se había encontrado en la primera etapa resulte inexistente en la sexta podría entenderse con la idea de que el carácter efímero de ese hallazgo, el que se pierda justo después de ser hallado, se debe a que nunca existió realmente. Esto nos ayuda a retomar “I gained it so-...”. Aunque en ese primer poema, a diferencia del segundo, estaba la presencia de un pasado simple y de una primera persona que le daba un carácter más concreto a la narración, eso no implicaba que lo narrado fuera algo que respondiera a una experiencia y a una temporalidad del mundo exterior. En ambos poemas el tiempo y la experiencia son interiores. Sin embargo, mientras que en el primer poema esa experiencia es más concreta dado que le sucedió y le está sucediendo a un yo que dramatiza la pérdida de la dicha, en el segundo poema la narración es un poco más abstracta en cuanto que la voz poética sistematiza un hecho y el poema tiende hacia la idea de que lo que está diciendo es algo que no sólo le ocurre al yo en ese momento, sino que es algo que ocurre siempre, a todos. Si pensamos, no obstante, que en el primer poema el yo poético está escribiendo desde el momento en que casi que ha perdido la dicha y lo que hace es representarla en la primera estrofa, podemos decir que la narración del poema tampoco responde a algo puramente concreto y presente, sino que es un traer de nuevo, en la forma de presente, algo que ya sucedió y que ha dejado o está a punto de dejar de ser. Esto nos haría pensar que en ambos poemas la pérdida y el desengaño se convierten en algo más real para el yo poético en comparación con el carácter efímero e incluso irreal de la dicha. Sin embargo, en el segundo poema ocurre que el desengaño es al mismo tiempo el punto de partida y el punto de llegada del yo poético. Por un lado, es el punto de partida porque, como decía, es algo que parece ser más real y porque el tono es de certeza, como si ya se supiera de antemano

lo que se dice. Por otro lado, es el punto de llegada debido a que al final llegamos al desencanto como último punto de la enumeración y resulta sorprendente que aquello que se halló no exista realmente. Este asunto es muy importante para ambos poemas porque indica una estructura de repetición en la que el yo poético, a pesar de conocer cómo son las cosas siempre, va del hallazgo a la pérdida precisamente porque esa estructura es la que permanece.

Si consideramos que el primer poema no sólo evoca un momento de dicha, sino que lo trae al presente, mientras que el segundo desglosa en una forma sucesiva algo que ocurre siempre, vemos una tensión entre lo temporal y lo permanente. En el ensayo “Timelessness and Romanticism” Georges Poulet trabaja las nociones de eternidad de algunos poetas románticos (en especial de Coleridge) y termina con el análisis de esta noción en Baudelaire y en De Quincey. En relación con el primer poema de Dickinson resulta muy interesante la idea de Coleridge que consiste en que ninguna experiencia pasada se pierde y que, por tanto, el sujeto tiene la posibilidad de percibir, en instantes privilegiados, algo de ese pasado (11). Sin embargo, es importante para Poulet que ese pasado que vuelve en un instante no es evocado por el yo como un recuerdo, sino que es percibido como algo presente. El tiempo adquiere características espaciales (de Quincey, por ejemplo, habla de un espejo) en tanto que el tiempo no se percibe como sucesión, sino como partes de una totalidad, de una coexistencia (20). Así mismo, Poulet explica que lo eterno no es algo que objetivamente irrumpe en la temporalidad, sino que necesariamente debe haber un sujeto que lo perciba. Shelley le confiere a la poesía el poder de despertar y agrandar la mente, lo cual le permite percibir una multitud de pensamientos en un instante (16-17). Y es precisamente ésta la definición de eternidad que, según Poulet, da Shelley: “If the human mind, by any future improvement of his sensibility, should become conscious of an infinite number of ideas in a minute, that minute will be eternity” (citado por Poulet, 17).

Me interesa resaltar la idea de que lo eterno tiene que ver con la percepción del pasado como algo presente, lo cual hace que no sólo vuelvan las imágenes de experiencias anteriores, sino que vuelven los sentimientos, los hábitos y las ideas que tenía el sujeto en el pasado (4). En “I gained it so -...” el yo poético, en la primera estrofa, podría estar percibiendo como presente algo que ya ha dejado de ser desde hace una hora. En el caso de “Finding is the first Act...”, por su parte, el yo poético toma una idea que es permanente y la desarrolla en seis pasos que se siguen uno después del otro. Si bien en ambos poemas la imaginación puede ser considerada como una fuerza totalizadora y sintetizadora –como la conciben Coleridge y Shelley-, el paso del tiempo hace

que esa idea de la eternidad sea conflictiva. Margaret Dickie afirma que la repetición en la poesía de Dickinson impide la unidad del yo poético y la forma orgánica del poema, lo cual aleja a Dickinson del romanticismo (544). Esta distinción entre la poesía de Dickinson y el Romanticismo, sin embargo, es problemática, como explicaré más adelante. A esta idea podemos añadirle el hecho de que en ambos poemas hay una tensión entre lo permanente y lo temporal, razón por la cual no se da una revelación puramente presente en la que se recupere plenamente el pasado. El presente del poema está atado, por un lado, al despliegue temporal que hace el yo poético de esa permanencia; y, por otro lado, aquello que permanece resulta ser, paradójicamente, la pérdida a partir de la cual el yo poético habla y recrea la dicha.

Esta tensión entre lo que permanece y lo temporal aparece también en la obra poética de José Manuel Arango. Ahí encontramos varios poemas con una estructura narrativa en los que el yo poético habla de algo que ocurre, no en un instante, sino en un periodo de tiempo. En el poema XII de *Signos*, la voz poética se dirige a su amada para decirle:

## XII

porque es  
amada  
otra vez el comienzo  
si

ebrios de un vino oscuro, poseídos  
de un fuego oscuro  
nos damos a los juegos sagrados de la noche

para que sean nuestros rostros máscaras  
que prefiguran rostros  
y nuestros cuerpos sombras  
que prefiguran cuerpos. (80)

En este poema se puede ver una suerte de narración en la que el yo poético cuenta un encuentro amoroso, el cual no se da en un instante, sino que toma tiempo y que hace que los amantes se conviertan en prefiguraciones de rostros y de cuerpos. Lo narrativo, sin embargo, es problemático porque desde el principio sabemos que el yo poético no está hablando de algo lineal, con un comienzo y un fin. El encuentro amoroso, por el contrario, es un nuevo comienzo. Los amantes no continúan algo que ellos o que otros habían empezado, sino que los juegos sagrados de la noche devuelven a los amantes al origen. Esto implica que los juegos nocturnos tienen un carácter ritual,

en tanto que no son la continuación ni la copia de lo original, sino que eso original vuelve a presentarse, se recupera.

La acción de los amantes consiste en darse, en dejarse poseer por el vino oscuro y el fuego oscuro para entregarse a los juegos sagrados. Sería entonces la acción de hacerse pasivos voluntariamente y, al hacer esto, perder la individualidad que los convierte en cuerpos y en rostros. Al entregarse al amor, los rostros y los cuerpos devienen máscaras y sombras que prefiguran cuerpos y rostros, como si la recuperación del comienzo fuera también un volver a un estado anterior a la individualidad, a un estado en el que eran sombras y máscaras. Esta idea de que los amantes vuelven a un estado anterior del ser en los juegos de la noche nos hace pensar en la forma de tiempo que se construye en el poema. El primer verso de la tercera estrofa indica que el propósito (“para que”) de entregarse a los juegos amorosos no es que los sujetos se conviertan en seres más sólidos y definidos, sino que precisamente pierdan lo que los define y se hagan sombras indeterminadas. Además, el receptor implícito del poema es la amada, con lo cual el yo poético sugiere que para lograr esa indeterminación que se busca es necesaria la presencia y el entregarse de ambos. Sin embargo, las sombras y las máscaras en las que se convierten deben ser prefiguraciones de cuerpos y de rostros. Es decir, el estado original al que retornan no es un estado de indeterminación absoluta del cual no vuelven a salir, sino que en ese comienzo al que vuelven está cifrado lo que eran y lo que serán: cuerpos y rostros. El encuentro amoroso se convierte en un ritual en la medida en que trae a la presencia lo original, lo que está por fuera del tiempo y, al ser de nuevo el comienzo, es prefiguración de la individualidad. Además, este sentido ritual nos impide que pensemos en términos cronológicos: que digamos que los amantes son sombras y máscaras antes (en el comienzo), y que son cuerpos y rostros después. El comienzo al que se vuelve es original, por fuera del tiempo, y no tiene una relación cronológica con el tiempo en que los amantes son cuerpos y rostros. El encuentro amoroso hace que la temporalidad se rompa con el fin de hacer posible que los sujetos dejen de ser lo que son y no sólo se conviertan en otra cosa, sino que se conviertan en lo que eran antes del tiempo.

El propósito, el para qué, de los juegos sagrados del amor no es un fin como algo a lo que se llega después de un proceso, sino que es un salirse del tiempo y a la vez es un comienzo. Además, el hecho de que los amantes dejen de ser lo que son es algo que se presenta como posible en tanto que depende del “si” que introduce la condición: que los amantes estén ebrios de un vino y poseídos por un fuego. En ese sentido, es muy importante la función que tienen los tres conectores que le

dan una estructura lógica al poema: “porque”, “si” y “para que”. En primer lugar, los conectores “si” y “para que” señalan el carácter condicional y el propósito de los juegos amorosos que ya mencionaba. Sin embargo, el “porque” es un conector lógico que no hila una parte del poema con otra, sino que vincula al poema con algo más. El poema parece empezar, no en el principio, sino en un punto de otras palabras que el yo poético le dice a su amada y de las cuales el poema sería sólo una parte. El yo poético parece estar en medio de una explicación dirigida a la amada en la que le dice qué sucedería en caso de que algo más se dé y el propósito de ello. Este carácter explicativo del poema hace pensar en la relación entre el presente del poema y aquello que éste evoca. Es decir, las palabras de las cuales el poema es una parte son palabras que se dicen en un presente que no es el mismo del presente del encuentro amoroso. El carácter explicativo, el hecho de que el poema sea parte de algo más y que el entregarse a los juegos sagrados de la noche sea una posibilidad que depende de una condición (“si”) son características que distancian el momento del encuentro amoroso del presente en el que se habla. El yo poético no se refiere a un encuentro que está sucediendo en el momento en que lo nombra, sino que habla de lo que podría ser si él y la amada se entregaran a los juegos del amor. Esto nos lleva a pensar que ese ritual amoroso al que la voz poética se refiere es algo que ésta ya conoce, que ya ha vivido y que puede ser vivido nuevamente.

La posibilidad de traer a la presencia lo original nos puede ayudar a ver lo que sucede en algunas imágenes de la poesía de Arango. El poema XXXIV de *Este lugar de la noche* dice:

### **XXXIV**

#### **Paraíso**

infancia  
vuelta a encontrar al morder una fruta  
en su sabor olvidado. (53)

Se podría pensar que la imagen construida en el poema es una definición de su título. El sabor olvidado de la fruta sería una definición del paraíso. Esta característica está vinculada con el carácter sustantivo del poema, que consiste en que hay una ausencia de un yo poético explícito que sea sujeto de algún verbo. Además, la infancia tampoco está ligada a ningún verbo, sino que parece que entre el título y el poema estuviera implícito el verbo “es” de la definición. Esto, podríamos pensar, hace que el poema tenga un carácter casi objetivo, en tanto que el yo poético esconde su

subjetividad para constatar que algo sucede. Sin embargo, en el mismo título se puede notar la huella del yo, debido a que el paraíso es ya una idea cargada de valor. El yo poético no sólo define lo que es el paraíso con la imagen de la infancia recuperada, sino que también define la infancia como algo dichoso y perdido, como el paraíso. El título, entonces, también cumple la función de dejarnos ver una posición subjetiva frente a la infancia. Además, la imagen que se construye depende de un yo que la perciba, dado que la infancia se vuelve a encontrar en el sabor de la fruta, que no es una cualidad intrínseca de ella, sino que es algo que está en la percepción. Este sabor trae de nuevo a la presencia algo que ese ha perdido y que puede recuperar porque el sabor está vinculado, así sea inconscientemente, con su experiencia. Así mismo, la presencia del yo se puede notar en las estructuras adjetivales del poema (“vuelta a encontrar” y “olvidado”), las cuales nos indican que debe haber un sujeto que recupera su infancia en un instante presente y que había olvidado el sabor de una fruta.

Se crea una tensión entre lo objetivo de la imagen que parece ser una definición sustantiva de la infancia y lo subjetivo que está en la percepción presente del sabor de la fruta y de la experiencia pasada que se enlaza con ese presente y se recupera. La infancia no se vuelve a encontrar en la fruta, sino más exactamente en su sabor. El sujeto que muerde la fruta la muerde justamente en su sabor olvidado, como si éste fuera una característica no sólo intrínseca, sino incluso física de la fruta, como si fuera un lugar que el sujeto puede morder. Lo exterior y lo interior, así como lo objetivo y lo subjetivo, se funden en la imagen material de una fruta mordida que lleva en sí el sabor y la infancia que sólo podría estar en la percepción y en la memoria de un sujeto. Si la fruta se muerde en su sabor olvidado, este sabor no es ya una consecuencia de morderla, sino que parece que se convirtiera en una característica de la fruta, anterior a ser mordida. Esto nos lleva a pensar en la temporalidad que podríamos percibir en esta imagen, debido a que la recuperación de la infancia no es algo que en el poema le sucede a un individuo particular en un momento concreto, sino que es algo que se presenta como una definición, como algo que si bien debe ser percibido por un sujeto, es algo que le podría suceder a cualquiera, en cualquier momento. Además, la recuperación de la infancia es algo presente, algo que aparece como un adjetivo y no como un verbo pasado: vuelta a encontrar. El tiempo presente del poema es el del instante que condensa el morder la fruta y la infancia. El presente del poema de nuevo no es un presente del tiempo cronométrico, sino que es el presente que rompe la diferenciación entre el pasado de la

infancia y el presente para fundirlos en un instante que está por fuera de la lógica de la sucesión y de la cronología.

En este punto es preciso retomar lo que he dicho para plantear algunas hipótesis. Hasta el momento hemos visto cómo en “I gained it so-...”, “Finding is the first Act...”, “Porque es...”, y “Paraíso” hay una tensión entre lo temporal y lo permanente. “I gained it so-...” tiene una estructura narrativa que está en tensión con la imagen que nos hace ver que lo narrado es una experiencia interior del yo poético. Además, si bien en el poema hay un sujeto particular al que le sucedió algo, ese pasado aparece como un presente en el poema y al final nos damos cuenta de que ya está perdido. La narración aparece también en “Porque es...” debido a que se cuenta el encuentro amoroso con su condición y su propósito, pero descubrimos que ese encuentro es algo ritual que se puede repetir siempre. No tenemos en el poema la narración de un encuentro amoroso concreto, debido a que el yo poético lo plantea como una posibilidad y como algo que ha ocurrido antes y que puede volver a ocurrir pero que no está ocurriendo en el momento en que se dirige a su amada, en el momento de la escritura. En “Finding is the first Act...” el yo poético habla de algo que siempre sucede. El poema reflexiona sobre esa estructura que es sucesiva, pero que siempre se repite. Esa reflexión hace que el poema no sea la narración de una pérdida que el yo poético sufre en el presente, sino que sea el desarrollo de un conocimiento que tiene sobre la forma en que unas cosas suceden a otras. Además, el carácter reflexivo permite que el yo se distancie de lo que dice para decirlo de forma sobria y sistemática. En el caso de “Paraíso” la voz poética también se esconde para privilegiar una imagen que parece que ocurriera en un instante, independientemente de un yo. Sin embargo, ese yo aparece en el hecho de que es para él para quien se recupera una infancia perdida. En este poema la imagen le trae a un yo un pasado, pero no como evocación, sino como percepción presente.

Estas reflexiones sobre el tiempo nos llevan a pensar en el tipo de imágenes que podríamos encontrar en estos poemas. Francia Helena Goenaga, en “Epifanía y alegoría en la poesía de José Manuel Arango (1937-2002)”, trae a colación la idea de C.S. Lewis “según la cual la alegoría permite el discurso ficcional, mientras que el símbolo contrae el discurso en busca de una verdad revelada” (90). De igual forma, Nicholas Halmi en “Defining the Romantic Symbol” explica que para Goethe el símbolo era intuitivo y la alegoría, discursiva (10). Esta distinción entre símbolo y alegoría nos recuerda la caracterización que hace Paul de Man de ambas figuras. Como decía en el primer capítulo, para de Man, a diferencia del símbolo, tanto en la alegoría como en la ironía hay

una conciencia de la ruptura insalvable entre la imagen y lo significado por ella. Mientras que en el símbolo hay una continuidad entre la parte y el todo, en la alegoría hay una conciencia de la imposibilidad de recuperar esa totalidad, razón por la que se concentra en el discurso, en el lenguaje mismo. Según de Man, “si el símbolo postula la posibilidad de una identidad o una identificación, la alegoría marca ante todo una distancia respecto de su propio origen, y así, renunciando a la nostalgia y al deseo de coincidir, establece su idioma en el vacío de una diferencia temporal” (230). La alegoría sería una imagen que no es una parte del todo, que no comparte la naturaleza de ese todo que representa. Por el contrario, en ella hay una conciencia de la distancia entre el lenguaje del que está hecha y su significado. Como sugiere Goenaga, “la alegoría, entonces, abandona el emblema momentáneamente y libera al epigrama, que se transformará en sentencia, aforismo, pensamiento, poema, ‘lenguaje concentrado’, tanto, que el único cuerpo de la encarnación es la escritura” (90).

En “I gained it so-...” y “Porque es...” podríamos ver unas imágenes alegóricas, debido a que en ambos poemas lo que se trae a la presencia es algo casi ausente en el poema, algo anterior a la escritura y que puede volver a ocurrir, pero que no está ocurriendo del todo en el momento en que el yo poético habla. Además, la ruptura temporal y la repetición nos hacen pensar que lo narrativo de los poemas no se dirige hacia un final que le dé sentido completo y lineal. Esto hace que nos detengamos en lo que sucede en cada parte del poema y nos regresa a su principio. En el caso del poema de Arango, sin embargo, este carácter alegórico es más problemático. Podemos pensar que hay alegoría si pensamos en el carácter condicional del poema, en que es sólo algo que podría ser. No obstante, el poema dice que es otra vez el comienzo (y no que “sería”) con lo que se pone en duda la condicionalidad y se sugiere que quizá sí sea posible la unión con el todo, el regreso al origen. Si seguimos con la noción de alegoría, tenemos que si bien los poemas no exponen un concepto, sí podrían tender a ese epigrama que señala Goenaga, debido a que la ausencia inminente de lo que el poema nombra, en el caso de “I gained it so-...”, hace que se adquiera un tono más explicativo y que haya una conciencia de la distancia que hay entre la dicha y el momento de la escritura. El carácter discursivo y epigramático de la alegoría también ilumina la lectura de “Finding is the first Act...”, debido a que este poema tiene un tono más reflexivo, dado por el yo poético implícito y por su distancia y serenidad frente a lo que dice. El yo poético habla en presente pero es el presente de aquello que siempre sucede de la misma forma. No es el de la experiencia, sino el de la reflexión y el discurso. En “Porque es” la recuperación del origen es algo de lo que la

voz poética habla, pero es algo que está signado por la pérdida, porque el momento del poema no es el de la experiencia amorosa, sino el del discurso en el que los amantes siguen siendo cuerpos y rostros. Sin embargo, los dos poemas no se convierten en máximas universales y abstractas, debido a que ese conocimiento que expresan en el presente es fruto de la experiencia.

Si bien Goenaga explora la forma en que se relaciona la alegoría y la epifanía en la poesía de Arango, nos habla también de la imagen simbólica que se construye en “Cantiga de un amigo”. En este poema, a través del gesto recordado, el yo poético puede reconocer al amigo y reconocerse a sí mismo en él. A propósito de esto, Goenaga se refiere a la “tablilla (unidad) que en la antigüedad clásica guardaba tanto el anfitrión como el huésped para que fuera posible el reconocimiento o el reencuentro futuro” (93). Sobre “Paraíso” se podría pensar que la imagen del sabor olvidado de la fruta es una imagen simbólica en la medida en que sí es posible la recuperación de esa infancia por un instante. Además, el sabor de la fruta se convierte en símbolo de la niñez, en tanto que fue parte de ella y a través de esa parte es posible recuperar la totalidad de la infancia. Esto es similar a la explicación que hace Walter Benjamin sobre la *mémoire involontaire* en Proust. En “Sobre algunos temas en Baudelaire”, explica que en *En busca del tiempo perdido*, la recuperación del pasado está “fuera de su poder y de su alcance, en cualquier objeto material (o en la sensación que tal objeto provoca en nosotros), que ignoremos cuál pueda ser” (citado por Benjamin 9). Así como el gusto de la *madelaine* transporta al protagonista de la novela de Proust a los antiguos tiempos, el sabor de la fruta hace que el yo poético del poema de Arango vuelva a encontrar su infancia. Como dice Benjamin la *mémoire involontaire* difícilmente se asocia a representaciones visuales y en el caso de Baudelaire el olor es el sentido más poderoso para recuperar ese pasado perdido o esa vida anterior (32). En el poema de Arango, además, la recuperación del pasado es azarosa e involuntaria debido a que el yo poético había también olvidado el sabor de la fruta. Parece que el sujeto no buscara la infancia al morder la fruta, sino que fuera algo que le es dado de forma accidental. Podríamos pensar que el yo que muerde la fruta recupera a un mismo tiempo el sabor olvidado y la infancia simbolizada por él. No obstante, también podría ser que el sabor de la fruta tenga la capacidad de devolver la infancia, a pesar de que esté olvidado. Esta posibilidad implicaría que el volver a encontrarla es involuntario e inconsciente, dado que la llave para llegar a ella también ha sido olvidada, aunque siga funcionando. La recuperación de la infancia, entonces, aunque se da, está hecha de pérdida. La voz poética vuelve a encontrarla en un sabor que está olvidado y no nos dice que lo ha recuperado o recordado. Además, es la pérdida la que nos sugiere que la infancia es

el “paraíso” y la que podría impedir que el yo poético hable de un recuerdo concreto de ella, como si sólo recuperara una sensación o lo que cree que fue. Como dice Cesare Pavese, “ningún niño tiene conciencia de vivir en un mundo mítico. Esto va acompañado por el otro conocido hecho de que ningún niño sabe nada del ‘paraíso infantil’ en el cual en su momento el hombre adulto se dará cuenta de haber vivido” (366). La infancia es vuelta a encontrar, sí, pero se encuentra como paraíso perdido, no como presente pleno.

En el caso de “Porque es...”, como decía, está la posibilidad de regresar al origen, aunque ese regreso no se dé en el presente del poema. En ambos poemas de Arango, en la recuperación de un tiempo anterior convergen lo individual y lo colectivo. En “Paraíso”, aunque parece que la experiencia la vive un sujeto particular, la voz no habla en primera persona y es también posible que eso le suceda a cualquier hombre. En “Porque es...”, el tiempo recuperado y la conjunción de lo individual y lo colectivo son un poco distintos. El carácter ritual del encuentro amoroso es más evidente y, como consecuencia de él, los amantes pierden su individualidad. Además, el tiempo al que se regresaría no es el de la infancia, sino un instante anterior a la historia, al paso del tiempo. Este tiempo anterior a la historia recuerda una de las rupturas que Octavio Paz le atribuye a la poesía moderna, desde el romanticismo: a la noción del tiempo determinada por el progreso se le opone la idea de un tiempo mítico (*La otra* 608). Así mismo, en *El arco y la lira*, Paz nota una relación entre el amor, la religión y la poesía, debido a que en el encuentro amoroso tenemos la oportunidad de fundirnos en el otro, de enajenarnos para ser nosotros mismos (134-135). Los amantes, en el poema de Arango, dejarían de ser solamente los individuos que son para abrirse a la posibilidad de ser algo más. Si lo hicieran, ya no serían sólo *sus* cuerpos y *sus* rostros, sino que serían sombras y máscaras que prefiguran cualquier cuerpo y cualquier rostro, no sólo los propios. La distancia entre el presente y el origen, en virtud del carácter ritual del encuentro amoroso, se disuelve. Esto recuerda que el poema es parte de *Signos*, un poemario cuyo título podría aludir, en este caso particular, a la relación entre el encuentro amoroso particular y privado, y un más allá, un origen al que se podría acceder a través de la relación con el otro.

#### Prefiguración del porvenir: la imagen presente del futuro

En *Este lugar de la noche* aparece otro poema breve que podemos ver para pensar cómo funciona el paso del tiempo:

**XXVI****Augurio**

repentina  
 la muerte canta  
 en los grifos  
 del agua. (45)

Mientras que en “Paraíso” el pasado es percibido como presente en el instante en que se experimenta el sabor de una fruta, en “Augurio” el futuro –la muerte- se cifra en una imagen presente. En este poema el título cumple la función de darle un valor a la imagen de los grifos del agua. Además, la imagen del poema imbrica lo material y lo trascendente. Es decir, la imagen no es puramente sensorial, sino que hay una tensión entre la materialidad de los grifos del agua y la muerte que canta en ellos. En este caso, esta tensión no se da entre una imagen literal y un sentido figurado de esa imagen, sino que parece que esos dos niveles se fundieran en un tercer nivel entre los dos. Así como sucede al pensar que una fruta se puede morder en su sabor olvidado, cuando pensamos que la muerte puede cantar en los grifos del agua tenemos una imagen que le da un carácter material a algo que no lo es (la muerte), al tiempo que le da un carácter trascendente a lo que es puramente material (los grifos del agua). Además, en ambos poemas las imágenes no son exactamente visuales, sino que mientras que en “Paraíso” se habla de un sabor, en “Augurio” se hace alusión a un sonido. De esta forma, lo que permite hacer presente el pasado o el futuro es algo que le llega al yo poético por medio del gusto y del oído, sin que necesariamente lo busque. Además, con el sabor y el sonido se pueden recuperar la infancia y la muerte, las cuales no se perciben exclusivamente con esos dos sentidos, pero que se pueden presentar a través de ellos.

En este poema, a diferencia de “Paraíso”, sí hay un sujeto claro (la muerte) que está vinculado a un verbo (canta). La presencia del yo poético parece limitarse a decir lo que ve. Sin embargo, el título nos da nuevamente una idea de lo que significa para el sujeto la imagen de la muerte que canta. Por un lado hay una imagen que parece objetiva y exterior y, por otro lado, tenemos que esa imagen funde lo trascendente y lo sensorial a partir de la percepción de un yo poético para quien esa imagen es un augurio. Así pues, el sujeto, por un lado, oye a la muerte cantar y, por otro lado, comprende que en esa música hay un augurio. No obstante, esa capacidad de oír a la muerte que canta y de ver en ello un augurio es algo que le es dado al yo poético; es decir, es

algo que le ocurre, más que una acción que éste lleve a cabo. En ese sentido, se puede entender el adjetivo “repentina” con que inicia el poema. Éste llama la atención porque es una palabra que funciona como adverbio de la acción (el canto es repentino), pero su forma es adjetiva (la muerte es repentina). Así, lo que caracteriza a la acción se convierte en una característica del sujeto. Esto nos hace pensar, por un lado, que la muerte aparece en el instante mismo en que canta o, mejor, que al cantar hace presencia; y, por otro lado, que hay un yo para quien la aparición de esa muerte es repentina.

Esta aparición de la muerte repentina es también importante para pensar el tratamiento del tiempo en este poema. El augurio en el poema no es simplemente saber lo que sucederá en el futuro, sino que es la presencia concreta de la muerte. De acuerdo con Poulet, la eternidad es un instante presente en el que se disuelven las fronteras entre pasado, presente y futuro. Esta idea de lo eterno nos hace pensar que ese instante no es un presente marcado por el reloj, sino que es algo que se sale de lo temporal y que llamamos presente porque la imagen es asumida como percepción y no como recuerdo o como proyección del futuro. En este poema, el canto presente de la muerte nos recuerda la muerte futura. Sin embargo, ese futuro se hace presente debido, al menos, a dos motivos. En primer lugar, quien canta en los grifos del agua no es un representante o una metáfora de la muerte, sino la muerte misma. La muerte no sería algo que llega sólo al final de la vida, algo que no puede percibirse sino hasta que llegue, sino que es algo que siempre está y que se puede colar en lo material para llegar a los sentidos de los vivos. En segundo lugar, aunque no la podamos experimentar, la muerte es una certeza, lo único que realmente se sabe sobre el futuro. La muerte no sólo se hace presente en el augurio del poema, sino que además se convierte en el recuerdo de lo que ya se sabe. Sin embargo, la voz poética deja la imagen suspendida en el instante en que la muerte canta, sin decirnos qué dice la canción, como si el sólo hecho de que la muerte cante fuera una señal o como si no fuera necesario hacer explícito cuál es ese augurio. No obstante, el poema también queda como suspendido debido a que aquello que ya se sabe es algo que aparece de forma repentina, como si el yo poético lo supiera pero lo hubiera olvidado y fuera necesario recordarlo en la percepción presente.

La imagen que augura la muerte y que la hace presente es parte de lo que ocurre en el siguiente poema de Emily Dickinson:

258

There's a certain Slant of light,  
 Winter Afternoons –  
 That oppresses, like the Heft  
 Of Cathedral Tunes –

Heavenly Hurt, it gives us –  
 We can find no scar,  
 But internal difference,  
 Where the Meanings, are –

None may teach it – Any –  
 'Tis the Seal Despair –  
 An imperial affliction  
 Sent us of the Air –

When it comes, the Landscape listens –  
 Shadows – hold their breath –  
 When it goes, 'tis like the Distance  
 On the look of Death –

1861

(118)

1890

En la primera y en la cuarta estrofas predomina la tercera persona, como si la voz poética estuviera limitándose a decir lo que sucede en el exterior y cómo sucede. No obstante, a partir del tercer verso de la primera estrofa aparece de forma implícita un sujeto a quien esa luz oprime y quien puede hacer la analogía entre “Light” y “Cathedral Tunes”. En la segunda y en la tercera estrofa aparece de una forma más explícita ese sujeto que resulta ser un “nosotros”. El poema se construye entre lo que sucede en el exterior, en el paisaje, y lo que sucede en el interior del sujeto. Por tal motivo, afirma Sharon Cameron que si bien el poema habla de una experiencia interior y personal, es una experiencia que surge del exterior: “To be credited as vision, despair must also seek its connection to the generative source outside itself” (“Et in Arcadia”, 101). Lo interior y la exterior, entonces, no parecen ser dos entidades separables por completo, sino que, así como la visión es suscitada por el paisaje, lo que se ve en la naturaleza es casi que la misma interioridad del yo proyectada. A esto podríamos añadir que es una visión que el yo poético comparte con el “we” que aparece en la segunda y la tercera estrofas. La experiencia que aparece en el poema es algo que se vive de manera íntima, pero que aun así el yo poético sabe que no le ocurre sólo a él, sino que le ocurre a todos. En los versos: “We can find no scar, / But internal difference, / Where the Meanings,

are-”, aunque la experiencia es interior y no deja huellas externas, el yo poético sabe que a todos les sucede.

En estos tres versos, además, la interioridad está privilegiada sobre la exterioridad, debido a que la ausencia de cicatrices externas no implica que por dentro no haya una diferencia significativa. En este poema y en “Augurio” habría una tensión entre lo exterior y lo interior que configura esa experiencia de sentir, de alguna forma, la presencia de la muerte en vida. En el poema de Arango la imagen aparece a través de una oración en tercera persona, cuyo sujeto es la muerte. En “There’s a certain Slant of Light”, decía, hay, sobre todo en la primera y cuarta estrofa, una tercera persona que hace que el poema parezca sólo una constatación de aquello que sucede en el exterior. Con el “There’s” del primer verso, hay algo que sucede en el exterior y que está más allá del poder del yo y que, además, sucede en un tiempo concreto (“Winter Afternoons”) y no cuando el sujeto lo decida. Además, el “we” aparece dos veces como “us”, es decir, como un sujeto sobre el que recae la acción de la luz de la tarde. En ambos poemas, la percepción y el peso que tiene para el yo no es algo puramente interior, sino que se construye como algo que está afuera, que sucede. El yo de ambos poemas aparece a través de su capacidad para percibir.

La percepción de ambos sujetos no es puramente visual. La de “Augurio” alude a algo que se oye. En “There’s a certain Slant of Light” la imagen que se percibe sí es visual y hace referencia a la luz en la primera estrofa y a la distancia en la mirada de la muerte en la última. Sin embargo, en la primera estrofa hay una imagen que es sonora, cuando la voz poética encuentra una analogía entre “Slant of Light” y “the Heft / of Cathedral Tunes”. El carácter sonoro de la imagen es distinto al de la muerte que canta en los grifos del agua, debido a que en estos dos versos de Dickinson la imagen es, en primer lugar, una metáfora construida por la subjetividad de la voz poética y, en segundo lugar, la metáfora no nos dice que la luz sea análoga al sonido de las catedrales, sino a su peso, al efecto que tienen sobre el sujeto. En la última estrofa, por el contrario, aparece otra imagen que alude a algo sonoro y que sí parece ser algo que ocurre por fuera del yo: “When it comes, the Landscape listens - / Shadows – hold their breath –”. Ahora no es sólo la voz poética quien percibe sino que es la naturaleza quien oye esa presencia de algo que debe ser también ajeno a ella. Además, el paisaje y las sombras se convierten en sujetos que perciben lo mismo que el yo poético, con lo cual el sesgo de luz se convierte en algo más objetivo y que, además, tiene una característica sonora. La imagen del paisaje que oye podría sugerir que sí hay algo en esa luz que es auditivo. Si pensamos que tanto el paisaje como las sombras perciben lo mismo que el yo,

podríamos ir un poco más lejos y considerar la posibilidad de que eso que oye el paisaje es lo mismo que oye el yo poético cuando ve la luz (“Cathedral Tunes”), con lo que ese sonido de la primera estrofa dejaría de ser una relación personal que hace el yo y se convertiría en algo que también sucede. El sonido de la última estrofa está mediado por la presencia del paisaje, sin que sepamos exactamente qué es eso que oye. Lo sonoro se convierte en algo visual, en tanto que no oímos el sonido sino que sólo podemos ver la imagen de un paisaje que oye. La imagen del paisaje y de las sombras sugieren que éstos sienten algo, pero el poema nos deja con la duda de que lo que perciben sea lo mismo que ve el yo.

Como mencionaba, Margaret Dickie afirma que en la poesía de Dickinson no hay un yo unificado ni una forma orgánica, lo que la distancia del romanticismo. No obstante, es necesario aclarar que este rasgo de la poesía de la estadounidense no la separa del romanticismo, sino todo lo contrario. Paz habla de la poesía moderna como una “verdadera religión” y explica que en ella hay dos principios en tensión: la analogía y la ironía. En el prefacio a las *Baladas Líricas*, William Wordsworth dice que la poesía se aferra a nosotros como parte necesaria de la existencia, mientras que la ciencia ofrece un conocimiento más particular e individual (20). La poesía, dice él, tiene como objeto la verdad, pero en un sentido general, sin tener que ceñirse a hechos particulares ni que realmente hayan sucedido (18). Por su parte, Shelley en *Defensa de la poesía* habla de la poesía como una verdad eterna y el poeta adquiere las características de legislador y profeta (13). Para él, la poesía tiene no sólo la capacidad de analizar las relaciones entre las cosas como hace la ciencia, sino que es el principio de síntesis “y tiene por objeto aquellas formas que son comunes a la naturaleza universal y a la existencia misma” (7). Al referirse al romanticismo, Paz dice que la analogía como “creencia en la correspondencia entre todos los seres y los mundos” está acompañada por la ironía que es la conciencia de la mortalidad, de la historia y de la diferencia y la diversidad insalvable entre las cosas (469). Paul de Man, en cambio, parece tener una postura un poco más radical al respecto. Él, decía, establece una distinción entre símbolo y alegoría. Aunque de Man propone que en el romanticismo pudo haber una predominancia de la alegoría y de la ironía sobre el símbolo, Jochen Schulte-Sasse, en *Theory as Practice*, plantea esta relación como algo que está en tensión. El romanticismo, dice, está como suspendido y tiende hacia al absoluto sin alcanzarlo completamente.

Aquí me interesa señalar esas tensiones del romanticismo que nos previenen de verlo como algo armonioso. Aunque no podría dar cuenta en este punto de todas las implicaciones que esto

tiene, sí es posible ver la relación que esto establece entre el romanticismo (en este caso, el romanticismo inglés) y las poesías de Dickinson y de Arango. En primer lugar, los problemas del yo y de la temporalidad están vinculados. En un poema como “La abadía de Tintern” de Wordsworth, el yo poético vuelve después de cinco años a un lugar. En ese regreso, el yo descubre que ha cambiado, que su percepción es distinta, pero no se lamenta por ello. En “Romanticism and Anti-Self-Consciousness”, Geoffrey Hartman plantea que el regreso a la infancia y a la naturaleza en el romanticismo no debe ser entendido como una negación del conocimiento, sino que a través de él es posible superar la autoconciencia que separa al yo de sí mismo, para llegar a la imaginación. El deseo de los románticos, dice Hartman, “is perhaps for what Blake calls ‘organized innocence,’ but never for a mere return to the state of nature” (300). El yo en algunos poemas de Wordsworth, por ejemplo, se convierte en tema al mismo tiempo que se busca trascender ese yo (Hartman 306). El yo, en este caso, no sería tampoco algo orgánico y determinado de antemano, sino que se construye en el poema y cambia con el paso del tiempo.

El problema del tiempo también está relacionado con la distancia que puede haber entre el poema y la experiencia referida en él. Aunque en el mismo prefacio citado Wordsworth afirma que el poema es la emoción recordada en tranquilidad, para él el recuerdo no es algo muerto e insuficiente, debido a que el poeta es un hombre capaz de sentir con la misma vida las experiencias pasadas o las cosas ausentes (22). Shelley, a su vez, habla de una relación entre el momento en que el poeta es visitado por la facultad poética y la escritura del poema que no es más que una sombra de lo que fue esa visitación (56). Es interesante que, para ambos, el poema no sea la presentación directa de esa experiencia, sino que es su recuerdo, con lo que se señala una distancia temporal entre experiencia y poema. Estas tensiones temporales del romanticismo son pertinentes para comprender las tensiones que se pueden percibir en algunos poemas de Dickinson y de Arango. En un poema como “Porque es amada...”, por ejemplo, hay una tensión entre la posibilidad de regresar al origen y el hecho de que esto es solo una promesa en el poema, algo que el yo le explica a su amada, pero que no se da en el poema mismo. En “There’s a certain Slant of light...” también hay una referencia a una experiencia que se repite y que se ha interiorizado. Aquí el yo tampoco no está hablando de algo que ve en ese momento, aunque las imágenes sean visuales y sonoras, sino de una sensación que el paisaje produce en él y que él, a su vez, le adjudica al paisaje, al personificarlo con rasgos de su percepción. En un principio la naturaleza (el sesgo de luz de las tardes de invierno) pudo haber producido un efecto en el yo poético, sin embargo, una vez se ha interiorizado y se

reflexiona sobre esa experiencia, el yo es quien imprime su interioridad (la opresión del sonido de las catedrales) en el paisaje que también oye. Esto recuerda la relación entre la naturaleza y el yo que hay en poetas como Coleridge y Wordsworth. Este último, en el prefacio a las *Baladas líricas*, habla de una relación con la naturaleza que en un principio es de contemplación y de pasividad, pero donde el poeta se vuelve más activo al poner en ella, con su imaginación, lo que está ausente o lo que ya no está. Por su parte, en “Abatimiento” de Coleridge, el yo poético afirma que lo que vemos en la naturaleza, lo que recibimos de ella, no es sino lo que damos y ponemos en ella. O, como dice el poema “Se necesitan tres” de Rafael Cadenas, “el sol / un poco de humedad / y unos ojos mirando / hacen el arco iris”.

El tiempo en “Augurio” y “There’s a certain Slant of Light...” no funciona de la misma forma. En “Augurio” el tiempo está concentrado en una percepción instantánea. El canto de la muerte no es algo que esté ocurriendo de forma continua, sino que es algo que sucede en un instante, de repente. En “There’s a certain Slant of Light...”, la visión del yo es algo que ocurre en un momento (“Winter Afternoons”), pero que puede ocurrir muchas veces, en cualquier tarde de invierno. El tiempo parece ser más concreto que el de “Augurio”, debido a que es algo que sucede en una hora concreta del día y del año. Sin embargo, en el poema de Arango parece que la voz poética estuviera apuntando lo que sucede en ese instante preciso, mientras que en el poema de Dickinson, la referencia al tiempo exterior (la tarde de invierno) nos hace pensar que esa visión es algo que se repite, y que, además, el yo poético puede no estar ya en ese momento, sino que podría estar en un momento posterior desde el cual reflexiona. Esto hace que la visión que se construye como algo casi objetivo y exterior, es en realidad una visión interiorizada. Ésta sucede en un periodo de tiempo en el que la luz aparece y se va en la última estrofa. La temporalidad de estos dos poemas se puede entender a partir del planteamiento de Sharon Cameron en “Et in Arcadia Ego: Representation, Death, and the Problem of Boundary”. Cameron analiza “There’s a certain Slant of Light...” a partir de la idea de *figura* de Erich Auerbach. Sin embargo, aclara que no usa el concepto como lo hace Auerbach, sino de otra forma: “not as Auerbach uses the Word to specify related historical events, but rather as he indicates the word to denote an event that prefigures an ultimate occurrence and at the same time is already imbued with its essence” (101). En ese sentido, para Cameron, “Light” y “Seal” no son símbolos de “Death” que aparece al final, sino que son sus figuras: “they have a causal or prefigurative relationship to each other that is closer to the relationship implicit in the figural structure than to that in the symbolic one” (102). Esta idea está

basada en el énfasis que hace Auerbach en el hecho de que la figura que anuncia algo futuro (la consumación) es algo con una realidad propia (Auerbach 69). Cameron plantea que en la figura, a diferencia del símbolo, no hay una fusión entre los dos elementos, debido a que cada uno tiene su realidad, a pesar de que en la figura ya esté la esencia de la consumación (102). Por tal motivo, la figura también es distinta a la alegoría, ya que la relación entre la imagen y el significado es más arbitraria en esta última, mientras que la consumación ya está imbuida en la figura (101). Esto nos hace pensar en la temporalidad de la figura. Según el planteamiento de Auerbach, en la figura hay un aspecto concretamente histórico, velado y provisional junto con un carácter eterno e intemporal (108). Esta idea que Auerbach rastrea en San Agustín, según la cual para dios no habría diferencias temporales debido a que su visión contiene todas las cosas, es muy interesante para entender la temporalidad de la figura y verla en relación con “There’s a certain Slant of Light...” y “Augurio”. En ambos poemas la muerte no aparece sólo como algo por venir, como un augurio o como lo que se anuncia en la luz de la tarde, sino que aparece como ella misma.

La presencia de la muerte en ambos poemas nos hace pensar en la relación entre el tiempo, la imagen y el sonido. En primer lugar, si partimos de la noción de figura de Auerbach sugerida por Cameron para “There’s a certain Slant of Light...”, notamos que en la idea de figura hay un carácter provisional e histórico junto con un carácter atemporal. Esa idea nos permite entender que en una imagen concreta, como “Light”, que aparece en un momento concreto esté contenida la esencia de su consumación. Sin embargo, esa consumación, la muerte, no es algo futuro, sino presente y con características concretas. No sería posible hablar de un antes y un después en la figura, debido a que no podemos decir que la muerte es algo posterior a la luz o a su canto en los grifos del agua. En “Augurio” es la muerte misma la que canta en los grifos del agua. No es algo más lo que nos recuerda y anuncia esa muerte. Esto nos hace pensar en una presencia permanente de la muerte, en que no es solamente algo a lo que se llega al final de un camino, sino que es algo que siempre está ahí, en cualquier lugar. Esta imagen de la distancia nos puede ayudar a entender un poco los dos versos del final del poema de Dickinson: “When it goes, ‘tis like the Distance / On the look of Death –”. Como nota Cameron, la distancia entre el sujeto y muerte no es algo objetivo, sino que es algo que ella misma determina con su mirada (102). Lo que nos separa de la muerte no sería un camino trazado que podamos recorrer, sino que está en la mirada que ella dirige hacia nosotros, es producto de una acción de ella y es algo que está en su interior. Esto podría ser lo que permite que la muerte, en ambos poemas, aparezca en la vida como algo que todavía no se ha

consumado, pero que ya está presente. La muerte aparece, pero aparece como distancia. Sin embargo, esa distancia no es externa, sino interna. En este punto, el sonido resulta ser iluminador en ambos poemas. El sonido es algo exterior que solo podemos percibir cuando llega a nosotros, al interior. Sin embargo, el sonido, como la luz del poema de Dickinson, se percibe en la distancia. Esto nos hace pensar en la distancia entre el yo y la muerte, así como en el hecho de que su aparición es presente pero es también el anuncio de algo por venir. Sin embargo, al aparecer ella misma también nos hace pensar que ese porvenir es algo que es presente, en la medida en que es lo que la voz poética sabe y recuerda como algo que sucederá sin duda alguna. La muerte, aunque aparece como algo que todavía no se consume, se puede ver y oír, con lo cual se hace incluso más presente que el pasado recuperado.

### Visión presente: la imagen velada

El presente aparece también como la intensidad de una imagen que sugiere una acción o una idea, que no son dichas directamente. En *Cantiga* aparece el siguiente poema que nos ayuda a explorar este aspecto:

#### **La terca vida**

Los pichones de la nueva nidada ya empluman para el vuelo  
El muchacho apresta su honda. (124)

Los dos versos del poema constituyen cada uno una imagen diferente. La visión del yo poético parece estar al mismo tiempo fija en los pichones y en el muchacho. Ambas acciones parecen ocurrir simultáneamente y lo que llama la atención es que el yo tiene la capacidad de verlas como si pudiera tener dos perspectivas distintas al tiempo, o como si tuviera una visión panorámica de la situación desde un lugar privilegiado. Las dos imágenes están vinculadas por la visión del yo y por la valoración que éste parece hacer a través del título. Sin embargo, ésta no es un juicio moral, sino que es más bien la condensación de la visión del instante. Ese momento queda suspendido y es sólo una sugerencia de lo que está a punto de ocurrir. El hecho de que el poema deje suspendidas las dos acciones, sin que se consume el vuelo o el disparo de la honda, hace que la relación con el título no sea unívoca. La suspensión de las dos imágenes hace que pensemos, por un lado, que justo después de ese instante, los pichones volarán y se encontrarán con la piedra que el muchacho está

a punto de lanzar. Sin embargo, el hecho de que esto no ocurra en el poema, sino que se detenga la imagen en el momento anterior, nos hace creer que la relación entre las dos imágenes no está sólo en su encuentro posterior, sino también en el hecho de que en el presente, a pesar de que el muchacho apreste su honda, los pichones empluman para el vuelo, tercamente. Si bien ambas imágenes quedan detenidas en acciones que son apenas la anticipación de otras acciones – emplumar para volar y aprestar para disparar-, cada imagen es distinta. En un primer momento, la imagen de los pichones podría representar la vida, debido a que su acción parece estar vinculada a todo un proceso de engendrar. Cuando la voz poética dice “ya empluman” crea la imagen de algo que requirió de tiempo y espera para lograrse. Además, el yo poético sabe que los pichones son de una “nueva” nidada, como si conociera lo anterior a ese instante presente y como si la vida se renovara una y otra vez. Se podría pensar que la imagen del muchacho, por el contrario, es una imagen que parece ser más instantánea, en la medida en que la acción de aprestar la honda no requiere de todo el proceso que requirieron los pichones. Sin embargo, el hecho de que sea un muchacho y de que la voz poética se abstenga de usar adjetivos –además del posesivo “su”- nos hace ver que su acción no necesariamente es algo malvado, sino que es como un juego inocente que también es parte de la terca vida.

El instante suspendido en el que aparecen estas dos imágenes simultáneas nos impide, por un lado, llegar a una certeza de lo que sucederá y, por otro lado, juzgar como buenas o malas las acciones que estamos viendo. En “Más es menos: la poesía de José Manuel Arango”, Piedad Bonnett habla de la brevedad de algunos poemas de Arango y dice que en ellos “da cuenta del milagro sin interpretaciones, como mera constatación” (259). Bonnett dice que Arango tiene una herencia de la poesía oriental, debido a que “le interesaba el privilegio de la imagen, su naturaleza no discursiva, su brevedad” (260). Como dice Bonnett, el hecho de que los poemas parezcan instantáneas fotográficas, retazos o fragmentos, “no por ello se quedan en la mera descripción sin trascendencia. Detrás de ellos tiembla, sobrecogida, la conciencia del tiempo, de lo efímero y también de la pequeñez del hombre” (260). Lo sensorial de sus imágenes no significa que la voz poética esté describiendo algo puramente material y exterior. Por el contrario, en esa materialidad de las imágenes y en su carácter inmediato dado por su tiempo presente, hay algo que queda suspendido. Lo concreto y material es atravesado por un sentido que queda suspendido en la materialidad misma de la imagen.

Este planteamiento se puede vincular con lo que Rogelio Echavarría dice en su entrada sobre José Manuel Arango, en *Quién es quién en la poesía colombiana*, con respecto a la forma en que aparece la violencia y la realidad social en la obra del poeta del Carmen de Viboral. Dice Echavarría que aun en esos poemas en los que se habla de una violencia más concreta de la ciudad “la poesía de Arango no se torna protesta, si por tal se entiende una opinión expresada en verso acerca de la situación desastrosa del país. Fiel a su poética, esos poemas son imágenes o relatos: aterradores, sin embellecimientos que disimulen la crueldad, sin sublimaciones” (32-33). Si bien en “La terca vida” no se habla de una realidad social de la ciudad, sí hay una forma de referirse a la violencia que no es discursiva, en la medida en que la voz poética no emite una opinión o un juicio sobre lo que está diciendo, sino que privilegia la imagen presente y libre de adjetivos valorativos. En ese privilegio de la imagen, sin embargo, no hay un ocultamiento de la realidad, sino que ésta se pone en primer plano, como algo casi inmediato, para que la relación entre ambas imágenes quede sugerida, sin que se emita un juicio al respecto. En “La poesía de José Manuel Arango”, David Jiménez dice al respecto:

Los poemas de Arango, breves pero no aforísticos ni sentenciosos, están desprovistos de toda pretensión de sabiduría general. Son sabios, pero a pesar de sí mismos, no por sus conclusiones. De ellos no pueden derivarse máximas de vida ni citas célebres. Poesía meditativa la suya, tremendamente crítica, seriamente ocupada en las tareas del descifrar y comprender. Como pocos poetas hoy en día esta obra todavía se impulsa hacia la verdad, quizá reducida a la verdad de la experiencia. Pero la dice como lo aprendió de Emily Dickinson: ‘Tell all the Truth, but tell it slant’. (75)

Esta idea de Jiménez aparece antes en su ensayo, cuando establece una relación entre José Manuel Arango y Jorge Gaitán Durán. Según Jiménez, las obras de ambos poetas podrían ser igual de pesadas en ideas. Sin embargo, dice Jiménez, en Arango “las ideas están expresadas de una manera mucho más oblicua [...] Por ello los poemas de Gaitán son enfáticamente discursivos, en cuanto su desarrollo sigue el orden de los encadenamientos conceptuales para hablar de la pasión irracional; los poemas de Arango intentan, en su brevedad, eludir tales implicaciones: su modelo formal es el parpadeo inmediato del instante” (56). Este planteamiento de Jiménez nos ayuda no sólo a entender la forma de los poemas en la obra de Arango, sino a pensar cómo funciona esto en

Dickinson, si pensamos que esa manera velada (“slant”) de decir la verdad es un aspecto que ambos poetas comparten.

Podemos explorar la brevedad y el tiempo presente de la imagen en el siguiente poema de Dickinson:

**1002**

Aurora is the effort  
Of the Celestial Face  
Unconsciousness of Perfectness  
To simulate, to Us.

1865

(465)

1945

Según Jed Deppman, “‘Aurora is the effort’ can be considered an ‘essential’ definition because it has something of the shape, confidence, and economy of a dictionary entry” (129). Si bien el poema se puede leer en su totalidad como una definición de la aurora, esto no significa necesariamente que sea una sentencia o que nos esté transmitiendo un concepto. Además, parece que se jugara con la forma de la entrada de un diccionario, para dar una que no sigue la lógica de esos encadenamientos conceptuales a los que se refiere David Jiménez y que, además, resulta ser un desafío al concepto de la divinidad. En primer lugar, aunque la aurora se caracteriza con otro sustantivo (“the effort”) es éste un sustantivo que nos remite a una acción que está en proceso y cuyo propósito no está asegurado. La “definición” de la aurora no corresponde a un concepto acabado, en cuanto que no es el producto del esfuerzo, sino el esfuerzo mismo. A pesar de que tanto José Manuel Arango en su traducción del poema<sup>3</sup> como Jed Deppman en la paráfrasis que hace de él interpretan el tercer verso (“Unconsciousness of Perfectness”) como un complemento directo de “To simulate”, lo anómalo de la sintaxis hace que cuestionemos esa lógica. Aunque el poema nos dice que la aurora es el intento de la cara celeste por simular una perfección que no es consciente de sí misma, es importante el hecho de que el verso “Unconsciousness of Perfectness” anteceda al verbo. Esto hace que el verso tenga la función de ser complemento directo del verbo del verso siguiente, pero que al mismo tiempo rompa con la sintaxis de los dos primeros versos. Además, antes de que llegemos al cuarto verso, el tercero también funciona como una forma de

<sup>3</sup> La traducción que hace Arango del poema es: “La aurora es el esfuerzo / de la cara celeste / por simular para nosotros / la inconciencia de la perfección” (*En mi flor me he escondido*, Medellín: Intergraf, 1994. Pp. 108).

llamar y caracterizar “the Celestial Face” del verso anterior. Finalmente, este tercer verso crea un oxímoron con el primero y el cuarto, debido a que la inconsciencia es simulada.

Como señala Deppman, Dickinson parte de la idea de que la naturaleza es como un texto que refleja la conciencia de la divinidad (130). Sin embargo, Dickinson le añade a esta idea un cuestionamiento moral, debido a que la simulación está vinculada con la hipocresía (Deppman 131). Más que pensar que lo que hace la aurora es algo inmoral, lo que llama la atención es la forma en que esa cara celestial adquiere características humanas. La cara del cielo no sólo se humaniza en cuanto puede transmitir un mensaje a través de la aurora, sino que además su conciencia llega hasta el punto de simular la inconsciencia, a manera de espectáculo para los hombres. Sin embargo, el yo poético sabe que es simulación. La cara celeste, entonces, no lograría plenamente su propósito, debido a que lo que se ve en la aurora es su esfuerzo por hacerlo, más que el producto de éste. La teatralidad del cielo no llega a consumarse en el espectáculo dirigido a nosotros, sino que parece que se quedara en el intento. Esto está relacionado con la explicación que da Octavio Paz sobre la relación entre analogía e ironía en la poesía moderna, que mencionaba en la introducción de este trabajo. Según el mexicano, el principio analógico sostiene que el universo es como un texto que el poeta puede descifrar. Sin embargo, la analogía tiene la semilla de la conciencia irónica de la distancia, del abismo entre las palabras y las cosas, que desemboca en el silencio (*Los hijos* 486). En este poema de Dickinson parece que se jugara con esta idea de la naturaleza como texto que puede ser leído, en la medida en que, en efecto, hay un mensaje que la cara celestial envía, pero es éste un mensaje deliberadamente falso. Es como si la naturaleza siguiera siendo texto que el poeta puede descifrar, pero el carácter del mensaje es fingido y la conciencia del yo poético está ahora en su capacidad para notar esa falsedad.

El poema, en su forma de definición, está en tiempo presente. Podría ser la visión que el yo poético tiene de un fenómeno natural. Sin embargo, el hecho de que la aurora sea un esfuerzo y de que el poema tenga esa forma de definición nos invita también a pensar que esa acción de la cara celeste no es algo que sucede en un instante, sino que es algo que se da una y otra vez, en cada aurora. La visión del yo es, entonces, el fruto de su reflexión sobre un fenómeno, más que la descripción de algo que ve en un momento concreto. Ese carácter reflexivo del yo que lo conduce a esa forma de definición no es, sin embargo, algo conceptual y claro, sino que tiene la forma de un conocimiento que no nos da respuestas, que no nos dice qué verdad se esconde detrás de esa simulación ni nos afirma que ésta sea algo inmoral.

En “La terca vida” la relación entre las imágenes y el juicio quedan suspendidos. En “Aurora is the effort” la respuesta sobre lo que se esconde detrás de la imagen simulada y también el juicio permanecen ocultos. Sin embargo, la voz poética de ambos poemas tiene una visión privilegiada y cierta sabiduría fruto de esa visión. En “La terca vida” el yo poético ve toda la imagen simultánea y el título sugiere cierta valoración de esa imagen, sin llegar a decirnos que haya maldad en ella. La voz poética nos muestra una imagen presente y en el mostrar nos sugiere algo, como si al sugerir con la imagen se lograra algo que no se logra al opinar sobre una situación directamente. En “Aurora is the effort” la voz poética es más reflexiva, en la medida en que no tenemos simplemente su visión, la imagen presente de lo que ve, sino que es una imagen que se da cada día y a la que la voz poética llega a través de la reflexión y del conocimiento de la cara celestial. Notamos que la voz poética humaniza a tal punto el paisaje (en este caso, el cielo) que no sólo puede comunicarse con él, oír sus mensajes ocultos, sino que le atribuye un rol activo en esa relación. El paisaje de ser algo pasivo, un libro en el que se pueden leer mensajes ocultos, y se convierte en un sujeto que simula esos mensajes. El problema del yo poético no es que el paisaje no le diga nada o que no pueda entender lo que le dice, sino que parece que al humanizarlo hasta ese punto, sus mensajes pierden su carácter natural, inconsciente y original. Por tal motivo, aunque el yo poético nos hable en un tono de definición y parezca conocer a profundidad la cara celestial de la que nos habla, el poema no nos dice qué hay detrás de la simulación, quizá porque lo único que hay, la esencia de esa aurora, sea el mero acto de simular.

En estos dos poemas, “La terca vida” y “Aurora is the effort”, el presente de la imagen deja algo suspendido, como si esa sabiduría del yo poético se resistiera a ser concluyente. Esta imposibilidad de concluir, de llegar a una verdad sintética y lógica, nos lleva a la idea de la imagen poética como algo que, aunque puede ser presente, es oblicuo y velado. No es que el yo poético nos oculte un dato que podamos descifrar si nos esforzamos, o que diga las cosas de una forma parcializada (sesgada, en ese sentido), sino que ese velo permitiría decirlo de tal forma que se pueda ver realmente. La verdad debe deslumbrar paulatinamente, como diría Dickinson, como si el hecho de que no se diga de forma directa no le quitara su carácter verdadero y deslumbrador. Además, si recordamos lo que decíamos en la primera parte del capítulo sobre la distancia temporal entre el yo poético y aquello que dice en el poema, lo cual estaba ligado con el hecho de que la imagen parecía ser fruto de la imaginación y de la reflexión, podemos pensar que esa verdad no es una mera representación o copia de la realidad, sino que parece dirigirse a algo que está más allá, en la mente

del yo poético. Si bien en los poemas de Arango podemos notar que hay unas experiencias más concretas (especialmente en “La terca vida”), mientras que en los de Dickinson parecen ser más reflexivos y jugar más con el lenguaje y las definiciones, en ambos parece que se mantiene esa distancia o que la acción y el juicio quedan suspendidos. Así, la verdad se convierte en la luz misma y no en lo que es alumbrado, razón por la que hay que velarla para verla sin que quedemos ciegos.

### **Lo oscuro y lo otro: formas de ver en la poesía de Emily Dickinson y José Manuel Arango**

En el segundo capítulo de este trabajo de grado exploré algunas imágenes de la poesía Emily Dickinson y de José Manuel Arango con el propósito de ver cómo estaban en relación con el tiempo en que aparecían y la posición del yo poético frente a ellas. Al final de ese capítulo, llegué a la idea de la imagen poética como algo velado, que no emite juicios directamente y que, sin embargo, no

evade la realidad. Esto nos conduce a la pregunta sobre la forma de verdad que genera esta poesía, cuya dificultad no está en que nos oculte datos que podamos descubrir eventualmente, sino en esa concreción de la imagen que nos sugiere algo más de lo que dice. El objetivo de este tercer capítulo es aproximarnos a esa forma de conocimiento que podría darse en la poesía de estos dos autores a través de algunas de sus imágenes. En primer lugar, analizaré la posibilidad y la necesidad de preguntar a otro, cuando el yo poético no puede ver directamente. En segundo lugar, exploraré cómo esta visión nos puede llevar a una forma de conocimiento que oscila entre lo más familiar y lo más extraño.

### Pregunta y posibilidad como formas de visión

Susan Howe, en *My Emily Dickinson*, dice sobre la poeta norteamericana: “Pulling pieces of geometry, geology, alchemy, philosophy, politics, biography, biology, mythology and philology from alien territory, a ‘sheltered’ woman audaciously invented a new grammar grounded in humility and hesitation. HESITATE, from the Latin, meaning to stick. To hold back in doubt, have difficulty speaking” (21). La duda no siempre aparece en la poesía de Dickinson como una incertidumbre sobre lo que se dice. Hay poemas como “Finding is the first act...” o “Aurora is the effort...” en los que el yo poético habla de forma indicativa, como si tuviera una certeza anterior a la escritura del poema. Sin embargo, así como en “Finding is the first act...” ocurre algo sorpresivo al final, que es el hecho de que ni el vellocino de oro ni Jasón existieron nunca, en “Aurora is the effort...” la voz poética nos deja con la pregunta sobre aquello que oculta la cara celestial al simular la inconsciencia de la perfección. El yo poético no nos revela una verdad directa, sino que se limita a señalarnos la inexistencia o la no verdad de algo considerado cierto o natural. Además, una de las definiciones que de Howe de “hesitate” es “to stick”. “To stick” significa “to be a devoted follower or supporter”, “to hold to something firmly by or as if by adhesion”, y también “to find oneself baffled”, “to be unable to proceed”, “to be a mystery or bewildering to”. Este doble significado del verbo tiene que ver con la tensión que hay en la obra de Dickinson, entre el aferrarse a una definición y el distanciarse de ella. Por su parte, Harold Bloom habla también de la importancia de la duda al señalar la pasión de Dickinson por despojar a las cosas de su nombre, “throwing away the lights and the definitions” (295). Mientras que Howe vincula este aspecto de la poesía de Dickinson con el hecho de que es mujer, Bloom plantea que esta interpretación reduce

la importancia y la originalidad cognitiva de la poeta. Más allá de pensar que esto es un aspecto relacionado o no con lo femenino, lo relevante es que ambos críticos lo señalan como un rasgo fundamental de la poesía de Dickinson. La duda, la vacilación y el desnombrar nos llevan a la pregunta sobre aquello que el yo poético ve y lo que se presenta en el poema. Para comenzar, podemos explorar esto en el siguiente poema:

**761**

From Blank to Blank—  
 A Threadless Way  
 I pushed Mechanic feet—  
 To stop—or perish—or advance—  
 Alike indifferent—

If end I gained  
 It ends beyond  
 Indefinite disclosed—  
 I shut my eyes—and groped as well  
 'Twas lighter—to be Blind—

1863

(373)

1929

Los tres primeros versos de la estrofa inicial hablan de un pasado indicado por el verbo “pushed”. Como señala Bloom, el uso del tiempo pasado plantea la pregunta sobre dónde está ahora, en el presente, el yo poético. Sin embargo, dice Bloom, la segunda estrofa no nos da muchas luces al respecto porque, si el yo poético alcanza un final, ese final termina más allá. Esto nos hace notar que el poema está construido con anomalías sintácticas (293). El primer verso de la segunda estrofa ubica al yo poético en un lugar que no es de la realidad concreta, sino que es una posibilidad dada por el “if”. Sin embargo, en el segundo verso que completaría la condición del primero, no hay un “would” que señale la consecuencia de esa posible condición, sino que hay una oración en presente indicativo. Esta anomalía sintáctica, que dificulta la traducción del poema, nos hace notar que es la acción del yo la que está en condicional, como algo posible, mientras que la acción del “it” –el final- está en presente indicativo. Esto es muy interesante si revisamos los tiempos verbales del

resto del poema y su relación con el sujeto de esos verbos. Como señalaba, los tres primeros versos están en pretérito indicativo: el yo poético dice haber hecho algo (pushed Mechanic Feet). Esta estructura es la misma de los dos últimos versos. No obstante, mientras que en el verso nueve es el yo poético quien dice haber hecho algo, en el diez aparece un “it” que se refiere al final que alcanzó el yo poético y que señala una situación distinta a la del principio del poema. En la primera estrofa, el sujeto va de blanco en blanco, o de vacío en vacío, de forma mecánica y con la certeza de que su caminar no hace ninguna diferencia. El pasado del tercer verso cambia en los dos siguientes. En estos no hay verbo conjugado, sino la caracterización de la situación que se ha empezado a desarrollar desde el primero. En la segunda estrofa, sin embargo, el pasado del noveno verso parece ser posterior al del tercero. Es posible que el yo poético haya cerrado los ojos y avanzado a tientas después de haber caminado de blanco en blanco. No obstante, el poema nos impide hacer una lectura cronológica, debido a que en la última estrofa se vuelve a la primera. “Twas lighter—to be Blind—” podría referirse a un tiempo en el que el yo poético no veía, a un pasado anterior al andar “From Blank to Blank”. Entonces parece que no se solucionara nada con cerrar los ojos porque sigue pensando que era más claro —o más liviano— estar ciego.

Si afirmamos que en el final no hay una resolución de la situación de ese yo que va de blanco en blanco, podemos entender el poema por medio de la tensión entre el movimiento del sujeto y la permanencia de su estado. Esto está relacionado con la idea de Harold Bloom de que este poema alude a la imagen del laberinto del minotauro, en el cual ya no hay una Ariadna que le dé un hilo al yo poético (293). Esta imagen, que Bloom vincula a la desesperanza, está también creada a través de los diferentes tiempos verbales a los que me refería y de la superposición de adjetivos en los versos cinco y ocho. En primer lugar, llama la atención que las acciones del yo poético están en pretérito (“pushed”, “shut” y “groped”) o en condicional (“If end I gained”), mientras que la situación, salvo en el último verso, está expresada con formas que, aunque no tengan verbos conjugados, condensan una realidad presente (“To stop—or perish—or advance—/Alike indifferent—” y “It ends beyond / Indefinite disclosed—”). Sin embargo, cuando el verso habla del sujeto, no siempre lo hace de la misma forma. Hay una diferencia entre el verso tres y el verso nueve, debido a que es distinto que el yo nos diga que empujó pies mecánicos a que diga que cerró los ojos y avanzó a tientas. En la primera estrofa, el individuo no dice que caminó, sino que empujó pies mecánicos, como si éstos no le pertenecieran. Además, este verso está estrechamente relacionado con los dos siguientes, debido a que la indiferencia entre avanzar, perecer o parar es lo

que hace que la acción del yo no sea algo propio y voluntario, sino que sea algo que se hace mecánicamente y que daría lo mismo no hacer. Esta inutilidad de la acción, dada por la situación en la que está el yo poético, se crea también con el verso “Alike indifferent”. Con esa frase, se condensa su situación, ya que cualquier cosa que haga no hará ninguna diferencia. Así mismo, si bien es cierto que “alike” puede ser un adverbio (del mismo modo), también puede ser un adjetivo (igual) que está junto a otro adjetivo que tiene un significado similar. La inmutabilidad de la situación y la inutilidad de la acción aparecen en la estructura misma del verso en el que dos palabras con la misma función sintáctica y significados similares se caracterizan mutuamente.

En la segunda estrofa, la voz poética nos dice que cerró los ojos y que avanzó a tientas. La diferencia de esto con el tercer verso es que la acción pareciera ser más propia y voluntaria: nos dice que cerró *sus* ojos y que avanzó. La decisión de hacer esto está relacionada tanto con los tres primeros versos de la segunda estrofa, como con el último. El yo poético cierra los ojos porque era más claro cuando estaba ciego, y esto se debe a la forma de la visión que le es dada. El yo poético ve menos con los ojos abiertos, debido a que lo que ve es el blanco inmutable, que es como estar encerrado o paralizado, aunque se empujen los pies mecánicos. En el verso tres de la segunda estrofa, esa inutilidad de la acción a la que me refería se imbrica con la forma de la visión que es paradójica. “Indefinite disclosed” es, al igual que “Alike indifferent”, una superposición de adjetivos. Sin embargo en este caso los dos adjetivos se refieren a características que podrían ser contradictorias y que ya no sólo aluden a la situación del yo poético, sino también a su visión. El adjetivo “disclosed”, recurrente en la poesía de Dickinson, se refiere a algo que se abre, que se devela. La revelación, la posibilidad de ver y de avanzar, es, no obstante, indefinida. Esto alude tanto a su carácter abstracto, al hecho de que el yo poético no está viendo nada más que el blanco, como a la imposibilidad de llegar a un fin, a una conclusión física (en el andar) y en la percepción. “Indefinite”, además de significar indefinido, alude a un conocimiento sin límites. Sin embargo, esta ausencia de fronteras en la visión es lo que parece que cegara al yo. La visión plena y directa que tiene desde el principio del poema, aunque en el penúltimo verso cierre los ojos, le revela un infinito sin respuestas concretas.

El yo poético que no se ubica en un lugar concreto de la realidad y que tiene una visión problemática puede ser uno de los asuntos más relevantes del siguiente poema de José Manuel Arango:

### **Si estuviera despierto**

Si estuviera despierto  
 oiría en la noche – brusco,  
 hecho de muchos talonazos –  
 un talonazo

son los soldados que se afirman para  
 el simulacro de fusilamiento. (175)

Aunque el sujeto está dormido, sabe que si estuviera despierto oiría un talonazo y, además, sabe de dónde proviene ese sonido. Hay una escisión del yo poético, ya que está dormido, pero sabe lo que oiría si no lo estuviera. Como nota Jorge Mario Mejía Toro, en “*Cantiga de los vendados y desnudos*”, está menos dormido quien sabe que duerme que quien cree que está despierto: “A éste, el poeta le dice –aprovechando la posibilidad que proporciona la lengua castellana de omitir en la escritura el sujeto-: ‘Si [usted] estuviera despierto’... Y se lo dice, claro está, después de decírselo a sí mismo: ‘Si [yo] estuviera despierto’... En suma, si estuviéramos despiertos oiríamos realmente lo que apenas sabemos de oídas” (271-272). Mejía Toro señala una ambivalencia en la voz poética: es el yo y un usted. A esto podemos añadir que la ausencia del sujeto explícito está vinculada a que el yo es tanto quien duerme como quien sabe lo que oiría si no durmiera. El yo poético se ve a sí mismo como un otro dormido y, por tanto, puede estar dormido y saber lo que oiría si estuviera despierto. No podríamos decir que el yo sabe lo que sabe porque realmente está despierto, o que necesariamente no es el mismo quien duerme y quien sabe, sino que más bien habría que pensar que el sujeto es uno y el otro al mismo tiempo. La voz poética no sólo conoce el sonido de ese talonazo, sino que además sabe de dónde proviene. Quien duerme, por su parte, oiría el sonido si estuviera despierto, pero no podríamos decir si también sabría que ese sonido es de los soldados. Si la voz poética es uno y el otro, quien duerme también sabría de dónde proviene el sonido. Con todo, el poema nos deja con la ambigüedad, en tanto que el hecho de ser uno y el otro también implicaría que el yo poético puede saber y no saber al mismo tiempo.

La voz poética abandona la estructura condicional, al dejar la visión del que está dormido. En la segunda estrofa, ya no nos dice que si estuviera despierto sabría que son los soldados que se afirman, sino que habla de forma indicativa. En este punto ocurre algo que podemos comparar con

“From Blank to Blank”. Lo que se mueve en el plano de la posibilidad es el yo poético, mientras que lo exterior, lo percibido, está en un presente indicativo y como si estuviera simplemente ahí, sin necesidad de ser observado por alguien. Es decir, lo que es condicional es el lugar del yo, no la realidad. Lo rotundo de la imagen de los soldados y el carácter sólo posible de la percepción nos hacen pensar que la lógica del poema, aunque no tenga anomalías sintácticas, es particular. Aunque la percepción depende de una condición –estar despierto- que no se cumple, la imagen de esa percepción sí se da, debido quizá a que es posible que el sujeto vea y no vea al mismo tiempo.

De alguna forma, el sujeto sabe algo que otra parte de sí –la que duerme- no sabe. Esto es muy interesante porque pareciera que el poema nos dijera que es posible percibir algo sin verlo. La visión no llega a través de la percepción del yo: él no nos dice que está viendo a los soldados. Lo que llega a través de su percepción es el sonido del talonazo y justo después aparece la imagen, como si ésta pudiera ser vista a través del oído. La visión es directa por su forma indicativa, pero llega por medio de otro sentido. Además, la imagen de los soldados es muy concreta, pero su acción es un simulacro de fusilamiento. Que sea un simulacro parece velar la violencia, sin evadirla. En primer lugar, a pesar de ser un simulacro, el sonido del talonazo hecho de muchos talonazos es igual a como sería en un fusilamiento real. En segundo, el hecho de que sea un simulacro, antes que suavizar la imagen de la violencia, la agudiza, al mostrarla como algo planeado que se ensaya. Además, como señala Mejía Toro, “al admitir que está dormido, al reconocerse en esta bendición o maldición del sueño, quien habla en el poema hace que resuene tanto más lo que él no oye, lo que no oímos o no queremos oír” (272). Lo condicional de la visión hace que veamos no sólo a los soldados que se afirman para el simulacro de fusilamiento, sino también la ceguera del yo o del usted que duermen mientras esto ocurre.

En “From Blank to Blank” y “Si estuviera despierto”, parece que quienes hablan encuentran una forma de ver en lo opaco. La visión hace que el yo poético de “From Blank to Blank” vaya como por un laberinto del que no puede salir, aunque avance. El cerrar los ojos y avanzar a tientas parece ser un intento por recuperar esa ceguera anterior a la visión que no lo deja ver más que el blanco. Por su parte, la voz poética de “Si estuviera despierto” nos presenta una imagen cuya percepción depende de que un sujeto esté despierto, cosa que no ocurre en el poema. Es relevante que el momento en el que se llevaría a cabo la visión es la noche. La soledad y el silencio de la noche parecen ser necesarios para oír el talonazo. Además, la noche es quizá el momento en el que se llevan a cabo esos simulacros de fusilamiento y, por tanto, sólo quienes están despiertos tienen

la posibilidad de oírlos. Denis Donoghue señala, a propósito de Dickinson, una característica que podría darse también en la poesía de Arango. Según Donoghue,

If she [Dickinson] sees something, she never rests content with sight or even with possession of what it sees; she always goes further, further back or further forward, in her own direction [...] It is as if the senses themselves, for all their merit, merely beguiled one into habit, and something else was needed, a sixth sense, critical and subversive, to correct the happy five. The sixth sense is the imagination. (24)

Este planteamiento está en relación con la idea de que la visión no sólo se da a través de los ojos, sino por medio de la conjetura y de la imaginación. En estos dos poemas, parece que el yo poético optara por no mirar las cosas con los ojos y de forma directa y, al hacerlo, aparece una lógica particular. En “From Blank to Blank” la imagen del último verso plantea un hecho que es paradójico y que nos hace pensar que la situación no ha encontrado solución. Además, las anomalías sintácticas, como “If end I gained / It ends beyond”, imposibilitan una lectura sucesiva y causal en la que una cosa lleva a la otra para conducirnos a un sentido final. En “Si estuviera despierto”, el sujeto es ambiguo y, además, es posible que vea y no vea, sepa y no sepa, al mismo tiempo. Además, se mueve en el ámbito de la posibilidad, como si a través de la imaginación se pudiera oír y saber lo que no se puede oír ni saber con los sentidos.

La forma de la visión en estos dos poemas no plantea conclusiones, sino que, a través de paradojas sintácticas o sobre la identidad del sujeto, se abren a la posibilidad de ver con una lógica no regida por el principio de la no contradicción o por la causalidad. En el siguiente poema, la visión es el tema central, pero también su pregunta sin respuesta:

**547**

I've seen a Dying eye  
 Run round and round a Room -  
 In search of Something, as it seemed -  
 Then Cloudier become -  
 And then - obscure with Fog -  
 And then - be soldered down  
 Without disclosing what it be  
 'T were blessed to have seen -

1862

(266)

1929

El yo poético ve al otro que ve algo más. Quien habla en el poema no ve lo que el otro ve, sino que su visión es el ojo del otro. Entre los versos cuatro y seis, nos describe la manera en que ese ojo ve. Los adjetivos “Cloudier”, “obscure” y “soldered” construyen una progresión en la forma en que se oscurece el ojo hasta morir. La voz poética traslada la opacidad de la cosa vista al ojo mismo. No descubrimos qué es la cosa que el ojo busca, debido a que tampoco podemos ver en el ojo algo claro, sino que él mismo se va oscureciendo hasta quedar en un estado hermético e infranqueable: “soldered”. Este adjetivo final está vinculado al verbo que aparece en el siguiente verso y que ya veíamos en forma adjetiva en “From Blank to Blank”: “disclosing”. En este caso “soldered” está en contraposición a “disclosing”, ya que lo cerrado e infranqueable impide abrir y develar aquello que el ojo buscaba. El poema parece ser una incertidumbre, el desconocimiento de esa cosa que el ojo buscaba, con la única certeza de que no podrá ser revelada.

La ignorancia del yo poético está relacionada con lo que el otro ve y busca. Aunque está seguro de haber visto el ojo, sólo puede intuir que estaba en busca de algo: “as it seemed”. En ese juego de visiones en el que hay un yo que ve a otro ver, hay una incertidumbre sobre lo que se busca, pero no sobre significa ese algo. Con el verso “‘T were blessed to have seen”, sabemos la importancia de la cosa. Lo único que el yo poético ve en el ojo es la desesperación de la búsqueda: “Run round and round a Room”. No es posible ir más allá de la descripción del ojo en su progresiva decadencia, debido a que es un ojo que está muriendo. La voz poética no nos habla nunca de una persona agonizante, sino solamente del ojo. Esto constituye una metonimia en la que se nos presenta el ojo agonizante en lugar de la persona que muere. Esto es importante porque es como si al estar agonizando la persona hubiera dejado de ser el todo que era en vida y se hubiera convertido en un solo ojo que ve. Además, la limitación del todo al ojo es lo que impide que el otro le pueda decir qué es eso que ve porque ha devenido algo que sólo puede mirar sin poder hablar. Además, no podemos pensar que el ojo representa a la persona que muere, porque ésta ya ha dejado de existir y ha sido reemplazada por aquél, razón por la que no es posible restituirla, volver a ponerla en el lugar del ojo.

La pregunta por lo que otra persona ve aparece también en el siguiente poema de Arango:

### **Lección**

Y nos mostró en la palma un huesecillo de pájaro

como si en él hubiera alguna lección. (248)

En su brevedad, el poema está constituido por una oración cuyo sujeto es una tercera persona del singular. Esa tercera persona se dirige a un nosotros en el que está incluida la voz poética. Aunque no sabemos quién es esa tercera persona, ni quiénes conforman el nosotros, el título nos hace pensar que quien muestra el huesecillo es como un maestro para aquellos a quienes se los muestra. La lección que la tercera persona pretende mostrar al parecer no se transmite por completo. El yo poético dice en el segundo verso “como si en él hubiera alguna lección”, con lo cual no se afirma que efectivamente la hay, sino que se deja como una posibilidad. El “como si” podría estar caracterizando la manera en que la tercera persona les muestra el huesecillo. El yo poético no nos dice directamente que él vea una lección en el hueso, sino que lo que él ve es la forma en que el otro lo muestra. Es para el otro para quien en el huesecillo hay alguna lección y es esta actitud lo que la voz poética puede percibir. El poema no nos dice si hay o no hay lección, sino que se queda suspendido en la imagen del otro que –según lo que percibe el yo poético- sí la ve. La razón por la que no nos lo dice podría deberse al hecho de que la voz poética no lo sabe, a que quizá sólo alcanza a darse cuenta de que en el huesecillo hay algo más, aunque no pueda precisar qué es.

Esto está vinculado al carácter fragmentario del poema. Éste, como sucede varias veces en la obra de Arango, inicia con una conjunción (“y”) que nos hace pensar que es una parte de algo más. Esto refuerza la incertidumbre, debido a que no sabemos quiénes son los sujetos ni la situación en la que están. Así mismo, el carácter fragmentario del poema está vinculado a la imagen del huesecillo. Éste es sólo una parte del pájaro, pero no evoca su totalidad, sino su muerte. Si revisamos los significados de la palabra “lección”, además de tener que ver con un maestro que les enseña algo a unos alumnos, también está vinculada, según la quinta definición de la RAE, al ejemplo que nos enseña cómo conducirnos. Quizá hay una relación entre el huesecillo que evoca la muerte del pájaro y los sujetos del poema, como si de esa imagen de la muerte fuera posible aprender algo sobre cómo conducirnos frente a la vida o la muerte propia y de otros.

En “Lección” y “I’ve seen a dying eye”, la visión del otro se convierte en el interés del yo poético. Sin embargo, la visión de éste se queda fuera del límite de lo que el otro ve, aunque alcanza a percibir la importancia que tiene lo que el otro está viendo. Si pensamos en estos poemas como el planteamiento de una incertidumbre o de una pregunta, podemos traer a colación la idea de Deppman sobre lo sublime en la poesía de Dickinson. En el ensayo, “Dickinson, Death, and the

Sublime”, el crítico señala que en el poema “Of Death I try to think like this...”, lo sublime no aparece como respuesta, como un conocimiento claro sobre la muerte, sino como un tratar de pensar esa muerte (3). Este intento de pensar está relacionado con la experiencia de lo sublime que Thomas Weiskel divide en tres estados y que es retomada por Deppman:

He [Weiskel] describes the first stage of any sublime experience as simple being-there: one is as one is, minding one’s business, moving unproblematically through the ordinary routines of individual life. The second stage is traumatic: one is suddenly overwhelmed or uplifted by an exciting, ecstatic experience. Perhaps one feels as if the top of one’s head has been taken off, or one loses conceptual control and sense of self. The third stage is reactive: one gains or regains a new coherence, a clearer view, and a (re)affirmation of totality, individuality, order, and identity. (6)

Según Deppman, la poesía de Dickinson tiende a quedarse en el segundo estado de esta descripción, sin llegar a la afirmación de una nueva visión clara. Esta ausencia de un pensamiento conclusivo y sintético también aparece en la poesía de Arango, debido a que el yo poético sólo nos sugiere la posibilidad de una lección a través de una imagen, pero no la expresa directa ni conceptualmente.

### Lo familiar y lo extraño como formas de ver

Al tratar de ir más allá de la incertidumbre y de la imposibilidad de ver directamente, la visión se transforma. En el siguiente poema, la voz poética sabe que las cosas sólo se pueden aprender, comprender realmente, por su ausencia:

135

Water is taught by thirst.  
 Land—by the Oceans passed.  
 Transport—by throe—  
 Peace—by its battles told—  
 Love, by Memorial Mold—  
 Birds, by the Snow.

1859

(63)

1890

Aunque esta idea es recurrente en la poesía de la norteamericana, hay en este poema algunos aspectos particulares, distintos, por ejemplo, a los de un poema como “To learn the transport by the pain...”. En primer lugar, en “Water is taught by thirst...”, el verbo que rige todas las estrofas no es “to learn”, sino “to be taught”. Aunque la voz pasiva nos hace pensar que la enseñanza sí se lleva a cabo, el hecho de que esta enumeración de cosas sea enseñada no significa necesariamente que sea aprendida. A esto contribuye la ausencia de un sujeto explícito, ya que no tenemos un “I” o un “we” que aprenda las cosas que son enseñadas o que nos haga notar la dificultad de este aprendizaje. El “to be taught” que determina cada verso es paradójico, debido a que, por un lado, nos deja la pregunta de si estas cosas son realmente aprendidas por un sujeto, y, por otro lado, nos demuestra una cierta sabiduría de la voz poética. Aunque en el poema no hay un sujeto humano que aprenda estas cosas, la voz poética sabe que las cosas son así, sabe que sólo es posible aprender a través de la ausencia, aunque ese aprendizaje no siempre se lleve a cabo.

El conocimiento que tiene la voz poética, entonces, es que el aprendizaje de las cosas no es directo. Cada verso nos dice que aprendemos algo por otra cosa que es la ausencia de lo que aprendemos. En los cinco primeros versos las cosas que son enseñadas hacen referencia a lo que les sucede a los hombres. En los tres primeros versos es como si estuviéramos en la ausencia de la cosa que aprendemos (el agua, la tierra y el transporte). En los dos versos siguientes esto cambia un poco, debido a que aparece la memoria como algo que nos enseña lo que se ha perdido. En el verso “Peace – by its battles told” es importante que la paz no se aprende en las batallas, sino en su recuento. Pareciera que aun cuando se tiene algo fuera necesario recordar su ausencia para poder aprenderla. Ahora estamos ubicados en una posible presencia de la cosa. En “Love – by Memorial Molds”, la ausencia por la que se aprende el amor está determinada por el tiempo. El amor, a diferencia del agua, la tierra, el transporte y la paz, no es algo que pueda ser recuperado, sino que es algo que se ha perdido definitivamente por la muerte. El amor es enseñado por su recuerdo, pero también por su pérdida definitiva. La inscripción en memoria de alguien permite recordar lo que era, pero es también la representación de su pérdida y de la imposibilidad de recuperarlo. Sin embargo, podríamos pensar que la inscripción no es necesariamente en memoria de quien amamos sino de alguien más. Esto podría significar que también es posible aprender de la experiencia y la pérdida de otra persona. El último verso del poema llama mucho la atención por su forma sintética y porque parece excluir al sujeto humano que aparece de alguna forma en los versos anteriores. Este verso se concentra en la percepción de algo externo. Los pájaros son enseñados por la nieve

que aparece después de que éstos se han ido. Surge al final del poema una pregunta: ¿qué significa que los pájaros sean *enseñados*? Podríamos pensar que, en este caso, la enseñanza está más estrechamente ligada con la visión, en la medida en que el poema nos hace pensar que cuando los pájaros están no es que no podamos comprenderlos, sino que ni siquiera podemos verlos realmente. Quizá sólo en su distancia, en la nieve, sea posible verlos.

La transformación de la visión de las cosas habituales se convierte en una revelación en el siguiente poema de *En este lugar de la noche*:

### 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. (42)

El poema comienza y termina con dos versos casi iguales. Un trueno en la mañana enmarca la revelación que tiene el yo poético. Esta visión es generada a partir, no del rayo o del relámpago, sino del trueno, del sonido. De igual manera, en el segundo y último verso aparece la imagen del “silencio filoso de los sueños” que imbrica lo auditivo y lo táctil. El sonido del trueno es lo que

hace posible que el yo poético vea todo lo familiar como algo extraño. El silencio en el que queda la escena y en el que el yo poético ve las cosas que lo rodean tiene una característica del tacto (“filoso”), pero que alude a su efecto sobre el sujeto que es herido por la radical extrañeza de todo. Así, hay una sinestesia porque aquello que se siente con el tacto (lo filoso) se siente también en la visión que hiera. Además, hay una relación entre lo sonoro, lo táctil y lo visual, ya que así como el silencio tiene una característica del tacto, el trueno en la mañana nos hace pensar en la luz de esa hora del día. El silencio evoca la imagen de una temprana hora de la mañana que se convierte en un momento privilegiado para la visión en la medida en que es como una frontera en la que ya hay luz, pero aún no se despiertan las gentes para empezar el día. Esta hora del día es un umbral, porque no es de noche ya, pero tampoco ha amanecido por completo (todavía se siente el silencio de los sueños). La visión del yo poético, entonces, parece ser una visión privilegiada por la hora del día y por el sonido del trueno que hace que las mismas cosas de siempre puedan ser vistas de otra forma.

Esta visión está también relacionada en el poema con la forma del yo y con las indicaciones de tiempo. La voz poética no nos dice en primera persona aquello que ve, sino que se dirige a una segunda persona, como si se estuviera hablando a sí mismo. El “tú” aparece solamente en la quinta estrofa, mientras que en las demás hay una caracterización de la escena sin sujeto explícito. Además, la segunda persona nos hace pensar que la revelación que hay en el poema es algo que no es exclusivo de la voz poética, sino que es una experiencia que puede ocurrir cualquier mañana, a cualquier persona. Esa segunda persona está vinculada con las indicaciones de tiempo que aparecen en el poema. En primer lugar, la idea de que la revelación le puede ocurrir a cualquiera, en cualquier momento, está relacionada con que es algo repentino, que le ocurre al sujeto y lo hiera. Esto se da por medio de los dos “súbito” que caracterizan el trueno y el “de pronto” que describe la forma en que las cosas se vuelven extrañas para el sujeto. Además, el yo poético, al usar la segunda persona, tiene la capacidad de percibir algo que está en tensión con el carácter repentino de la revelación: “día a día debiste hacer tu jornada de lento viajero / para llegar a este minuto”. La transformación en la forma de ver las mismas cosas es súbita, pero es también un fin, es algo que requiere de un proceso y que no es simplemente un don o un momento de inspiración que se le es dado al sujeto.

La voz poética sabe que las cosas que ve son las de siempre, pero las percibe como extrañas. No han cambiado en su naturaleza, sino que es la forma de verlas lo que se ha modificado. Esta transformación de la visión hace que las cosas familiares se vean como “apariciencias de un helado país de muerte”. La muerte no es algo ajeno a la vida, sino que es como un reino en el que están

las mismas cosas, pero con una apariencia distinta, extraña. Su rostro familiar se vuelve extraño en virtud de ese helado país del que forman parte. La ceiba ya no tiene su aspecto habitual. Es su sombra la que se mueve sobre el muro. En el ensayo “La sombra que completa. A propósito de la poesía de José Manuel Arango”, José María Castrillón dice que el poeta antioqueño da con la palabra poética como la entendía María Zambrano: “la palabra que quiere fijar lo inexpresable, porque no se resigna a que cada ser sea solamente lo que aparece. Por encima del ser y del no ser, consigue la infinitud de cada cosa, su derecho a ser más allá de sus actuales límites” (264). A esto Castrillón lo denomina “ceremonia epifánica”, debido a que es la búsqueda de una palabra que “deja atrás la impotencia de la lengua común para extraer de las cosas su proyección, la dimensión que las completa” (264). Esa dimensión que se extrae de las cosas más allá de su apariencia visible es, según Castrillón, esas sombras que están en la poesía de Arango y que “se constituye[n] en el color de la opacidad de los cuerpos y en densidad del propio existir” (264): la sombra de la mano en el muro, los patios traseros, la rama que tiembla tras el pájaro ya invisible, las aves que rodean la carroña. La sombra que completa la imagen de la cosa, dice Castrillón, lleva a la poesía de Arango a una comprensión de la vida en su plenitud, la cual no puede dejar de lado su ausencia, su otro lado: la muerte (265). Este planteamiento nos sugiere que la sombra de la rama no es algo completamente distinto a la ceiba, sino que es esa imagen que se ve cuando la escena ha adquirido las características de un país de muerte. En esa medida, la muerte hace extrañas las cosas familiares, pero, al hacerlo, permite ver las sombras que pasan desapercibidas, esa otra parte que siempre ha estado ahí pero que el sujeto no ve por fuerza de la costumbre.

Estos dos poemas llaman la atención sobre una forma de revelación que no es la del descubrimiento de algo nuevo, sino la que se da cuando las mismas cosas son vistas de otra forma o cuando se mira en otra dirección para comprender algo. El poema “Water is taught by thirst...” responde a lo que nota Sharon Cameron en algunos poemas de Dickinson cuando dice: “knowledge is not, as we might have thought, absolute, but is rather always relational” (“Et in Arcadia” 103). En este poema de Dickinson, sin embargo, el conocimiento de algo no se da a través de su relación con cualquier cosa, sino por medio de su ausencia o del imaginar esa ausencia. Lo que sí ocurre, entonces, es que, como señala Cameron, las cosas no se comprenden sólo por lo que son en sí mismas, sino por su diferencia con su no presencia. En el caso de “Un trueno en la mañana, súbito...”, esa otra cara de las cosas está en las cosas mismas y el descubrirla se debe no a que las cosas hayan cambiado, sino al trueno que permite una nueva mirada sobre ellas. En su artículo

sobre Arango, Francia Helena Goenaga afirma que “la poesía de José Manuel Arango no [...] trata del ‘misterio’ de lo invisible, sino del enigma de lo visible” (92). La epifanía en la poesía del antioqueño estaría en la posibilidad de ver las cosas mismas, las de siempre, de una forma distinta que permite descubrir en ellas algo enigmático y extraño. Más adelante, Goenaga hace referencia a la relación entre lo extraño y lo familiar en la poesía de Arango y dice que “es en la expresión mínima de lo familiar donde se cifra lo extraño” (94). En “Un trueno en la mañana, súbito...” el yo poético nos recuerda que está hablando de los sitios familiares. Sin embargo, se han vuelto extraños y la imagen de esa extrañeza parece ser la sombra de la rama de la ceiba. No hay nada sobrenatural en esta imagen. La rama de la ceiba ha sido reemplazada en la visión por su sombra y se ha revelado como algo extraño, aunque natural y visible. Las cosas, en ambos poemas, no se comprenden o se ven realmente a través de la visión directa de ellas, sino en relación con otra cosa, como señala Cameron. En el poema de Arango, no obstante, la relación no se da entre la cosa y su ausencia o algo enteramente distinto; sino entre la cosa (la ceiba) y una parte de ella que parecía insignificante o extraña (la sombra).

Lo que dice Octavio Paz, en *El arco y la lira*, sobre la revelación poética se puede relacionar con lo que señalaba en estos poemas. Paz explica que tanto en la religión como en la poesía hay un sentimiento inicial de asombro, de extrañeza frente a lo desconocido. Ante esto, el hombre tiembla de temor, pero también se siente atraído. Lo sobrenatural, dice Paz, se manifiesta “como sensación de radical extrañeza” (127). Ésta “es asombro ante una realidad cotidiana que de pronto se revela como lo nunca visto” (128). De repente, las cosas que siempre hemos visto adquieren la apariencia de algo distinto y “vemos de verdad lo que nos rodea” (133). La revelación de lo extraño no es, entonces, la aparición de algo nuevo, sino que es lo que se descubre cuando tenemos la capacidad de ver la otredad que hay en las cosas y en nosotros mismos. En esa medida, dice Paz, la poesía es distinta a la religión, debido a que esta última intenta dar una explicación de esa experiencia de asombro y extrañeza y, al hacerlo, la conceptualiza como algo que está por fuera del hombre, como dios (137). La poesía, en cambio, es la revelación que el hombre se hace a sí mismo de la otredad que hay en él. Esto recuerda lo que señalaba al final del primer apartado de este capítulo: el hecho de que los poemas no intentan dar claridad sobre las experiencias, sino que parecieran sugerir una forma de ver en lo oscuro y en lo aparentemente contradictorio. Además, al no dar una explicación como la que da la religión, la revelación poética, explica Paz, rompe la lógica de los opuestos, la que nos impide decir que “esto es aquello”, y presenta la unidad de las cosas que ya no se perciben

como contradictorias. En los dos poemas anteriores quería señalar que el conocimiento y la visión de algo no se dan por medio de la atención en su apariencia, sino en su ausencia que, en el caso del poema de Arango, es también parte de la cosa. Las cosas se pueden ver y conocer realmente, no cuando nos concentramos en su mismidad, sino cuando vemos su otredad o su ausencia, que también las constituye y que no las contradice. Como si nunca antes hubiéramos entendido o visto algo realmente, estos dos poemas, a través de lo extraño, parecen querer transformar la visión habitual que tenemos de las cosas. En los siguientes dos poemas, la muerte, que en el poema de Arango hacía que lo familiar tuviera la apariencia de algo extraño, aparece en sí misma como lo más propio. La idea de que la muerte nos es extraña, como señala Paz, también se rompe:

335

'Tis not that Dying hurts us so —  
 'Tis Living — hurts us more —  
 But Dying — is a different way —  
 A Kind behind the Door —

The Southern Custom — of the Bird —

That ere the Frosts are due —  
 Accepts a better Latitude —  
 We — are the Birds — that stay.

The Shrivens round Farmers' doors —  
 For whose reluctant Crumb —  
 We stipulate — till pitying Snows  
 Persuade our Feathers Home.

1862

(159)

1945

El yo poético se une con un nosotros, debido al dolor compartido. Sin embargo, al unirse en ese dolor, también se distancia de una creencia, según la cual la muerte es lo que nos hiera. Todo el poema es la imagen a través de la cual el yo poético invierte esa idea común, en cuya base estaría

la noción de la muerte como algo extraño, que no nos pertenece. En el cuarto verso de la segunda estrofa, la voz poética define ese nosotros: “We – are the Birds – that stay”. Esto funciona como punto para comparar a ese nosotros, que podría ser todas las personas, con los pájaros. Aunque somos pájaros, permanecemos. Esta diferencia está en las acciones que hacen, por un lado, el pájaro singular del primer verso y, por otro lado, los que permanecen. “Accepts” y “stipulate” son verbos que se contraponen en el poema, debido a que, mientras que el primero está vinculado a la costumbre y al conocimiento del invierno que vendrá, el segundo tiene que ver con el demandar algo legalmente, como si creyéramos que tenemos derecho a la miga que reclamamos o de permanecer por siempre en el mismo lugar. Esta oposición está relacionada con la costumbre y el conocimiento de cada uno. Mientras que nosotros nos quedamos, el pájaro se va antes de que lleguen las nieves. Hay también una oposición entre los sustantivos “The Southern Custom” y “The Shrivvers”, por un lado, y los adjetivos “better” y “reluctant”, por otro. La aceptación del pájaro es algo dictado por la costumbre y la voz poética le da la razón al decir que el lugar al que llega es mejor para él. El reclamo de los pájaros que permanecen, por su parte, parece ser algo insensato debido a que se quedan temblando de frío y a que no van a recibir ninguna miga, aunque crean que tienen derecho a ella.

A pesar de la diferencia, los pájaros que se quedan no dejan de ser pájaros, y es justamente esto lo que permite que el poema invierta la idea de que la muerte es lo que nos lastima. De acuerdo con la definición que da del “nosotros”, la voz poética no dice que somos “como” pájaros sino que somos “los pájaros que permanecen”. Por tanto, la imagen del “we” está construida con elementos propios de los pájaros: “Crumb” “Farmers” y “Feathers”. Debido a que somos pájaros, aunque insistamos en permanecer, debemos en algún momento ir hacia otra parte. En este punto, es interesante que el yo poético ya no dice simplemente que nos vamos a una mejor latitud, sino que nos vamos a casa. La muerte, entonces, no es un lugar distinto en el que estaríamos mejor en cierto momento del año, sino que es nuestro hogar, razón por la que la vida sería lo ajeno, el afuera de nuestra casa. La muerte es caracterizada en el tercer verso como “a different way”, mientras que en el último es “Home”. Esa primera definición de la muerte puede tener que ver con el hecho de que la voz poética está diciendo que es distinta a la manera como las personas la conciben. Tendríamos, entonces, que lo que nos es más familiar no lo reconocemos como tal, sino que creemos que es otra cosa que nos hiere. Además, el primer verso de la segunda estrofa parece continuar la caracterización del “Dying” de la primera, mientras que el primero de la tercera estrofa

continúa con los pájaros que permanecen de la segunda. Es decir, “The Southern Custom” funciona también como otra forma de nombrar el morir, mientras que “The Shrivvers” sería una caracterización de los pájaros que se quedan. El morir, entonces, es esa costumbre de los pájaros que los que permanecen no comprenden y violan.

La muerte como algo familiar que permite el reconocimiento del otro es uno de los asuntos del siguiente poema de Arango:

**XXXVI**

a veces

veo en mis manos las manos

de mi padre y mi voz

es la suya

un oscuro terror

me toca

quizá en la noche

sueño sus sueños

y la fría furia

y el recuerdo de lugares no vistos

son él, repitiéndose

soy él, que vuelve

cara detenida de mi padre

bajo la piel, sobre los huesos de mi cara. (55)

A veces, nos dice el poema, el sujeto descubre que ha devenido otro, que se ha convertido en su padre muerto. En la quinta estrofa dice: “soy él”. Desde la primera hasta la última estrofa, sin embargo, aparece reiterativamente el adjetivo posesivo (“mi”, “mis”, “sus”, “suya”) o el genitivo

(“de mi padre”) que nos deja ver el hecho de que aunque el yo sea otro, sigue existiendo una distinción entre ambos. La manera en que el yo se convierte en el padre que vuelve es muy física. Es el cuerpo del padre el que se apropia del cuerpo del yo poético e incluso éste nos dice que la cara de aquél está detenida entre su piel y sus huesos. La corporalidad de la imagen hace de ésta algo más tenebroso. El padre que se repite en la fría furia y en los recuerdos de lugares no vistos no es una experiencia agradable, sino que es “un oscuro terror” que lo toca.

El convertirse en el padre muerto es algo que le sucede al yo poético y no algo que él busque. Los verbos que se refieren al yo son “veo”, “sueño” y distintas formas del verbo “ser” para hablar de sí mismo y de su cuerpo. El poema inicia con algo que sucede a veces, de repente, sin que el sujeto haya hecho nada. Ese “veo” es algo casi pasivo, así como la constatación de que su voz y su cara son las de su padre. Si bien tanto “ver” como “ser” resultan ser acciones que no son deliberadas por el yo poético, el cambio de un verbo al otro nos lleva de lo que sólo puede ser la impresión de sujeto a algo que realmente está sucediendo. No obstante, en la tercera estrofa, se abandona por un momento ese tono de certeza, por medio del “quizá”. El soñar los sueños del padre muerto es una acción que también es involuntaria, aunque en este caso no se sabe con seguridad si esto sucede. En las siguientes tres estrofas, se recupera la certeza de ser, a veces, su padre. Esto se da en la imagen no ya de su cuerpo, sino de su forma de ser (“la fría furia”) y de sus experiencias (“recuerdo de lugares no vistos”). En relación con la pasividad del yo poético frente a algo que le sucede a veces, la quinta estrofa es importante, debido a que es el padre el que se repite, el que vuelve para apoderarse del cuerpo del hijo. La imagen del muerto que vuelve no como fantasma sino como cuerpo vivo (con voz, sueños y recuerdos) nos deja ver la cercanía entre la vida y la muerte. Ésta deja de ser lo otro, lo opuesto, lo infranqueable, al hacerse algo animado hasta el punto de apropiarse del vivo. El verso “soy él, que vuelve” nos hace pensar como propia no sólo nuestra muerte, sino la del otro. Pareciera que, sólo después de la muerte, es posible que el otro se apropie del yo y vuelva a través de él. El otro, con toda su corporalidad, se convierte en algo tan familiar y cercano que el yo poético no puede decir ni siquiera que es suyo, sino que es más bien él quien le pertenece al padre. Esto recuerda el poema “Larga conversación”, en el que la voz poética dice solamente: “cada noche converso con mi padre / después de su muerte nos hemos hecho amigos”. Aunque en este poema el yo poético no es poseído, en ambos la muerte del otro aparece como la única forma en que es posible reconocerlo. Es como si la muerte le diera un rostro familiar a aquél

que era ajeno en vida. El otro necesita el cuerpo del vivo para regresar y, por esto, es posible reconocerlo no como otro, sino como uno mismo.

La muerte, en algunos poemas de Arango es una forma de reconocimiento. Sin embargo, no se trata solamente de encontrarse con el otro, sino también de reconocerse a uno mismo, como dice el último verso de “Regreso”. En la muerte del otro se reconoce lo que se es en vida. En “a veces” el padre se apodera del cuerpo del hijo no para llevárselo, sino para transformarlo mientras sigue con vida. Así mismo, en la última estrofa de “Regreso” es posible que el vivo calce en la horma de la muerte del otro, como si fueran semejantes. La muerte no se descubre como un territorio ajeno, sino que es ella la que entra, la que le ocurre a la vida. En “It is not Dying that hurts us so...” la muerte no solo deja de ser lo otro, sino que se convierte en el hogar y, al hacerlo, es la vida la que deviene extraña para los hombres. Además, en el poema de Dickinson la imagen aparece como la subversión de una idea y habla de lo que es la muerte para todas las personas. En el de Arango es una experiencia más concreta, que le sucede a un sujeto particular. Si recordamos lo que propone Paz, en *El arco y la lira*, notamos que, en el poema de Arango, la experiencia del yo poético es de terror frente a lo extraño. En el poema de Dickinson no hay esta sensación de sorpresa y terror, pero sí podemos entender la afirmación del mexicano de que la muerte no es en realidad algo extraño (150). Sin embargo, en el poema de Dickinson no es que la vida y la muerte sean una unidad, sino que ambas siguen siendo opuestas, pero es la vida a la que no pertenecemos. En ambos poemas, de formas distintas, la muerte nos da la posibilidad de reconocer algo que la vida nos había hecho extraño.



## Conclusiones

En este trabajo de grado he intentado explorar la relación entre la poesía de Emily Dickinson y de José Manuel Arango, en torno a las formas de conocimiento que se sugieren en ellas. Como he señalado, este conocimiento o sabiduría no es una verdad que el yo poético tiene y que le transmite directamente a un receptor, sino que es algo que es más oblicuo tanto en lo que es como en la forma en que es sugerido. Es justamente esta oblicuidad la que hace que este asunto sea problemático en la obra de estos dos poetas. Es esto lo que me ha llevado a indagar a lo largo de este trabajo en la forma en que se configuran las voces poéticas y su manera de dirigirse al otro; la temporalidad de la experiencia a la que algunos poemas se refieren; y la tensión entre la revelación y el ocultamiento en la que este conocimiento tiene lugar.

En el primer capítulo exploré las formas en las que el yo poético hace presencia y su relación con su receptor o con los sujetos de los que el poema habla. Esta pregunta me la hacía porque en la lectura de la obra de estos dos autores es posible notar que el lugar del yo, su relación consigo mismo y con los otros y sus visiones del mundo son problemáticas. En los poemas que veíamos en ese capítulo, el yo poético no aparece como un sujeto unificado, poseedor de una verdad absoluta y transmisible a un receptor pasivo que entenderá inmediatamente lo que le es dicho. Por el contrario, en estos poemas notábamos que en la forma como aparecía el yo había ya un problema en esa noción del conocimiento como algo que se puede transmitir directamente a otro que no sabe pero que puede llegar a saber. En “Qué son los curvos caminos...” y “The first Day’s Night had come...” veíamos cómo el yo poético se desdobra para hablarse a sí mismo como en el poema de Arango o para dramatizar esa escisión de sí como en el poema de Dickinson. En “They say that ‘time assuages’...” y “Hay gentes que llegan pisando duro” no hay una escisión del yo poético, sino que por el contrario éste parece definirse mucho más a través de su oposición con unas terceras personas a quienes desaprueba. Aunque en estos dos poemas el yo no se desdobra como en los dos

primeros, su posición no se convierte necesariamente en algo unívoco y absoluto. En el caso del poema de Dickinson, lo que se dice está anclado a la experiencia y, más que demostrar lógicamente una verdad, lo que hace es poner en duda lo que los otros dicen y simular una estructura lógica. En el poema de Arango, por su parte, aunque la desaprobación a esas gentes que llegan pisando es clara, el yo poético no dice directamente qué es aquello que los otros no entienden. Por tanto, en estos cuatro primeros poemas la posibilidad de transmitir una verdad se problematiza en la medida en que la forma de ese conocimiento no es la de un concepto, sino que alude a algo que sólo puede ser comprendido por la experiencia y que no es posible decirle directamente al otro, aun cuando este otro es uno mismo. Esta dificultad para transmitirle a otro la verdad nos condujo al problema del otro como algo que puede ser muy cercano y conocido, pero en el que permanece algo incognoscible, como en los poemas “We learned the whole of love...” y “Qué se destruye en ti...”. Este reconocimiento de la imposibilidad de conocer al otro en su totalidad (de reducirlo a ser objeto de conocimiento) aparecía en estos dos poemas en los que el yo poético tenía una relación amorosa con el otro, como si esto lo obligara a reconocer su ignorancia, a diferencia de lo que sucedía en “They say that ‘time assuages’...” y “Hay gentes que llegan pisando duro” en los que hay claridad en lo que los otros dicen o en la forma de ser de esas gentes. Esta aceptación de la imposibilidad de comprender completamente y de decir lo que se sabe es el problema de los poemas finales del capítulo: “Nature is what we see...” y “Momentos”. En ambos poemas el yo poético sabe algo sobre la naturaleza, pero también sabe que hay una distancia insalvable entre los dos.

Al preguntarme por el lugar del yo poético frente a aquello que dice, fue necesario explorar el tiempo de la experiencia de la que el poema habla. Cuando hablo del tiempo de la experiencia me refiero a la forma como se desenvuelve el tiempo en los poemas mismos y a la distancia temporal entre el momento en el que está el yo poético y aquello de lo que habla. En el segundo capítulo, exploré este asunto en tres apartados. En el primero, analicé la forma en que una experiencia pasada hacía presencia en cuatro poemas y la tensión que se creaba entre el despliegue temporal y la permanencia de ciertos estados del yo. Este asunto de la temporalidad de los poemas nos llevaba a uno de los problemas centrales del capítulo y de la forma de conocimiento que se sugiere en la obra de Dickinson y de Arango: la tensión entre lo material y lo trascendente. Este problema está relacionado con el tiempo de la experiencia debido a que en las imágenes que se construyen en estos poemas lo pasado o lo perdido se presenta no por medio de una mera evocación, sino en lo concreto y material. Esto se puede ver más claramente en los dos poemas que comparaba

en el segundo apartado del capítulo (“Augurio” y “There’s a certain slant of light...”), en los que la voz poética habla de la muerte futura, pero que se hace presente en una visión o en un sonido concretos. El hacerse presente (que implica tanto el hecho de aparecer como el tiempo en que lo hace) es también el asunto que analicé en las imágenes del tercer apartado, con los poemas “Aurora is the effort...” y “La terca vida”. En estos poemas, cada yo poético habla no ya de algo pasado o futuro, sino de algo que sucede en el presente y que se convierte en una suerte de definición en el caso del poema de Dickinson o de una visión que se da en un momento más concreto. Además, en estos dos poemas me interesaba señalar la relación de esa imagen en tiempo presente con la suspensión del juicio en el caso del poema de Arango o con el hecho de que, aun cuando el poema simula la forma de la definición conceptual, lo central de esa definición (aquello que la aurora oculta al simular la perfección) permanece velado.

La suspensión del juicio y el velar me llevaron a la exploración, en el tercer capítulo, de las formas de ese conocimiento no conceptual que no necesariamente se puede transmitir al otro ni se dice directamente. En este capítulo analicé las formas en que ese conocimiento se puede revelar por medio del ocultamiento y de lo otro. Ese ocultamiento estaba vinculado, en el primer apartado del capítulo, con la duda, la posibilidad y la visión en lo oscuro que veíamos en los poemas “From Blank to Blank...” y “Si estuviera despierto”, así como con la pregunta de un yo poético que sólo puede ver a otro que ve en los poemas “I’ve seen a dying eye...” y “Lección”. El conocimiento de algo a través de lo otro o de lo distinto lo señalaba en la segunda parte de ese tercer capítulo, en la que veía cómo en “Water is taught by thirst...” y en “Un trueno en la mañana, súbito...” el conocimiento es algo indirecto, algo que se revela a través de lo distinto, de lo otro, de lo extraño. Así, terminaba con los poemas “’Tis not that Dying hurts us so -...” y “A veces...” en los que la muerte deja de sernos radicalmente extraña y se convierte en todo lo contrario: en parte de la vida y en nuestro verdadero hogar, en lo que nos es propio realmente.

Cuando pienso, entonces, en estas formas del conocimiento que aparecen en las obras de Dickinson y de Arango creo que es necesario considerar no sólo su contenido, sino su posibilidad de ser transmitido, de ser enseñado al otro con las palabras. La posibilidad o la imposibilidad de que este conocimiento pueda ser dicho al otro es justamente el asunto de “Del camino” de Arango:

### **Del camino**

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. (250)

La voz poética parece estar segura de aquello que dice. Parece que no hay manera de que alguien le enseñe a otro una verdad hallada. Sin embargo, lo que en la primera parte del primer verso parece una certeza está, en realidad, determinado por la tercera persona que lo ha dicho. Todo el poema, en virtud del “dijo el maestro”, se convierte en una cita directa y sin comillas de lo que dijo el otro. Además, el poema está construido con una estructura condicional en la que cada oración pone en duda la anterior, sin establecer una nueva certeza. El primer verso es el único que aparece en forma indicativa, si bien se aclara que no es el yo el que lo dice, sino que alguien más lo dijo en el pasado. En las siguientes dos oraciones que componen el resto de poema se pone en duda lo anterior, sin negarlo por completo, con el “acaso” y el “por ventura” del segundo y cuarto versos. Esta estructura hace que al final del poema nos preguntemos si también el hecho de que alguien no pueda enseñar el camino a otro (en caso, claro, de que el camino existiera y de que alguien pudiera hallarlo) no podría también ser puesto en duda. Lo que tenemos, sin embargo, es que el poema llega hasta esa “certeza” final de que no es posible comunicarle al otro el camino encontrado. Traigo este poema a colación debido a que nos permite ver lo que he intentado señalar a lo largo de este trabajo: un conocimiento que no se define solamente por su contenido, sino que se construye por varios aspectos, entre los que están su posibilidad de ser transmitido, la relación entre el yo poético y un otro que ve o entiende algo, y la tensión entre la certeza y la duda.

Con el último verso del poema, sabemos que el conocimiento no se puede enseñar a otro, pero el poema nombra esa imposibilidad. El yo poético no intenta mostrarle a su receptor el camino porque sabe que no es posible, pero no por ello cae en el silencio: el poema dice que no es posible decir. El poema de Arango señala esta imposibilidad, mientras que Dickinson parece tomar un paso más hacia atrás para hablar de ese señalar la imposibilidad en el siguiente poema:

**407**

If what we could were – what we would –  
 Criterion – be small –  
 It is the Ultimate of Talk –  
 The Impotence to Tell –

1862

(194)

1914

En los primeros dos versos, la voz poética señala el abismo entre el deseo de hacer algo y su posibilidad. En caso de no existir este abismo, dice el poema, el criterio sería pequeño. “Criterion” significa “standard”, “measure”, “touchstone”, así que podríamos pensar que en caso de que no hubiera dicha distancia entre “what we could” y “what we would”, no habrían variables ni posibilidades que pudieran ser medidas, no habría espacio para el error. Los dos últimos versos parecen constituir una oración en la que “the Ultimate of Talk” es “The Impotence to Tell”. Las dos partes de esta oración atributiva tienen una estructura similar, razón por la que se crea una contraposición entre “Impotence” y “Ultimate”, por un lado, y “Talk” y “Tell”, por otro. “Ultimate” significa tanto lo último, como el punto más alto y grandioso de algo. Por tanto, podríamos entender que la impotencia de decir no es sólo el límite del habla (el punto después del cual no puede continuar), sino que también es su punto más alto, su finalidad. “Talk” y “Tell”, aunque muy similares, tienen connotaciones distintas. En el poema, “Talk” parece hacer referencia al acto concreto de hablar, mientras que “Tell” alude al decir, a contar algo. Hablar es aquello que podemos hacer y que hacemos, pero su finalidad es justamente la imposibilidad de decir. El hablar y el decir no están solamente separados por un abismo insalvable, sino que el punto más alto del habla (lo que la define acaso) es señalar ese abismo.

Como ya he señalado, la forma de conocimiento que podríamos encontrar en la obra de estos dos autores no es concluyente ni directa, sino que parece estar determinada por el límite. Este límite está en la posibilidad de acceder al otro (para decirle algo, para conocerlo o para ver lo que el otro ve), en la acción o en el juicio que quedan suspendidos o en la visión en lo oscuro y en lo extraño. Sin embargo, los poemas que hemos visto a lo largo de este trabajo no se quedan en la mera sugerencia de algo más o en la imposibilidad del conocimiento, sino que parece que el yo poético siempre supiera algo, a pesar de todas las ignorancias e imposibilidades que puedan minar su conocimiento. En estos dos poemas finales los yos poéticos hablan justamente de esta imposibilidad, pero al hacerlo muestran una sabiduría que quizá sólo pueden decir en la forma en que la poesía les permite usar las mismas palabras con las que un mendigo pide una moneda (Arango, “Palabra de mendigo”, 171), o aquella palabra huidiza que no pareciera esconder ardor ni lágrimas pero que: “Though Generations pass away, / Traditions ripen and decay, / As eloquent appears-” (Dickinson, poema 1467, 621). La poesía, como recuerda Valéry, usa las mismas palabras

que la prosa –como usamos las mismas piernas para caminar y para bailar-, pero lo hace no para transmitir un mensaje, sino para ser un fin en sí misma (92).

### **Obras citadas**

Abrams, M.H. *El espejo y la lámpara: teoría romántica y tradición crítica acerca del hecho literario*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1962. [Impreso]

- Anderson, Charles R. "The Conscious Self in Emily Dickinson's Poetry". *American Literature*. Vol. 31. No. 3. Nov. 1959: 290-308. Consultado en Jstor. 9/11/13.
- Alstrum, James. "La generación de Golpe de dados". *Historia de la poesía colombiana*. Bogotá: Casa de Poesía Silva, 1991. [Impreso].
- Arango, José Manuel. *Poesía completa*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2007. [Impreso].
- Auerbach, Erich. *Figura*. Madrid: Editorial Trotta, 1998. [Impreso].
- Baker, Wendy. "Emily Dickinson and poetic strategy". *The Cambridge Companion to Emily Dickinson*. New York: Cambridge University Press, 2002. 77-90. [Impreso].
- Benjamin, Walter. "Sobre algunos temas en Baudelaire". *Ensayos escogidos*. México: Ediciones Coyoacán, 2001. 7-41. [Impreso].
- Bloom, Harold. "Emily Dickinson: Blanks, Transport, the Dark". *The Western Canon*. New York: Harcourt Brace, 1993. [Impreso].
- Bonnett, Piedad. "José Manuel Arango". *Imaginación y oficio. Conversaciones con seis poetas colombianos*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2003. 156-181. [Impreso].
- \_\_\_\_\_. "Más es menos: la poesía de José Manuel Arango". *Prosas de José Manuel Arango*. Editor: Luis Hernando Vargas Torres. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2013. 259-262. [Impreso].
- Booth, Wayne. *Retórica de la ironía*. Trad. Jesús Fernández Zulaica y Aurelio Martínez Benito. Madrid: Taurus Ediciones, 1986. [Impreso].
- Borges, Jorge Luis. "Kafka y sus precursores". *Otras inquisiciones*. Madrid: Alianza Editorial, 1997. [Impreso].
- Cadenas, Rafael. *Sobre abierto*. Madrid; Buenos Aires; Valencia: Editorial Pre-Textos, 2012.
- Cameron, Sharon. "'A Loaded Gun': The Dialectic of Rage". *Lyric Time. Dickinson and the Limits of Genre*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1979. 56-90. [Impreso].

- \_\_\_\_\_. “*Et in Arcadia Ego: Representation, Death, and the Problem of Boundary*”. *Lyric Time. Dickinson and the Limits of Genre*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1979. 91-135. [Impreso].
- Castrillón, José María. “La sombra que complete”. *Prosas de José Manuel Arango*. Editor: Luis Hernando Vargas Torres. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2013. 263-266. [Impreso].
- Coleridge, Samuel Taylor. *Balada del viejo marinero y otros poemas*. España: Visor, 1999. [Impreso]
- Cull, Ryan. “Interrogating the ‘egotistical sublime’: Keats and Dickinson Near the Dawn of Lyricization?”. *The Emily Dickinson Journal*. Vol. 22. No. 1. 2013: 55-73. Consultado en Project Muse. 8/12/13.
- Deppman, Jed. “Dickinson, Death, and the Sublime”. *The Emily Dickinson Journal*. Vol. 9. No. 1. Spring 2000: 1-20. Consultado en Project Muse. 8/12/13.
- \_\_\_\_\_. *Trying to think with Emily Dickinson*. Amherst: University of Massachusetts Press, 2008. [Impreso].
- Dickie, Margaret. “Dickinson’s Discontinuous Lyric Self”. *American Literature*, Vol. 60, No. 4. Dec. 1988: 537-553. Consultado en Jstor. 12/11/13.
- Dickinson, Emily. *The complete poems of Emily Dickinson* (1951). Ed. Thomas H. Johnson. New York: Back Bay Books, 1976. [Impreso].
- \_\_\_\_\_. *En mi flor me he escondido*. Trad. José Manuel Arango. Medellín: Intergraf, 1994. [Impreso].
- Diehl, Joanne Feit. “Wordsworthian Nature and the Life Within”. *Dickinson and the Romantic Imagination*. New Jersey: Princeton University Press, 1981. 34-67. [Impreso].
- Donoghue, Denis. *Emily Dickinson*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1969. [Impreso].
- Echavarría, Rogelio. “Arango, José Manuel”. *Quién es quién en la poesía colombiana*. Bogotá: El Áncora Editores, 1998. [Impreso].
- Eliot, Thomas Stearn. “Tradition and the Individual Talent”. *The sacred wood*. Miami: HardPress Publishing, 2012. [Impreso].

- Friedrich, Hugo. *La estructura de la lírica moderna*. Trad. Juan Petit. Barcelona: Seix Barral, 1959. [Impreso].
- Griffith, Clarl. *The long shadow: Emily Dickinson's tragic poetry*. New Jersey: Princeton University Press, 1964. [Impreso].
- Goenaga Olivares, Francia Elena. "Epifanía y alegoría en la poesía de José Manuel Arango (1937-2002)". *Cuadernos de Literatura*. 14, 27. Enero-junio de 2010: 88-97 [Internet] 8/3/13. <<http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/6297>>
- Halmi, Nicholas. "Defining the Romantic Symbol". *The Genealogy of the Romantic Symbol*. Oxford: Oxford University Press, 2007. 1-26. [Impreso].
- Hartman, Geoffrey. "Romanticism and Anti-Self-Consciousness". *Beyond Formalism: Literary Essays 1958-1970*. New Haven: Yale University Press, 1971. [Impreso]
- Hofmannsthal, Hugo von. "Carta de Lord Chandos". Trad. Jaime García Terrés. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Centro Editorial, 2008. [Impreso].
- Howe, Susan. *My Emily Dickinson*. Berkeley: North Atlantic Books, 1985. [Impreso].
- Jaramillo Agudelo, Darío. "Descripción precisa, escueta, penetrante". *Biblioteca virtual Luis Ángel Arango*. Sin editor. 2004. [Intenet] 8/03/13. <<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/literatura/resedario/descri.htm>>
- Jiménez, David. "La poesía de José Manuel Arango". en *Boletín Cultural y Bibliográfico*. Vol. XXXV, núm. 47, 1998. 43-75. [Impreso].
- Man, Paul de. "Retórica de la temporalidad". *Visión y ceguera: ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*. Río Piedras (Puerto Rico) : Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991. Río Piedras (Puerto Rico) : Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991. Río Piedras (Puerto Rico) : Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991. [Impreso].
- Mejía Toro, Jorge Mario. "Cantiga de los vendados y desnudos". *Prosas de José Manuel Arango*. Editor: Luis Hernando Vargas Torres. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2013. 267-276. [Impreso].

O'Hara, Daniel T. "The Designated Light': Irony in Emily Dickinson ('Dare you See a Soul at the White Heat?')". En *Boundary 2*. Vol 7. No. 3. "Revisions of the Anglo-American Tradition: Part 2". Spring 1979: 175-198. Consultado en Jstor. 11/12/13.

Pavese, Cesare. *La literatura norteamericana y otros ensayos*. Barcelona: Debolsillo, 2010. [Impreso].

Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1956. [Impreso].

\_\_\_\_\_. *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. En *La casa de la presencia: poesía e historia*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de lectores, 1999. [Impreso].

\_\_\_\_\_. *La otra voz (poesía y fin de siglo)*. En *La casa de la presencia: poesía e historia*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de lectores, 1999. [Impreso].

Poulet, Georges. "Timelessness and Romanticism". *Journal of the History of Ideas*. Vol. 15. No. 1. Jan 1954: 3-22. Consultado en Jstor. 5/3/2014.

Raymond, Marcel. *De Baudelaire al surrealismo*. México; Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 1960. [Impreso]

Shelley, Percy. *Defensa de la poesía y otros ensayos*. Ed. Leonardo Williams. Madrid: Biblioteca Nacional y Extranjera, 1901. [Impreso]

Schulte-Sasse, Jochen. "General Introduction. Romanticism's Paradoxical Articulation of Desire". *Theory as Practice. A Critical Anthology of Early Romantic Writings*. Minneapolis; Londres: University of Minnesota Press, 1997. [Impreso]

Valéry, Paul. "Poesía y pensamiento abstracto". *Teoría poética y estética*. Trad. Carmen Santos. Madrid: Visor, 1990. 71-103. [Impreso].

Vargas, Luis Hernando. *Problemas de una lectura filosófica de la poesía colombiana del siglo XX. Una aproximación a través de José Manuel Arango (1937-2002)* Tesis de doctorado en Filosofía. Universidad de Salamanca, 2010. [Internet].  
<[http://gedos.usal.es/jspui/bitstream/10366/83364/1/DFLFC\\_VargasTorresLH\\_Problemasdeunalectura.pdf](http://gedos.usal.es/jspui/bitstream/10366/83364/1/DFLFC_VargasTorresLH_Problemasdeunalectura.pdf)>

Walker, Nancy. "Emily Dickinson and the Self: Humor as Identity". *Tulsa Studies in Women's Literature*, Vol. 2, No. 1. Spring, 1983: 57-68. Consultado en Jstor. 9/11/13.

White, Fred D. "Emily Dickinson's Existential Dramas". *The Cambridge Companion to Emily Dickinson*. New York: Cambridge University Press, 2002. 91-106. [Impreso].

Whicher, George F. "American humor". *Emily Dickinson. A Collection of Critical Essays*. Ed. Richard Sewall. Englewood Cliffs: N. J. Prentice-Hall, 1963. [Impreso].

Wordsworth, William. "Preface to Lyrical Ballads". [Internet] <<http://www.bartleby.com/39/36.html>>. 1/5/15.

\_\_\_\_\_. "Lines Composed a Few Miles Above Tintern Abbey, on Revisiting the Banks of the Wye During a Tour. July 13, 1798". [Internet] <<http://www.bartleby.com/145/ww138.html>>. 1/5/15.