

La poética del linaje en la poesía del Caribe colombiano*

Fecha de recepción: 14 de junio de 2017

Fecha de aprobación: 09 de septiembre de 2017

Resumen

A la poesía del Caribe colombiano concurren varias temáticas propias de la región: mestizaje, hibridez, cosmopolitismo, neorre regionalismo, poesía lárca, identidad, otredad, oralidad. En este texto se propone que varios poetas del Caribe colombiano (José Ramón Mercado, Meira Delmar, Jorge García Usta, Gabriel Ferrer, Raúl Gómez Jattin) exponen una *poética del linaje*, en la cual se celebra la conjunción de lo épico y de lo mítico, de lo sagrado y de la muerte; de lo épico en tanto “narración mítica de lo vivido”, fundamentado en el linaje como categoría valorativa de la otredad, entre ellos, del padre, la madre y los amigos, merced a la muerte o a la celebración de la vida. Además se revela una poesía lárca: paisajes y tiempo de memoria, identidad de lugar, pero también elegía. No es una memoria trágica sino nostálgica. La memoria se conjuga como recuerdo, como canto a lo ido; “recuerdo florecido”, la imagen de lo ausente.

Palabras clave: elegía, poética del linaje, lárco, valor del linaje, lo mítico.

Adalberto Bolaño Sandoval

Profesor e investigador de la Universidad del Atlántico. Magíster en Literatura Hispanoamericana del Caribe. Especialista en Literatura del Caribe colombiano.

abs.bolano@hotmail.com

* Artículo de reflexión que hace parte de la investigación en proceso denominada “Poética del linaje, identidad y memoria en la poesía del Caribe colombiano”.

Citar: Bolaño Sandoval, A. (julio-diciembre de 2017). La poética del linaje en la poesía del Caribe colombiano. *La Palabra*, (31), 101–118. doi: <https://doi.org/10.19053/01218530.n31.2017.7284>.

Poetics of Descent in Colombian Caribbean Poetry

Abstract

The poetry of the Colombian Caribbean contains several recurrent themes pertaining to this region: *mestizaje*, hybridity, cosmopolitanism, neoregionalism, “laric poetry” [*poesía lárlica*], identity, otherness, orality. This paper examines the way in which several poets of the Colombian Caribbean (José Ramón Mercado, Meira Delmar, Jorge García Usta, Gabriel Ferrer, and Raúl Gómez Jattin) develop a *poetics of descent*, celebrating the conjunction of the epic and the mythical, sacrality and death, where the epic is understood as “mythical narration of lived experience”, founded on descent as a category for valuing the other, including the family and friends, in death or the celebration of life. These poets also reveal a “laric poetry” or poetry of the home and loved ones: which includes landscapes and the time of memory, identity of place, but also elegy. In these poems, memory is not tragic, but nostalgic. Memory is conjugated as specific remembrance, as a song to that which no longer exists; “flowered memory” of the absent image.

Key words: elegy, poetics of descent, laric poetry, value of lineage, mythical.

La poétique de la lignée dans la poésie des Caraïbes colombiens

Résumé

Dans la poésie caribéenne colombienne apparaissent plusieurs sujets propres de la région: le métissage, l’hybridité, le cosmopolitisme, le néorégionalisme, la « poésie des proches » [*poesía lárlica*], l’identité, l’altérité et la tradition orale. Nous analyserons dans quelle mesure les poètes de la région Caraïbe colombienne (José Ramón Mercado, Meira Delmar, Jorge García Usta, Gabriel Ferrer, Raúl Gómez Jattin) proposent une poétique *de la lignée* dans laquelle les éléments épiques se mélangent aux éléments mythiques du sacré et de la mort. L’aspect épique en tant que “narration mythique du vécu” est fondé sur la lignée comme catégorie de valeur de l’altérité : le père, la mère et les amis, face à la mort ou à la fête de la vie. Il y a une *poesía lárlica* : des paysages, du temps de la mémoire, de l’identité du lieu et de l’élégie. Ce n’est pas une mémoire tragique mais nostalgique du souvenir et du chant de ce qui est parti. “Le souvenir fleuri”, comme image de l’absence.

Mots-clés: élégie, poétique de la lignée, *poesía lárlica*, valeur de la lignée, le mythe.

*¿No es acaso la pertenencia a una comunidad
simbólica lo que, en últimas, rompe con el perverso
hechizo de la experiencia colonial?*

Sarah Mojica

La poesía de los sesenta a los noventa en Colombia y el Caribe colombiano

La literatura de finales de los años 60 y comienzos de los 70 en Colombia, pero además en el mundo, es una literatura de los cuestionamientos, de las preguntas por el lugar del artista y el intelectual frente a la sociedad. Allí, el poeta no hace más que revivir los sucesos y la cultura de esos años, como señala Carlos Fajardo (2011), y asume una actitud crítica frente al capitalismo avasallante y sus tradiciones burguesas. La imaginación sin limitaciones fue adoptada por la gran mayoría de estos bardos, quienes, entre disidentes y sectarios, comunistas y conservadores, florece la llama de una cultura popular de manera evidente.

Un texto como el de Carlos Fajardo Fajardo, *La ciudad poema*. La ciudad en la poesía colombiana del siglo XX (2011), en el cual realiza una revisión de la influencia de la urbe en la lírica, concluye en cómo varios poetas la interpretan en concordancia no solo con su cosmovisión, sino con el entorno y desarrollos de esa ciudad en que se encuentran inmersos (p. 41). Lo que se observa de esta “promiscuidad”

cultural, es la crítica generalizada: a la tradición poética y la política, a la moral católica, la educación, la cultura. Desde la literatura, se cuestiona “la desigual modernización que constituía un caos nacional y disperso” (Fajardo, 2011, p. 14). Pesimistas y desencantados, cuestionaron la moral y la política, las tradiciones y la retórica grandilocuente, la política y la religión, y hacen imperar las tendencias narrativa, antipoética, coloquial, cotidiana, la ironía, el asombro, la fugacidad, la autoironía y el símbolo.

Fragmentación social, política, religiosa, el intelectual, el narrador y el poeta, representan una generación que tiene varios nombres: Generación Desencantada, Generación del Frente Nacional, Generación del Estado de sitio, mostrando, desde sus cuestionamientos, una época de contradicciones, pero también que se observa átona, insegura, llena de perplejidad y frustración, resultado de un período desorientador, inquietante e inmóvil. Como ironía colombiana (o latinoamericana), José Ramón Mercado Romero, nacido en 1937 (y, por lo tanto, vinculado a estas generaciones), por desconocimiento del “canon” tradicional, especialmente por problemas de divul-

gación editorial provinciana y por las políticas de exclusión de esta, no ha sido incluido entre los poetas integrantes de estos contradictorios nombres de filiación^[3].

Mientras tanto, hacia comienzos de los años 70s y 80s, en el Caribe colombiano, tal vez solo dos poetas, José Ramón Mercado y Diomedes Daza Daza^[4], reflejan una poesía del compromiso latinoamericanista, de denuncia. Al mismo tiempo, desde ángulos diferentes, otros creadores de la región se encuentran “a espaldas” de las temáticas urbanas, irónicas, de la “poesía internacional” y cosmopolita colombiana, pero recreaban, en silencio (en virtud del primitivo, fragmentario y desigual sistema de publicación, distribución y divulgación de la época, aunque en mucho todavía se mantiene) temáticas caribeñas como la memoria, el linaje, la identidad y el paisaje (Mercado Romero, García Usta, Gabriel Ferrer, Manrique Ardila), y el mar (Jorge Artel, Jorge Marel y Clímaco Pérez).[5]

Pero no solo eran esas temáticas. De manera general, existen diferentes vertientes o nombres que muestran otras propuestas: la existencial y dolorosa (Héctor Rojas Herazo, desde los años

50s; Raúl Gómez Jattin, Jaime Manrique Ardila, desde los años 70s y 80s), una perspectiva de alguna manera telúrica, de sesgos antropológicos, en las que se dejan escuchar (hablar) las voces humanizadas (Candelario Obeso, a pesar de pertenecer al siglo XIX, y Jorge García Usta), y una visión culturalista, del rigor y del gusto por la palabra y el tiempo, neoclásica (Giovanni Quessep) y mística, inicialmente, existencial después y humorística y existencial en Rómulo Bustos. También, más en la óptica de una concepción que apunta a iluminar la identidad familiar y la memoria como estructura poético-antropológica, se hallan Raúl Gómez Jattin, Mercado Romero y Gabriel Ferrer Ruiz, en quienes habría que destacar un cruce con los poetas indicados antes. En otra óptica, se encuentran Jorge Artel, Meira Delmar, libres de cualquier discusión por sus calidades, y entran en este reconocimiento poetas relativamente jóvenes y poco estudiados como Miguel Iriarte, Fernando Denis, Mónica Gontovnik, Margarita Galindo, Nora Carbonell, Tallulah Flores, Joaquín Mattos Omar y Clemencia Tariffa, entre otros. Debo agregar: también, la *poética del linaje*.

Destino, historia biográfica y poética del linaje

El chileno Alejandro Jodorowsky escribió sus memorias noveladas *Donde mejor canta un*

pájaro, basado en la frase de Jean Cocteau “un pájaro canta mejor en su árbol genealógico”. La poesía del Caribe colombiano no está exenta de esta temática. Desde Candelario Obeso, pasando, entre otros, por Óscar Delgado, Meira Delmar, Giovanni Quessep, Héctor Rojas Herazo, José Ramón Mercado, Jaime Manrique Ardila, Gabriel Ferrer, Rómulo Bustos y Jorge García Usta, la familia ha aparecido como centro de su obra. La familia se constituye en una de las figuraciones representativas de la poesía del Caribe colombiano, instituyéndose así una *poética del linaje*, una poética jalonada por el amor filial y también por la amistad, y, en los términos de Paul Ricoeur, el de los “allegados”.

Aclaremos el término *poética*, según el Diccionario de Oxford: “Disciplina que se ocupa de la elaboración de un sistema de principios, conceptos generales, modelos y metalenguaje científico para describir, clasificar y analizar las obras de arte verbal o creaciones literarias”. Y también: “Conjunto de principios o reglas de un determinado género literario o artístico, de una escuela o de un autor” [en línea, s.f.]. Agregamos que una poética constituye una propuesta estructurante de un poeta o de varios, que confluye en determinada temática o temáticas, o en una o varias constantes estilísticas originales en sus obras, las cuales generan una reflexión

esclarecida de tales elementos, dando iluminación para establecer, según Gaston Bachelard en *Fragmentos de una poética del fuego* (1992), “bellezas específicas que nacen del lenguaje, a través del lenguaje, por el lenguaje”, de manera que se aborde “el problema más específico de la imaginación literaria: el problema de la expresión poética”, es decir, “el estudio de la estructura y el dinamismo del lenguaje poblado de imágenes” (p. 15) en determinadas obras o determinados autores cuyas obras sean coincidentales. Este es el caso de la literatura del Caribe todo. En el asunto que nos corresponde, la *poética del linaje* representa una forma estructurante en el que la familia se constituye en una de las figuraciones representativas de la poesía del Caribe colombiano, jalonada además por el amor filial y también por la amistad. Esta poética genera una especie de modelo y de clasificación, que busca retratar en la poesía del Caribe colombiano comportamientos, situaciones, contextos, emociones, sentimentalidades, de un grupo social e institucional, en el que, de manera reconstructiva, a través de formas elegíacas, el poeta celebra la memoria y canta a los seres allegados fenecidos o aquellos que han dejado huellas en el contexto filial, mediante la ficcionalización, y, al mismo tiempo, mitificándolos y restaurando parte de la cultura popular. Ello hace, además,

que el relato poético personal, por manes de la comunicación, se convierta en una conversión de lo privado en público. Aún más: de lo íntimo a lo comunitario, el poeta mitifica lo familiar, a sus seres y allegados, y al mismo tiempo los historiza. Así, mitificada e historizada, en términos de Bourdieu (1997), la familia, además de dato social, se transforma en un instrumento de la realidad social (p. 135), pero, sobre todo, recreada y ficcionalizada, se constituye en “privilegio simbólico”, artístico, brindando otra mirada. Muchos autores del Caribe, como Derek Walcott, desgajan en su obra esta poética. En páginas siguientes, se ampliará el concepto a través del análisis de los mismos autores.

La *poética del linaje* tiene un fundamento (epistemológico, se podría decir) inicial en la propuesta de Mijail Bajtin cuando se refiere al linaje como categoría valorativa de la otredad y al *valor del linaje* como destino del autor, de forma que allí surge una “fuerza valorativa que concluye y organiza artísticamente *la vida del otro*”, el valor que crece en el destino (destacados del Bajtin, 1982, pp. 157-158). El poeta, desde esta perspectiva, no es solo el valorador (y no el iniciador, pues él hace parte de la tradición) sino el continuador de un *proceso dramático* de la vida de los otros, de los actos-pensamientos, de los actos-

sentimientos, de los actos-hechos de la familia-pueblo, del género humano. El poeta actúa y evalúa, y asume que pertenece a un linaje no porque sea de él sino porque él hace parte de una cadena integrada por el padre y la madre. La poesía representa una celebración autobiográfica a través de los otros: el *yo* es (se constituye, son) los *otros*. Pero ello, está mediado por fuerzas externas: el destino se agrega como fuerza significativa: un destino que confluye con la historia de una comunidad y un espacio: la memoria colectiva se entronca con la memoria de la historia de una zona, de un espacio. Todo lo anterior hace a la “identidad familiar como uno de los principios de percepción más poderosos del mundo social y una de las unidades sociales más reales” (Bourdieu, 1997, pp. 128). El yo narrativo, el yo poético, no se detiene en sí mismo. El determinismo romántico o neorromántico del *ser-para-sí*, del *yo-para-mí*, es roto: con el linaje pertenezco y no me opongo a mi familia: los actos no comienzan en mí: hago parte de ellos. Esta poesía, entonces se refiere a una disolvenencia del ser: habla del ser-para-los-otros, del *yo-para-el otro* (Bajtin, 1982, p. 58).

Además, para Bourdieu, se encuentra “implícita en una filosofía de la historia en el sentido de relato histórico, en pocas palabras, en una teoría del relato, del relato de historiador o de

novelista, bajo este aspectos indiscernibles, biografía o autobiografía especialmente”, donde el poeta, en este caso, realiza “una creación artificial de sentido”, una “ilusión retórica”, una presentación pública “de una presentación privada de la propia vida” (Bourdieu, 1997, pp. 74-76-81, destacado por el autor). Acerca de la poética de la memoria personal, Ricoeur respondía que “este plano es el de la relación con los allegados, a quienes tenemos derecho a atribuirles una memoria de una clase distinta” (Ricoeur, 2003, p. 172). Aún más, una forma de afrontar esta *poética del linaje* se realiza a través de la poética de la memoria[7], desde la cual se desgranar, mediante un nudo gordiano dos ramificaciones: una biografía *personal* y una *historia biográfica* (Galegos Díaz, 2006). La primera representa las acciones personales y las imágenes de sí mismo, al tiempo que la segunda se refiere a una acción impersonal, social, por parte del poeta en el tiempo, que escribe mediante una historia imaginada, reimaginada. En esta *poesía del linaje* del Caribe colombiano, el poeta da cuenta de su destino para los otros, para nosotros[8].

A lo anterior se agrega que, a la cultura del Caribe colombiano no se le exime de los aires patriarcales de la cultura latinoamericana y caribeña, mediatizada por un “espíritu

de familia”, concebida esta como *philia* (traducida por amistad, que la integran también parientes y amigos, allegados), como unidad doméstica, como categoría social objetiva, natural y universal, integrativa, cohesiva, estable, unitaria, con obligaciones, intercambios, immanente y trascendente, como cuerpo que perpetúa visión y adhesión, privilegio material y simbólico, y ejercida por estrategias de reproducción como el apellido y la dominación masculina.

Meira Delmar, la Historia y la familia recordada

Los últimos cuatro poemarios de Meira Delmar (*Reencuentro* [1981]), *Laúd memorioso* [1995], *Alguien pasa* [1998] y *Viaje al ayer. Poesía inédita* [1999-2003]) representan un encuentro y, más que todo, un reencuentro con la contemporaneidad. En estos textos, la poesía se libera del corset de la retórica de la rima y la métrica (en muchos de sus textos, no todos), pero sobre todo da cuenta de un cambio temático: el presente, de manera que la Historia se introduce en su poesía, la retraduce y la repiensa. José Luis Marinas presenta una explicación estimable al respecto: se trata del salir de sí, lo que “inaugura el ejercicio de la narratividad como forma de apertura del sujeto desplazado”: el universo estrellado sobre nuestra cabeza

y la ley moral en nuestro corazón (dos de las más hermosas metáforas de Kant)” (Marinas, 1999, p. 59). Pero, al mismo tiempo, para Marinas, en la “cultura del pudor” se efectúa la centralidad del yo, la intimidad se convierte en instrumento de comprensión histórica, haciendo parte de la transformación del paradigma de sicologización en el campo de las ciencias sociales. En este último plano, la poesía de Meira Delmar, Giovanni Quessep y Jorge García Usta, instituyen esa “cultura del pudor”, un recurso literario que reflexiona y proporciona orientaciones sobre suturas de los linajes de una prehistoria de los migrantes libaneses. Afronta, en el caso de Meira Delmar, una escritura del pudor en el sentido en que su obra poética es poca la figuración autobiográfica de sus familiares o amigos, y en su momento, lo realiza con mucha reticencia, con un elaborado matiz del recato y la modestia. Las figuras que recorren esos poemas logran la profundidad y la intensidad de una confesión soterrada.

En el primer poema de este análisis, se accede a una *biografía histórica*, pero además, a una puesta en escena del linaje histórico, al poner Meira Delmar a una mujer real, Leyla Kháled, como tema poético, yuxtaponiendo el tiempo, la historia sobre sí misma: así, desde la óptica de la líder palestina en “Elegía de Leyla Kháled”, re-

cuerda un pasado a través de un tú dialógico en el que

[...] te encuentraste
los campos, las aldeas, los caminos,
tatuados en la piel de la memoria
moviéndose en tu sangre roja y viva
llenándote los ojos de sed
suya,
las manos y los hombres de los fusiles,
de fiera rebeldía los insomnios (2003, pp. 349-350).

Existe un retorno al pasado del Medio Oriente; en realidad, no al pasado sino a una reactualización, a una presentificación, a una puesta en escena de las luchas que llevaron a cabo esta mujer y el Frente Popular para la Liberación de Palestina (FPLP) en contra de la ocupación israelí. Como recuerdo más abierto, Meira Delmar pone en una voz dialógica, en una segunda voz evocativa, en un tú, en un hablante lírico en segunda persona, para dar mayor dramatismo a la biografía (“Te rompieron la infancia, Leyla Kháled [...] te rompieron / los años del asombro y la ternura, / y asolaron la puerta de tu casa / para que entrara el viento del exilio”, *Reencuentro*, 2003, p. 349). Se trata no solo del vacío que produce alejarse de la tierra, sino de la propia desterritorialización mantenida por el cuerpo y la política, pro-

longados por su relación directa con el país inexistente o negado políticamente: “Y comenzaste a andar, / la patria a cuestras, / la patria convertida en el recuerdo / de un sitio que borraron de los mapas” (p. 349).

Ello conllevó un desplazamiento y dos sacrificios: el primero, “Te vieron los desiertos, las ciudades, / la prisa de los trenes, afiebrada, /absorta en tu destino guerrillero” (p. 350). El segundo, cuando el poema cubre las diferentes fases subjetivas, históricas y de ignominia, llegando, en un momento determinado, a compararla y metaforizarla con el sufrimiento de Jesucristo: “Y te lanzaron voces como espinas, /desde los cuatro puntos cardinales, / y marcaron tu paso con el hierro / del oprobio” (p. 350). Al primer exilio, político, se compagina con una metáfora del personal, y, de alguna manera, con un exilio mistificado y mitificado. Hay algo que, seguramente, por planteamientos retóricos, la autora deja abierto: el destino de Leyla: “Nadie sabe, no sé, cuál es tu rumbo” (p. 350). Se sabe que Leyla Khaled ha continuado con su resistencia propalestina y por aquellas causas que comporten la dignidad de los pueblos oprimidos.

Meira Delmar afronta el poema como una puesta escena histórica, como una toma de conciencia política: a favor de Palestina, como retrato del acogimiento

por parte del Líbano de Leyla, como apoyo a su lucha. De alguna manera, su sustento se entronca con un principio de linaje histórico y de resistencia, en el que la independencia y la liberación se observan como sus más caracterizadas muestras. La cosmovisión de Meira Delmar, entrecruzada de un tiempo y espacio determinados, de una aquí y un ahora, ejercida a través de una problematización política, se acerca a la de aquellos artistas que enfundan su lenguaje de crítica asumiendo los problemas del otro. Se acompaña de resistencia y concientización, de una apertura al mundo de los otros humillados y ofendidos, en/frente y por la historia de los opresores.

Pero, esta concientización también se enmarca en la óptica de una revisión del pasado como inmigrante de Meira Delmar, como también en una identificación territorial, es decir, política. El hablante lírico narra desde una perspectiva del dolor del “otro” en tanto desplazado, pero, aunque realice un balance del sufrimiento, este no adquiere sentido hasta identificar a su autora con su nombre auténtico: Olga Chams Eljach, con el que se reconoce su pasado identificador, coincidente con la historia geográfica e histórica árabe de la hablante lírica a quien se refiere y dedica el poema. Su seudónimo aquí carecería del valor aparente por el que es reconocida, pero resulta

aún más importante cuanto que el mote adquiere el valor del espejo de la verdad, el nombre de la crítica que señala con el dedo poético la ignominia histórica. Es una aparente lucha entre la máscara y la realidad, en la que gana la verdad del señalamiento artístico e histórico.

Por otra parte, el texto se muestra supuestamente objetivo, pero cuando indica: “Nadie sabe, no sé, cuál fue tu rumbo” (p. 350), se declara un hablante lírico que retorna a una asunción figurativamente personal: la máscara del yo aflora a través de una revelación en el que el yo también somos los otros: estamos por fuera de la historia, pero yo soy la voz de los otros. También ese fingido desconocimiento (“no sé”) vislumbra la complicidad: somos los otros, los oprimidos, y, por ello, no me identifico con la delación. Mi labor es ponerla en órbita, en reconocerla como *persona*, como ser.

En un libro posterior, *Laúd memorioso* (1995), la poeta se ubica, también, en la Historia, como a su familia. Se trata de poner en escena la poesía del mahyar o de la emigración árabe. Así, en el poema “Inmigrantes”, Meira Delmar retrata algunos de las representaciones culturales de los árabes que resignaron con su viaje a América: “Una tierra con cedros, con olivos, / una dulce región de frescas viñas, / dejaron junto al mar,

abandonaron / por el fuego de América” (2003, p. 404). A renglón seguido, el horizonte cambia, el mar cambia: existe algo de mirada naturalista, casi arqueológica, mejor, de choque cultural, como la de una colonialista o la visión que muestra Manuel María Madieto, poeta del Caribe colombiano del siglo XIX en su poema “Al Magdalena”, quien contrapone a las figuras femeninas de Grecia el raudo y primitivo mundo tropical. Esta visión de Meira Delmar se adhiere, suponemos, a la visión de alguno de estos inmigrantes:

El mar cambió de nombre
una vez, y otra, y otra
hasta llegar por fin a la
candente orilla,
donde veloces ráfagas
de pájaros teñían
de colores y música repen-
tina el instante,
y el fragor de los ríos re-
medaba el rugido
del jaguar y del puma
ocultos en la selva (p.
404).

No obstante, los inmigrantes continuaron yuxtaponiendo su cultura a la nueva, y a la vez el lenguaje fue metamorfoseándose y solo la memoria recuerda vagamente, “detrás del horizonte”, el “bled”, la patria, “la tierra natal”, pues a nivel de sentimientos “el corazón supieron compartir con largueza” (p. 405). La integración no se hizo esperar. Este fenómeno de

inmigración, sucedido entre los años 1880 a 1920 en Colombia, representó uno de los aportes a la supuesta cultura triétnica del Caribe: blancos, negros e indígenas. La fusión con los inmigrantes árabes, sin embargo, no se dio, muchas veces, en condiciones iguales; puesto que, cierta endogamia, por guardar los rasgos culturales y étnicos, no permitió una mayor integración, como sí se dio más abiertamente con los otros grupos étnicos mencionados.

Se conjugan, pues, Historia del pasado y nacionalidad poética, también la leyenda de un pasado mítico y su consiguiente religión, pero con ellos, además, la raigambre y los sentimientos que conlleva, para culminar en la muestra de identidad que esta representa. Estos recuerdos filiales, contados a través de anécdotas y memorias familiares ficcionalizadas, suceden también en la poesía de Jorge García Usta.

Jorge García Usta y el pasado errante

“Sólo la palabra acerca a los
hombres
a una mesa milenaria.”
Jorge García Usta, *El reino errante*

La poesía de García Usta ha sido justamente testimonio de obstinación y laboriosidad. Luego de la publicación de *Noticias desde la otra orilla* (1985),

siguiendo los otros poemarios de una primera fase: *Libro de las crónicas* (1989), y luego una segunda: *El reino errante. Poemas de la migración y el mundo árabes* (1991), *Monte dentro. Poemas de la sinuanía* (1992), *La tribu interior* (1995) y *Cantaleta del amoroso* (2006), sin contar sus libros periodísticos, ensayísticos y como antólogo^[9].

Los poemarios de la segunda fase remarcan la concreción y el reflejo de un proyecto con carácter identitario, cuyo carácter cuatriétnico, es un homenaje múltiple, mediación centrífuga como deseo literario y centrípeto a la vez por cuanto –en el sentir de Ángel Rama (1982, pp. 19-22) para otro espacio cultural, pero no menos aplicable aquí– se trata de restablecer las obras literarias dentro de una operación cultural de acumulación interna para producir una cosmovisión y una lengua, fuente de vida, manifiesto sobre una tradición popular, una neoculturación que revisa la tradicional tríada originaria y rígida americanista blanco-indio-negro. Pero ahora, vista desde la modernidad migratoria, se constituye en una revisión histórica más inclusiva que rompe con las constricciones de la poesía elaborada con palabras *feas, frases triviales*, falso decoro^[10]. Manifiesta, sí, una búsqueda de la permanencia, un muestrario lírico que conjuga la poesía de un individuo cons-

ciente de la “plasticidad cultural” aludida por Rama, una propensión antropológica a través de un *yo testigo*, un hablante que testimonia acerca de un espacio geográfico mitologizado y mitologizándolo a su vez.

El reino errante (1991) significa un salto gigantesco en la poesía de García Usta publicada hasta ese momento: concreción, desnudez del discurso poético, unidad temática, y, más allá, la relación escritura-fundación-historia, migración y orígenes múltiples.

El mito de la nación triétnica colombiana queda desfasado en este poemario. A pesar de que no dejen de aparecer algunas metáforas y analogía que recuerdan sus dos textos anteriores y prefijan *Monte adentro*, en *El reino errante* se observa una madurez estética de gran alcance en el que dominio y la sequedad del lenguaje, el cambio de lo anecdótico por lo narrativo y lo histórico (mediante la estrategia de la ficcionalización), finaliza en un texto cruzado por una hipótesis sobre el enriquecimiento fundacional de la nacionalidad colombiana. Es allí donde el paradigma triétnico es transformado: también somos los otros, no solo los seres históricos constituidos, pues ahora somos también otras voces de otros ámbitos, de otras culturas más allá de los tres continentes concebidos. Si bien los árabes llegan a conformar parte de las

identidades, su modo de integración se desarrolla desde otra parte, mediante nuevas capas que conforman un nuevo orden que se integra a los nativos del Sinú y la costa caribe. Al igual que Meira Delmar, la propuesta cuatriétnica se concreta aún más en este poemario de García Usta, poemas que representan el Mahyar^[11], las memorias del origen, o “lugar de emigración o huida”.

De igual forma que en el caso de Meira Delmar, lo que García Usta elabora en este poemario representa una prolongación de la “novela familiar”^[12] freudiana, referida esta vez a las raíces que alcanzan unas poderosas profundidades culturales. Con mayor claridad, Foladori indica que la “novela familiar” representa un “intento de historización”, “fantasía originaria” que da cuenta de “una estructura internalizada de un grupo –el familiar– con modelos de relaciones, afectos, etc.” cargada de historia, de los orígenes y de las “vicisitudes que dieron sentido al sujeto hoy”, haciendo que el linaje aparezca como mecanismo poético “por la vía de la imaginación [y la] racionalización” (2002, párr. 48-36).

Es también, como los anteriores poemarios, una puesta en escena de formas textuales, culturales u orales: en los títulos de los poemas se advierten consejos, nociones, cartas, perfiles, de-

claraciones, páginas, noticias, cábalas, casidas, recetas de cocina, narraciones, baladas, admoniciones, monólogos, semblanzas y explicaciones. Existe, pues, en los hablantes, formas concretas de comunicar los orígenes, leyendas y trasuntos de una comunidad. García Usta, en cierto sentido, se adelantó a las recientes investigaciones acerca de las emigraciones de árabes (sirios, libaneses y palestinos) y judíos en el Caribe colombiano^[13] desde una exposición biográfica-ficcional, imaginaria, para, con ella, darles también voz a otros integrantes “periféricos” de la nacionalidad. En este poemario, la identidad como apropiación del espacio geográfico interiorizado (“el desierto está dentro de ti”, 1991, p. 31) y reconstrucción parcial de la realidad, concurre a través de una segunda piel de motivos: los elementos primigenios y de la memoria: agua, luz, río, viento, caballos, paisaje y la palabra como fenómeno de integración (“Oye a tu padre, / oye Mansur, el fuego que divide estos orígenes”, p. 5).

El libro comienza con un movimiento contextualizador histórico, resultado de la invasión otomana y la posterior invasión francesa (“La guerra pesa ya demasiado / en estas leves sangres de alfareros” (1991, p. 5), luego con la salida de los sirio-libaneses, para llevar no solo el desierto sino “lo que ahora somos: una maleta, cuatro cuerpos / y

memorias” (1991, p. 5). El vuelo de la poesía del linaje en García Usta crece mediante gestos y miradas, en el que en esas tierras mitificadas y mitificadoras muestran que “ya no cabe más soledad”. A veces la mirada del emigrante del Medio Oriente confluye con las de los viajeros europeos, acostumbrados a extensiones de tierra más limitadas: en “Declaración de amor de Demetrio Spath 1934” indica: “No sé cómo vine / a estas tierras tan anchas. / Las voces son más solas, / los cielos más ansiosos. / El verde no limita: se derrama y duele” (p. 16)^[14].

La mitificación de la soledad la había postulado antes García Usta, en “Letanía sobre la gloria y la miseria de Kid Pambelé”, en el poemario *Libro de las crónicas* en el que retrata la hipocresía y violencia de una sociedad sobre los héroes caídos. La soledad cobra carácter metafísico, pues los emigrantes observarán, muchas veces, distanciada y críticamente, la nueva cultura que los acoge. Existe una mirada de superioridad colonial, de allí que, en una primera etapa son los “ríos salvajes” (p. 6) o encuentran “Indios desnudos en las prietas del mundo” (p. 9). Esa óptica excluyente lleva a advertir al hablante de “Samir Saer mira bailar en las Antillas (1975)” lo que desde García Márquez hasta Antonio Benítez Rojo revelan como una característica (o estereotipada) de la

gente caribeña: “En estas tierras tan anchas todo es tristeza y baile” (p. 10). Este es uno de los poemas más rítmicos del libro y que denota la intencionalidad anafórica y musical del autor (con el verbo bailar), para justipreciar la cultura desde el punto de vista del otro:

[...] pradera y baile,
presagio y baile.
Si la noche está herida,
bailan.
Si el caimán se aloca, bailan.
Si el río agoniza, bailan.
Bailan porque el mar
y porque la muerte (p. 10).

El poema cierra con un elemento característico de los emigrantes: la economía, que se combina con la expresión aparentemente idiosincrásica del ser caribeño: “Pero, eh, bailante / Comprende una libra de estas almendras / Que mejoran el gozo de la algazara” (p. 11). Sin embargo, el otro, a pesar de no bailar, también destaca una coincidencia en ambas orillas culturales: “el ritmo proviene de las sierpes del viento” (p. 10).

El pluralismo de los visitantes, su concepción abierta (seguramente un miembro de las nuevas generaciones), se presenta en el poema “Sangre, noción de Abraham Ganem” (p. 30) en el que el hablante re-conoce al otro: “Hemos visto la tierra / de Domingo Bioho, de Tarcisio / Palomeque y Notorio Mogo-

llón. / Y es la misma de Jorge Zurek”. Africanos, árabes, europeos, judíos, conversan en una fusión étnica que cruza transversalmente y se concreta en otros poemas: “Toda voz / es, ahora, fusión de ríos. / Todo cuerpo, / un lugar de encuentro” “Jorge Baladi habla de las fronteras abolidas (1950)”. La convocatoria condensa la poética de García Usta: “Sólo la palabra acerca a los hombres / a una mesa milenaria” (p. 24).

Fabular, contar, historiar, documentar, la palabra, centro de estas poéticas, desembocan en la región del Sinú y de su río, de la escritura como reflexión del legado. García Usta, luego de confesar que la cultura del Caribe se fundamentaba en las matriarcas, añadía: “Es un rasgo de región joven y emergente: el drama cotidiano, inmediato, a través de sus propios protagonistas, crea una especie de deber del relato, de hijos del relato” (Vanega, 2006, p. 8). Se propone dialogar culturalmente, y, como en el caso de su propia madre, doña Nevija Usta, de “mestizar con el universo criollo”. La poesía narrativa retorna, más allá de su propia palabra o límites: es Historia interpuesta.

Además, El reino errante es la muestra más fehaciente de esa heterogeneidad multitemporal, que conduce a desterritorializar la “identidad” nacional en un territorio virtual y reafirmar otro así como otra visión

del imaginario colectivo, especialmente del sujeto cultural caribeño, que, para Graciela Maglia (2005) “problematiza el concepto de nación y formula el enfrentamiento identidad caribeña/conciencia nacional” (p. 437). Constituye el poemario, como con Obeso, una verdadera voz del rechazo y de la periferia, de otra lengua y otra cosmovisión contra aquella poesía “nacional” decimonónica de la época obesiana y la supuesta a-nacionalidad, “blanqueada”, por otra de la diversidad en el siglo XX. Esa otra complejidad, que apunta a una contrahistoria o contramemoria, un contracanon.

José Ramón Mercado: crónicas familiares en *No solo poemas* y *La casa entre los árboles*

La obra lírica de José Ramón Mercado se encuentra representada en 14 poemarios, pero mencionemos los más importantes: *No solo poemas* (1970), *Agua de alondra* (1991), *Retrato del guerrero* (1993), *Agua del tiempo muerto* (1996), *La casa entre los árboles* (2006 [2008]), *Tratado de soledad* (2009), *Pájaro amargo* (2013) y *Vestigios del naufrago* (2016)^[15].

El poeta nació en Naranjal, antigua jurisdicción del municipio de Corozal, en 1937, en el departamento de Sucre, Colombia. En ese espacio rural, la relación

con la naturaleza se magnifica y la relación entre las personas se hace más íntima y va a marcar la narrativa y la poesía de Mercado: espacio del idilio, paraíso, enfrentado años después frente al espacio informe y de decadencia ciudadanos y con el dolor trazado por la violencia.

Desde su primer poemario, *No solo poemas*, Mercado había logrado presentar las figuraciones de sus hijos, su padre, su madre, hermanos. La figura del padre se constituye en eje de esta. En *La casa entre los árboles* acude a un árbol genealógico gigantesco de su familia para entrar a mitificarlo, para cantar, para mostrar una saga. En *Pájaro amargo*, dedica el poemario a la memoria dolorosa de dicho familiar. De hecho, en los poemas sueltos de los primeros poemarios, ya Mercado ejercía un ejercicio mitificador. Aquí, mito se entiende como una estructura mental preestablecida que permite explicar la experiencia humana en concordancia con modelos socioculturalmente preconcebidos (Pennef, citado en Cuevas Hernández, 2011, p. 44). Estas experiencias familiares las incorpora de manera paulatina mediante asociaciones, citas, representaciones poéticas que buscan ser socialmente aceptables para dar cuenta de las acciones que marcan la vida. De alguna manera, esta reificación hace parte de los mitos nuevos

para darle un sentido nuevo al presente. La poesía, en este caso como memoria, dará curso a ediciones, yuxtaposiciones, reelaboraciones.

La casa entre los árboles, como memoria familiar y filial, representa uno de los más altos índices de la poesía de Mercado. En este universo discursivo en el que texto se dirige a un receptor concreto, se despliega, para García Saraví, un “volumen de memoria [que] tiene que ser conocido, de ahí el uso abundante de nombres y sobrenombres, las breves alusiones [...] el contenido semántico local, íntimo, la elipsis. El texto crece en comprensividad para un destinatario al mismo tiempo que decrece para otros” (García Saraví, 2004, p. 189). Pero, desde cierto ángulo, se despliega, así mismo, más que una biografía *personal* una *historia biográfica*. En este sentido, el hablante lírico, ideal, ha confluído más como un “sujeto histórico” en un mundo imaginado, lo cual responde, aún más, a la “intimidad verbalizada” propuesta por Scarano (2010) cuando el pacto entre poeta y lector supera los contrastes entre la historia y lo privado, lo real y lo ficticio.

La elegía a través de la *poesía del linaje*, es la que mostrará en Mercado este enlace con la poesía del Caribe: la elegía y la cultura popular, bajo un tono que

recoge una “tradición bucólica romántica, poesía pastoral” en la que la exaltación y el júbilo del paisaje natural y el rural lo acompaña un gran sentido de la melancolía (Campbell, 2011, p. 321). No solo en la poesía de Walcott ve esta irrupción elegíaca, sino en la de la poeta Lorna Goodison, quien, como en el caso de Mercado, “la elegía por un antepasado, una figura de persona mayor, también es a menudo un lamento por una cultura popular que se desvanece” (p. 325).

Pero, también lo histórico en tanto relato e impresión personal se haya convertido en retrato y conversión de lo privado en público. De lo personal a lo comunitario, lo lírico se convierte en mítico e histórico. En este retrato de la familia, son pertinentes las palabras de Bourdieu (1997), referidas a que “tenemos que dejar de aprehender la familia como un dato inmediato de la realidad social para considerarla un instrumento de la realidad social” (p. 135). Aquí puede reemplazarse realidad social por realidad ficcional, como “privilegio simbólico”, dándole el sesgo estético, convirtiéndola en otra mirada, en la de un hecho privado en público.

Mercado ha ordenado en algunos de los textos de *No solo poemas*, la memoria afectiva familiar. El discurso poético de *No solo poemas* se divide en dos partes: el de las dos primeras partes, acerca de lo

idílico, la infancia, los paisajes; el de las otras dos: el hablante se transforma en un denunciante, el de los hombres, en un hablante imbuido en la historia y el compromiso político crítico irredento. No obstante, lo que hace importante a este poemario son las dos primeras partes, “Infancia” y “El hijo”: en un primer poema, “La casa”, Mercado traza el espíritu de su geografía emocional y poética: aparece esta como el centro del recuerdo, la organizadora de la existencia, y el patio, su ósmosis, del que parten los recuerdos hacia el hermano mayor. A partir de allí, corre el cúmulo de recordaciones en diferentes poemas: el hermano Hugo, la infancia, los otros hermanos, el padre, “viejo pastor de búfalos / y palomas” (“Mi padre era un agua muy amarga” [1970, p. 16]). Y es desde un poema como “Infancia”, que Mercado empieza a enumerar los hermanos:

Éramos muchos los hermanos

Hugo (era el mayor) [...]

Y Guido Manuel [...]

Y Marcos [...]

Meriluz [...]

Y Jairo Antonio

Y Gloria Catalina [...]

Yo hacía barriletes

y rozaba el cielo con las alas

y tenía un caballito

(de palo)

que pastaba en mis sueños

(1970, p. 15).

La infancia, en el centro de esta poesía, alude también a las temáticas caras a la poesía lórica, como en Raúl Gómez Jattin, Gabriel Ferrer y García Usta, al recuerdo convivial, a la familia. El árbol y los pájaros, como centros telúricos, como ejes entre el cielo y la tierra, como escrituras de sentimientos, como letras del aire, se inscriben en una poética del recuerdo, en una poética de lo neorregional, o mejor, de la naturaleza. La casa y el patio empiezan a reescribir el orbe espacial, el arquetipo del tiempo y el espacio, de ese cronotopo tan caro a la poesía del Caribe.

En la segunda parte del libro, “El hijo”, llaman la atención tres poemas, pero destaco dos: en “La casa”, el hablante empieza a proponer una lectura contrastante entre un padre despótico y una madre comprensiva y amorosa: “La madre decía / que la casa tenía puertas de iglesia / y hablaba de la casa regia / para enturbiar la indiferencia / del padre /pero en la madre / cabía la razón diaria de los días” (p. 7). Ello se amplía en el poema “Mi padre era un agua muy amarga” (“A ese hombre que admiré mucho”, dice la dedicatoria) tiende a pactar la crítica y el elogio, y el contraste comienza a convertirse en una exposición ambigua: “[...] Te recuerdo / tragándote todos los silencios / y la llave abierta de tu indiferencia / cayéndonos

como un agua amarga [...] (p. 16).

La intertextualidad de los poemarios de Mercado y el tratamiento que da al padre se observa también en *La casa entre los árboles*. Allí, la memoria del hablante conjuga el cruce de dos presencias mitificadoras: la del abuelo y la del padre: del primero, recuerda: “¿Habré leído acaso su llanto amargo / Al regreso del día en la efigie del tiempo / Entre las páginas de Homero?” (p. 15), y del segundo: “Mi padre tenía vocación de herrero de caballos / Luna arriba / Él era la raíz del mito la luz de la memoria” (2006, p. 17). Con el padre aparece, además de una figura contradictoria, fuerte, todopoderosa y marcadora (“Era un hombre de palabra dura / Y probada ternura hasta la lágrima”, p. 18), la imagen de los caballos como juzgamiento o armonía. Como conjugación de la memoria dolorosa y de la expiación. En “El caballo y su jinete”, de *Tratado de soledad* indica:

“El caballo de mi padre era más noble que él
Aunque el padre sentía el caballo en su respiro
La bestia no era el viento
Él lo amaba más que todas las cosas” (2009: 49).

Hasta llegar a una declaración patética: “Mi padre perdió las batallas de su vida / Al pie de los ciruelos / Fue extraño No

se quejó de nada / Lo confieso solo le ganó a los sueños [...] Lo confieso no habría nada que perdonarle”. Lo que se consigue no solo es conjugar el *pathos*, sino el *ethos* y el *logos*. Desde otra visión, podría pensarse en una poesía que recoge el poder patriarcal, el machismo: una línea que devela las estructuras feudales (¿y por qué no capitalistas?), consecuentes con una revelación de las estructuras sociales y económicas anquilosadas. Desde el *logos*, recordemos con Fernando Aínsa que para el creador construir y habitar primero se concreta el lugar, el *topos*, el cual, al ser trascendido, se convierte en *logos*, en escritura. En este caso, el *pathos* logra ser trascendido en *logos*, en una adscripción creativa evolucionada, en refiguración (Ricoeur, 1999).

Scarano expone que el sentido de la poesía actual es presentarse como tramas, como historias de vida, bajo un macroargumento lleno de episodios de diferente tenor y con principio y desarrollos (2007, p. 89). En ese sentido, podría pensarse también en la práctica dramática denominada *biodrama*, al poner en escena las historias o partes dramáticas de personas vivas. Lo público y lo privado se ponen en tensión al recuperar la vida personal como experiencia única, pero a la vez histórica, convirtiéndolo, además, en plural. Ese homenaje con aires elegíacos apunta a la “ilusión

biográfica” bourdieana o a los “biografemas”, en el de Roland Barthes, construidas a través de los detalles, gustos, inflexiones, fragmentos, relacionados con un arte de la vida y la muerte, de *memento mori*, se eleva a una épica nostalgización de la memoria, “de una evocación del otro que ya no es”, pero a las que Mercado les da una vuelta de tuerca a través de la revivificación de los sentidos y los sentimientos en tanto memoria narrativa y de la experiencia, y que revela, de alguna manera, el retorno de lo reprimido, de lo pequeñamente expuesto en otros poemarios, sesgado, pero ahora espectacularmente abierto y de manera unitaria. Lo público y lo privado se ponen en tensión al recuperar la vida personal como experiencia única, pero a la vez histórica, convirtiéndolo, además, en plural.

De igual manera, en esta poesía de Mercado (pero estamos pensando también en los otros poetas del Caribe colombiano), se presenta una catarsis que se encauza en cuatro términos sinónimos: purificación, liberación, expiación, salvación. Los cuatro voquibles tienen que ver con la heteronimia: ser otro y ser el mismo. La poesía se convierte así en una muestra lúdica de expiación, en la que el poeta se purifica y se libera con la consiguiente salvación estética a través de la heteronimia.

Poesía del recuerdo convertido en memoria, estos poetas analizados comienzan desde el abuelo, los hermanos o el padre y la madre, y terminan en el nieto. Surge de allí una poesía en la que se celebra la conjunción de lo épico y de lo mítico, de lo sagrado y de la muerte; de lo épico en tanto “narración mítica de lo vivido” (Paladines, 1991, p. 110). Se agrega además un *misticismo naturalista* a que alude Michael Hamburger (1991), donde paisaje y memoria se conjugan de manera panteísta y mística. Esta poesía del Caribe se convierte, en los términos de Marinas, en “metáforas naturalistas de la *identidad del linaje*: el mandato del parecido, la estancia de los modos de nombrar el sexo, el hábitat de origen, la clase que se hace pasar por un estamento o ‘estado’ dependientes de la metáfora fundamental: la comunidad como familia” (Marinas, 1995, p. 182). La poesía de los poetas caribeños, metaforizan la sociedad como comunidad, revelando “el retorno al naturalismo”, al “espacio societario como *organismo* [y el...] relato omniabarcador de identidades” (1995, p. 183).

Desde el aspecto sociológico, Mercado y García Usta muestran cómo la familia del Caribe colombiano vive, especialmente en las regiones provincianas, en las que las estructuras patriarcales, semif feudales, subsisten. La mujer ejercía su “santuario”

y sus virtudes cristianas, mediante un manejo de austeridad y orden, haciendo de sus hijos “buenos cristianos” (Pachón, p. 147). La poesía de Meira Delmar, no obstante, se ejercita desde una perspectiva urbana, imbuida de un mundo mitificador del exilio tanto externo como interno.

En este sentido, Meira Delmar se asocia también a una mentalidad historicista, al hablar en su poesía de Leyla Kháled y de Palestina, por lo cual converge, en cierto sentido, con la poesía de Jorge García Usta, no solo en cuanto a su *Libro de crónicas*, representada en una poesía del “ahora”, de seres cotidianos, sino a la adscripción del linaje en tanto a mirar los orígenes libaneses de ambos poetas. Si bien la conciencia poética y fabuladora de Quessep representa el mundo de manera más incorporada, en su poema “La alondra y los alacranes”¹⁶ escribe acerca del destino suramericano de esa muchacha que piensa en lo eurocéntrico. Ambos poetas escriben poderosas “novelas familiares” freudianas, en los que las raíces parentales dialogan con sus personajes y sus pasajes culturales. A través de sus escrituras, las formas orales, las consejas, etc., describen en sus texturas la posesión de un mundo del pasado en el que confluye otra propuesta: un mundo ya no triétnico, sino de raíces cuatriétnicas, enriquecido por nuevos grupos, con los

cuales el palimpsesto étnico se configura más y da nueva forma a los patrones preestablecidos. Se deduce, de ello, un nuevo contar, nuevas revelaciones de cosmovisiones más ricas. La del mundo de los errantes, la de los exilios e inxilios. La de la memoria del desplazamiento, como en el caso, digamos a través de un ejemplo latinoamericano, *De este lado del Mediterráneo* (1973), el primer libro de Tamara Kamenszain, dedicado a la memoria de su abuelo Mauricio Staif, “anclada del otro lado del Mediterráneo”.

Lo que se concluye es lo siguiente: la poesía de estos autores del Caribe colombiano se puede concebir nuevamente a través de los rasgos externos del ambiente, de la puesta en escena de la topofilia a que alude Bachelard, como en el caso de Mercado y García Usta, donde confluye una historia personal matizada por los otros, y con ello, cobran vida las imágenes del espacio feliz, mediante una teoría feliz del lugar, pero en este caso, morada del ser, antropofilia, morada ontológica vista desde lo humano y espacial, en la que estos espacios imaginados cobran una revaloración, un *ethos* vivido, experimentados a través de la imaginación. La poética del lugar, del espacio vital experimentado, retorna esclarecidamente a través de la elegía y la oda.

No obstante, en Meira Delmar el pasado, lleno de padres amorosos, o con una historia de un combatiente palestino por contar, a lo que se agrega el canto al mundo árabe, reivindica un tiempo con historia, una historia que reclama del exilio en busca de buena fortuna y de una Historia (con H mayúscula), que dialoga con García Usta. Y es la historia del Mahyar, en la que confluye la marca de la nostalgia, del pensamiento y de la libertad.

Conclusiones

Los poetas del Caribe colombiano son continuadores de la vertiente reinaugurada por Jorge Manrique y sus coplas a la muerte de su padre: elegía y memoria: linaje. Esta memoria familiar supone no inventar, porque leer y escribir implican participar del sistema de la lengua y el de la cultura, órdenes de la repetición, pero, al mismo tiempo, crea una reverdecida conciencia discursiva que penetra de manera diferente a esos órdenes del mundo, sea este árabe (Quessep, Meira Delmar, García Usta), provinciano (Mercado, Ferrer), ciudadano (Delmar). Se trata de la recuperación y la reivindicación. De historias biográficas, de “biografemas”, de “ilusión biográfica”, de contar la vida de los otros a través un *mi* que se disuelve en los *otros*.

Los poetas del Caribe colombiano buscan ofrecer dos aspectos: su propia identidad en diferido, con fuertes implicaciones novelescas (en el sentido de narración coherente), y su conversión bajo concepciones auto-ficticias, en una nueva transposición: yo me revelo a través de los otros; yo y mi circunstancia no se atreven a protagonizar de manera directa: que se haga en el nombre del padre y de los otros. Como autores, quieren dejar caer la duda y replantear el discurso histórico y el ficticio, entre lo fáctico y lo literario. No buscan una narración narcisista. Quieren narrar a los otros fingidamente mediante *historias biográficas* (aunque, obviamente, también a sí mismos) mediante una creación artificial, una “ilusión retórica”, bajo los presupuestos de una versión privada de la propia vida, de manera ficcionalizada. Los poetas trazan, ambiguamente, un cúmulo de trazos, sentimientos, de silencios, de espejos trizados y heterogéneos.

En muchos casos, la mayor parte, esta poesía explorada se refiere a la buena relación entre un hablante que recuerda amorosamente a sus padres, pero también, como en los pocos, se entiende que estos textos hablan del desplazamiento del hijo por el padre, lo cual configura una aproximación difícil, un distanciamiento y una reconciliación final, con mucho, insalvable. Experiencia que, sin embargo,

puesta en escena, convierte a la poesía en un movimiento que, de lo privado a lo público, de lo familiar a las experiencias externas, llevan a mostrar experiencias dramáticas o trágicas mediante poéticas del discurso de lo infausto (Grüner, 2002, p. 297). Desde el plano de la *intención catártica* (frente al hablante lírico, y tal vez frente al lector, desde una perspectiva identificatoria), este tipo de exposición, en el caso de los poetas del Caribe colombiano, conlleva un mayor grado de “intensidad dramática”, pues, según Alberto Giordano (s.f.), a muchas de las expresiones autobiográficas estudiada por él, “les falta a veces esa tensión sentimental que es la huella del perseguido encuentro con la vida” (párr. 11). Esos autores autobiográficos buscan mostrar *la vida*, la experiencia, configurada cercanamente “en estado efectivamente puro” (Pardo, citado en Giordano) y no de manera abstracta, es decir, que se muestre como movimientos heterogéneos (expansión /contracción, inclinación, /desvío), sin ningún plan preestablecido (2013, pp. 6-9).

Sin embargo, de esta hornada de poetas analizados, dejan las puertas abiertas por analizar la ascendencia libanesa de Gómez Jattin y cómo revela la intrínquilis de amor-odio con la abuela, y la huella imperecedera con la madre y el padre. De igual manera, quedaría pendiente revelar

en Quessep su destino suramericano, en medio de sus aires europeístas, y cómo el amor se revela por Violeta, como una

otredad que expresa el linaje. También, en el pizarrón, se estudiaría el papel de los parientes cercanos y los amigos, en esta

poesía que va más allá de esos factores filiales.

Referencias

Barthes, R. (1997). *Sade, Fourier, Loyola*. Madrid: Cátedra.

Bourdieu, P. (1999). La ilusión biográfica. En *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama.

Campbell, C. (2011). “Mi corazón campestre”: lo popular en Derek Walcott. *Cuadernos de literatura*, (30), 314-328.

Cuevas Hernández, A. J. (2011). Memoria familiar y mito: la resignificación del pasado. *Revista de Ciencias Sociales*, (27), 43-57. Chile: Universidad Arturo Prat. Recuperado de <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/708/70822580003.pdf>

Delmar, M. (2003). *Poesía y prosa*. Barranquilla: Uninorte.

Ferrer Ruiz, G (2005). La literatura del Caribe y su determinación social, cultural y estética. *Polifonía*, 5-6(5-6), 153-166.

Fajardo Fajardo, C. (2011). *La ciudad poema. La ciudad en la poesía colombiana del siglo XX*. Bogotá, D.C.: Universidad de La Salle.

Foladori, H. (2002). *Novelas familiares o la historización de la familia*. Recuperado el 30 de mayo de 2010, de <http://www.psicologiagrupal.cl/documentos/articulos/novelafami.html>.

Freud, S. (2006). *Obras completas*. Barcelona: RBA.

Gallegos Díaz, C. (2006). *Aportes a la teoría del sujeto poético*. Recuperado el 10 de marzo de 2013, de <http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/sujepoet.html>.

García Saraví, M. (s.f.). *Más que escribir, me escribo*. Recuperado de <http://www.programadesemiotica.edu.ar/publicaciones/Mas%20que%20escribir,%20me%20escribo.pdf>

García Usta, J. (1989). *Libro de las crónicas*. Medellín: Lealo.

García Usta, J. (1997). *Monteadentro. Poemas de la sinuanía*. Medellín: Lealon.

- García Usta, J. (2001). *Noticias de un animal antiguo*. Montería: Ediciones Gobernación de Córdoba.
- García Usta, J. (1997). *Monte dentro*. Medellín: Lealon.
- Giordano, Alberto (sf). “Cultura de la intimidad y giro autobiográfico en la literatura argentina actual” Recuperado en: http://rayandolosconfines.com/pc21_giordano.html. Consultado en diciembre 2015. Título original publicado del libro en: *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*. (2008), Buenos Aires: Mansalva.
- Gómez Jattin, R. (1995). *Poesía 1980-1989*. Santafé de Bogotá: Norma.
- Grüner, E. (2002). *El fin de las pequeñas historias. De los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico*. Buenos Aires: Paidós.
- Manrique Ardila, J. (1995). *Mi noche con / My Night with / Federico García Lorca*. New York: Hudson.
- Marinas, J.M. (1999). La razón biográfica. *Enrahonar*, 30, 57-73.
- Mateo Palmer, A. M., & Álvarez Álvarez, L. (2004). *El Caribe en su discurso literario*. México: Siglo XXI.
- Mercado, J.R. (2009). *Tratado de soledad*. Cartagena de Indias: Instituto de Patrimonio y Cultura / Alcaldía Mayor.
- Mercado, J.R. (2006). *La casa entre los árboles*. Sincelejo: Unión de escritores / Multigráficas.
- Mercado, J.R. (1970). *No solo poemas*. Medellín: Ediciones Punto Rojo.
- Mercado, J.R. (2013). *Pájaro amargo*. Medición: Ediciones Caballito de Mar.
- Motato, H. (2013). De la casa al universo en la poesía de Peidad Bonnett Vélez. *La Palabra* (23), 33-48.
- Ospina, W. (1985). En las orillas. *Boletín Cultural y Bibliográfico del Banco de la República*, 22(5).
- Pachón, X. (2007). “La familia en Colombia a lo largo del siglo XX”. *Familias, cambios y estrategias*. Bogotá: Colección CES, Universidad Nacional de Colombia.
- Rama, Á. (1982). *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI.
- Ricoeur, P. (2004). *Tiempo y narración*. México: Siglo XXI Editores.
- Ricoeur, P. (2003). *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Trotta.
- Rojas Herazo, H. (1995). *Las úlceras de Adán*. Santafé de Bogotá: Norma.

- Rojas Herazo, H. (1952). *Rostro en la soledad*. Bogotá: Antares.
- Samamé, M. (2006). La poesía del Mahyar o de la emigración árabe a Chile y Colombia, a través de los poetas Mahfud Massís y Jorge García Ustá. *Taller de Letras*, (39), 9-24.
- Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Scarano, L. (2011). Intimidades de papel (La escritura poética del yo íntimo). *Telar. Revista del Instituto de Estudios Latinoamericanos*, (9), 15-31.
- Scarano, L. (2007). *Palabras en el cuerpo. Literatura y experiencia*. Buenos Aires: Biblos.
- Toro Murillo, A. (2016). Poetas de los años setenta en Colombia: denominaciones y singularidades. *Estudios de literatura colombiana*, 39, 107-120. DOI: 10.17533/udea.elc.n39a07.
- Walcott, D. (2000). La musa de la historia. En *La voz del crepúsculo*. Madrid: Alianza.