

Este libro estudia la obra poética de José Ramón Mercado Romero, conformada por catorce poemarios, a través de la conjunción de tres temáticas unidas indisolublemente: paisaje, memoria e identidad. Confluyen también otros conceptos: espacio, poder, autoficción, escritura. La poesía de Mercado Romero (1937-) recorre un largo camino desde 1970, cuando publica su primer libro, *No solo poemas*, antecedida en el año 2013, cuando edita *Pájaro amargo*, una especie de compendio en el que se cruzan sus preocupaciones iniciales: poesía del linaje, de la familia, pero también una preocupación social, y política, en otra, hasta, finalmente, *Vestigios del naufrago* (2016), poemario que dialoga, bajo nuevas directrices, con mayor madurez, con su obra anterior. Su poesía conlleva una cosmovisión en la que se conjuntan lo espacial, la ética y la política, conjugándose así una versión interpretativa del Caribe compleja, una interpretación, una hermenéutica lírica relevante y novedosa.

“Adalberto Bolaño retoma los orígenes de la poesía del Caribe y los actualiza en el verbo hecho misterio en la poesía de José Ramón Mercado. El primer capítulo es el anuncio y preparación para entrar al libro. En este aparecen minuciosamente referenciados Raúl Gómez Jattin, Luis Carlos López, Jorge García Usta, Rómulo Bustos, Gabriel Ferrer, José Ramón Mercado. Bolaño propone una poética del Caribe, poética muy particular pues solo en ella aparecen los versos del sentimiento caribeño, bien en la música, en la contemplación del paisaje o en el rescate de la memoria”.

Hernando Motato C.

“Con el telón de fondo de la obra de José Ramón Mercado, el texto de Adalberto Bolaño alude a una historia posible de la poesía regional (y de contera, de la colombiana) para llenar vacíos en tales estudios. Con base en autores connotados –Williams, Perus, entre otros–, nuestro crítico postula la exigencia –urgente, diríamos– de que se creen cánones regionales que impulsen los apoyos que desde la región se proyecten a la literatura nacional”.

Eleucilio Niebles Reales

Escanee el código QR para conocer más títulos publicados por el Sello Editorial Universidad del Atlántico



ISBN 978-958-5525-16-0



Paisaje, identidad y memoria en la poesía de José Ramón Mercado / Adalberto Bolaño Sandoval

Paisaje, identidad y memoria en la poesía de José Ramón Mercado

Adalberto Bolaño Sandoval

*Del paisaje conmovido
de la infancia hasta la
memoria traumática del presente*



Paisaje, identidad y
memoria en la poesía de
José Ramón Mercado

*Del paisaje conmovido
de la infancia hasta la
memoria traumática del presente*

Adalberto Bolaño Sandoval

**Paisaje, identidad y memoria
en la poesía de José Ramón Mercado.**

Del paisaje conmovido de la infancia hasta
la memoria traumática del presente

Autoría: Adalberto Bolaño Sandoval

Diseño de Portada: Pedro Gutiérrez

Pintura: Gustavo Tatis Guerra

“Atardecer sobre el río Sinú”.

Acrílico sobre lienzo, 2016.

Universidad del Atlántico, 2018

Paisaje, identidad y memoria en la poesía de José Ramón Mercado

*Del paisaje conmovido
de la infancia hasta la
memoria traumática del presente*

Adalberto Bolaño Sandoval

Catalogación en la publicación. Universidad del Atlántico. Departamento de Bibliotecas

Bolaño Sandoval, Adalberto

Paisaje, identidad y memoria en la poesía de José Ramón Mercado: Del paisaje conmovido de la infancia hasta la memoria traumática del presente / Adalberto Bolaño Sandoval -- Barranquilla:

Sello Editorial Universidad del Atlántico, 2018.

452 páginas.

Incluye referencias bibliográficas.

ISBN 978-958-5525-16-0 (Libro descargable PDF)

1. Mercado, José Ramón -- Crítica e investigación -- 2. Poesía colombiana. -- I. Tit.

CDD: 861.4 B687

Edición:

Sello Editorial Universidad del Atlántico
Km 7 Vía Puerto Colombia (Atlántico)
www.uniatlantico.edu.co
publicaciones@mail.uniatlantico.edu.co

Preparación Editorial:

Calidad Gráfica S.A.
Av. Circunvalar Calle 110 No. 6QSN-522
PBX: 336 8000
info@calidadgrafica.com.co
Barranquilla, Colombia

Publicación Electrónica

Nota legal: Reservados todos los derechos. No se permite la reproducción total o parcial de esta obra, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio (electrónico, mecánico, fotocopia, grabación u otros medios conocidos o por conocerse) sin autorización previa y por escrito de los titulares de los derechos patrimoniales. La infracción de dichos derechos puede constituir un delito contra la propiedad intelectual. La responsabilidad del contenido de este texto corresponde a sus autores.

Depósito legal según Ley 44 de 1993, Decreto 460 del 16 de marzo de 1995, Decreto 2150 de 1995 y Decreto 358 de 2000.

Cómo citar este libro:

Bolaño Sandoval, A. (2018). *Paisaje, identidad y memoria en la poesía de José Ramón Mercado. Del paisaje conmovido de la infancia hasta la memoria traumática del presente*. Barranquilla: Universidad del Atlántico.

*A Mary, Cajli, Dianita y Leidy,
infaltables compañeros de ruta*

*A María José, Sofi y Luisga, pequeños
niños, grandes lectores*

*Describir el paisaje no es suficiente. El individuo, la comunidad, el país,
son episodios, componentes inseparables de su historia.
El paisaje es un personaje de la historia.
Edouard Glissant, *El discurso antillano**

*Después de cada guerra alguien tiene que limpiar.
No se van a ordenar solas las cosas, digo yo.
Wisława Szymborska, "Fin y principio"*

*La poesía siempre supo esgrimir su firme decisión
de voluntad libre y volver a la memoria de las palabras
para hallar en ellas el tiempo sensible
Julia Kristeva, *El porvenir de la revuelta**

*Sueño con el silencio
del día anterior a que Adán
diera nombre a las bestias.
John Burnside, *Conjeturas y esperanza**

CONTENIDO

Prólogo:	
Una poética del Caribe a través de la memoria, la identidad y la cultura	11
Presentación	15
Introducción	23
Capítulo I	
La poesía del Caribe colombiano: apuntes para una ¿“identidad imaginaria”?	41
Los problemas de los conceptos: identidades y memoria.....	41
Coincidencias temáticas de la poesía del Caribe con las del Caribe colombiano	73
Una mirada (muy) general a la poesía del Caribe colombiano	96
Capítulo II	
La poética de José Ramón Mercado	125
Mercado: una presentación a través de una mirada generacional y geocultural	125
La escritura del paisaje, la poesía de la experiencia y del monólogo interior	147
Monólogo dramático y correlato objetivo en <i>Retrato del guerrero</i> y <i>La noche del knock-out y otros rounds</i> : dos casos de identidad latinoamericanista y memoria histórica y cultural	160
La técnica de los <i>monólogos de locución dramática</i>	170

Capítulo III	
Entre el simbolismo y lo popular	185
Poeta de las imágenes: De <i>Agua de alondra</i> a <i>Agua erótica</i>	185
Autorreflexividad y burla de la jerga capitalista	202
Capítulo IV	
La reincidencia del paisaje, la poética del linaje y las ficcionalizaciones autobiográficas	255
<i>Agua del tiempo muerto</i> : la reincidencia del paisaje y de la memoria ...	255
“Estancia del poeta”: región, patria, geosímbolo, memoria	257
“Del tiempo muerto”: la mirada de los otros	281
<i>La casa entre los árboles</i> : memoria familiar, valor y poesía del linaje, poemas dramáticos y <i>dramatis personae</i>	288
Capítulo V	
Tratado de soledad y Vestigios del naufrago: paisaje conmovido, memoria traumática e inventarios	351
<i>Tratado de soledad</i> : “paisaje conmovido”, “memoria traumática” y de “lo que permanece”	352
Conclusiones	413
Referencias bibliográficas	419

Prólogo:
**Una poética del Caribe a través de la memoria, la
identidad y la cultura**

¿Qué pasa con la crítica literaria en Colombia? Es una reflexión que toca las puertas de los escenarios universitarios. ¿Cómo y de qué manera se aborda la poesía en los ámbitos académicos? Es la otra pregunta que inquieta en el quehacer de la crítica actual. Aún aparecen esos vetustos modelos de análisis en donde se mide el verso por el número de sílabas o se mete el poema en una especie de batidora para que de ahí salgan apreciaciones o interpretaciones nunca imaginadas por el poeta. ¿Y qué pasa con el lector común y corriente, ese lector que desafía la palabra trasgresora e inicia el viaje por las sendas musicales de los versos? La poesía es esa compañera inseparable de nuestra existencia y trasciende el tiempo a partir de la añoranza y la ensoñación. Por eso la poesía no admite ataduras, pues ella es testigo de nuestros sentimientos, anhelos y pasiones. Y esto es lo que busca o rastrea el lector de poesía.

Ahora bien, al otro lado del mundo del poeta está el crítico literario, este oficio que el Maestro Alfonso Reyes, con un poco de albur, desdeña y señala como la cenicienta de la literatura. Entonces, el crítico, en el abandono y en el desconcierto de la soledad, apela a Aristóteles con su *Arte poética*. Sus planteamientos son, de alguna manera, ilustrativos, pero de ningún modo indispensables para el análisis del poema moderno. Entonces, de ahí en adelante la poesía ha estado sometida a los patrones

de un método y a la clasificación de acuerdo con lo escrito y su intención: verso o prosa; por tales razones aparece la clasificación de la obra literaria en géneros. Posteriormente, la taxonomía del autor según la época y la vinculación a un movimiento literario. De otro modo, podemos conocer el ambiente social, cultural e ideológico a partir de un acercamiento a la obra literaria desde unas perspectivas sociológicas o filosóficas, las cuales permiten un diálogo o bien una empatía discursiva entre obra literaria y formas de pensamiento o estructuras sociales e históricas. Este crítico atlanticense retoma los orígenes de la poesía del Caribe y los actualiza en el verbo hecho misterio en la poesía de José Ramón Mercado.

De acuerdo con lo anterior, Adalberto Bolaño acoge estas corrientes de la teoría literaria y centra sus propósitos en la esencia de la poesía y, de ella, la palabra en el tiempo y en el espacio. Su atención es la lengua poética y penetra a la realidad circundante y a la esencia del ser costeño en lo más íntimo y secreto de la existencia. Sobre este aspecto retomo las palabras del Maestro brasileiro Antonio Cândido, quien considera que el factor social es determinante cuando aporta solamente la materia que sirve de vehículo para conducir la corriente creadora, que se expresa en el ambiente, costumbres, características de grupo e ideas; lo que en palabras de Lukács equivaldría a preguntar si dicho factor interviene únicamente para hacer posible la realización del valor estético. Precisamente, Adalberto Bolaño Sandoval recoge esa tradición de la teoría literaria y amalgama esos saberes en el ambiente caribeño por el cual desfilan los poetas que aborda en este libro.

La poesía del Caribe es el primer capítulo, es el anuncio y preparación para entrar al libro de Adalberto Bolaño. En este apa-

recen minuciosamente referenciados Raúl Gómez Jattin, Luis Carlos López, Jorge García Usta, Rómulo Bustos, Gabriel Ferrer, José Ramón Mercado. De sus poemas, Adalberto propone una poética del Caribe, poética muy particular pues solo en ella aparecen los versos del sentimiento caribeño, bien en la música, en la contemplación del paisaje o en el rescate de la memoria; tres ejes temáticos que Adalberto, como crítico literario, presenta de un modo sostenido a lo largo de sus interpretaciones sobre la poesía de José Ramón Mercado.

En este libro, ante la incertidumbre del crítico frente al poema o al universo poético, están las directrices, tanto de la lectura como de la interpretación y análisis de la poesía. Bolaño señala la senda teórica que bien el profesor de literatura o el lector de poesía desea una vez haya pasado por sus ojos una considerable cantidad de imágenes y metáforas. El quehacer frente al lenguaje poético, ceñido por un lenguaje intrincado, tiene su cauce cuando encontramos en este libro de Bolaño una red que revela cómo se lee al poeta. Un poema no dice nada del poeta, no nos acerca a su universo; por el contrario, aleja al lector, al joven que no encuentra una salida salvadora a las dudas que quedan después de una lectura fatigosa de unos versos.

Bolaño tiene una propuesta clara y sencilla. La expone paciente-mente, y al final del libro, el lector ya tiene resuelta la inquietud en términos de la poesía. Bolaño dialoga con el lector y desde su actitud profesoral, desde su voracidad como lector, recomienda que la poesía es asequible cuando tejemos el hilo de las imágenes y las metáforas en un solo haz llamado memoria, paisaje o identidad. Nos dice que la lectura del poema es una forma de hacernos más contemporáneos y más cercanos a épocas pasadas, pues pone a conversar hombres de años lejanos con hombres

del presente, propone encuentros con poetas del Caribe y lectores de otros ámbitos y regiones. Su libro *Paisaje, identidad y memoria en la poesía de José Ramón Mercado. Del paisaje conmovido de la infancia a la memoria traumática del presente*, traza ese oficio del lector de poesía, oficio que Bolaño reivindica a través de las páginas de este nuevo libro, pues ya en *Jorge Luis Borges: del infinito a la posmodernidad* (2011) sienta las bases de su quehacer notorio como crítico de la literatura.

Ante todo, nos invita a que seamos buenos lectores y que viajemos a lo largo del tiempo para ese encuentro con el pasado, y en este, traigamos al presente a figuras del deporte y de la música, figuras que hicieron grande a Colombia. Ese encuentro es gracias a la poesía de Mercado, poesía que Bolaño ha leído y estudiado con pasión, y aquí retomo al Maestro Rafael Gutiérrez Girardot cuando dice que el estudio es una pasión. Es también una ventura y un riesgo, y Bolaño lo ha entendido muy bien, pues no solo sienta las bases en torno a la poesía del Caribe, sino que también promueve ese fuego que arde en la conciencia del hombre costeño, como es la identidad a partir del encuentro con la palabra que lo identifica, y esto lo configura muy bien el poeta José Ramón. Es la pasión que el profesor debe despertar desde su oficio de orientador, pues este estudio de la poesía del Caribe persuade, convence y provoca el gusto por la poesía.

Hernando Motato C.

Profesor de Literatura

Universidad Industrial de Santander

Presentación

El libro que el lector sostiene en sus manos, *Paisaje, identidad y memoria en la poesía de José Ramón Mercado. Del paisaje conmovido de la infancia a la memoria traumática del presente*, es el pretexto de Adalberto Bolaño Sandoval para dar a conocer, mostrar, encaminar –en sus palabras– la obra del poeta sucreño José Ramón Mercado (JRM), con la esperanza de que se forme “una política del gusto y una apertura de resignificación a la obra de Mercado, constituyéndose otras miradas que reconozcan a un autor que muestra nuevos sentidos, nuevas significaciones, y, con ello, se replanteen otros horizontes para la poesía del Caribe”, como indica en su texto más adelante.

Fruto de una investigación académica conducente a obtener su maestría en Literatura Hispanoamericana y del Caribe, el texto es un excelente ensayo de apreciación que recoge la tarea del crítico literario más allá de simplemente dar a conocer la obra en cuestión. Al respecto, es interesante anotar cómo Bolaño “cumple” con la *desiderata* señalada en su momento por W.H. Auden¹, uno de los más grandes poetas y ensayistas contemporáneos, cuando al referirse a la función del crítico literario señala, entre otras, la de acercar al lector a escritores y obras que desconocía, que no había leído con la debida atención; o la de lograr una mejor comprensión de la obra o develar los pro-

¹ En Edmund Wilson, *Obra selecta* (Lumen, 2008). Auden, candidato al premio Nobel de Literatura en 1963, junto a Neruda y Seferis, quien lo ganaría finalmente.

cesos internos de construcción artística, en fin, de manera contundente, “arrojar luz sobre la relación entre el arte y la vida”.

Y es sobre el arte y su relación con la vida en donde Bolaño incide: el paisaje, la memoria y la identidad, como vínculos entre la vida y la poesía, para replantearle a esta última nuevos horizontes en el Caribe, lo cual se consigue con creces a lo largo de las 453 páginas del relato crítico que hace Bolaño, a partir del paisaje y la memoria en la poesía de JRM. Estos dos términos, omnipresentes en la historia de la literatura, no podían ser más poéticos, entendidos como *leitmotiv* “transformadores” (poyéticos). En efecto, *paisaje*, –procedente del francés *pays* (campo), que originará también *país*, aludiendo a ‘territorio rural’, la parte de un territorio que puede ser observada desde un determinado lugar o al espacio natural admirable por su aspecto artístico–, está tan atado a la poesía del vate costeño, como a la de cualquier poeta –desde Homero hasta Cavafis, Hölderlin, Withman, Neruda–, solo que en el autor estudiado se magnifica porque se constituye en un personaje telúrico del cual no se puede desasir una poética del Caribe, por las implicaciones que tiene el poseer un cielo ilímite, una tierra sin confines y un mar sin horizontes.

La memoria, por su parte, mutada en poesía, permite que esta última acontezca de alguna manera como un nuevo modo de existencia, como una forma de relacionarse y concebir el mundo, como una acción política, e incluso, como un acto de poder. No en vano, desde los griegos, y aún en nuestros tiempos, el lenguaje poético continúa basándose en la alegoría e intenta hacer visible lo conceptual como una práctica de autoconocimiento que se crea y recrea una y muchas veces a través de la memoria.

A paisaje y memoria, el autor añade la identidad, entendida inicialmente como cierto aire de familia presente en otros poetas del Caribe, compañeros de viaje, en los que se advierte cierta identificación en las temáticas: “la familia, lo filial, el espacio”. Otra clase de identidad podría ser entendida también como igualdad, semejanza, compatibilidad, en fin, su naturaleza, el ser-de-ahí, la misma impronta, el sello característico del ser Caribe, una ontología que se entiende desde el mismo poeta y su relación con la tierra (el lar). En la lectura de los poemas más representativos del autor estudiado –lo que podría extenderse a toda su obra– se evidencia entonces una idiosincrasia Caribe clara, manifiesta inicialmente en el lenguaje, luego en el paisaje y también en los personajes, que permea, en fin, todo el *ethos* del poema. Es lo que hace afirmar a Bolaño que, en JRM “confluyen de manera atildada una geopoética donde el espacio como paisaje y la memoria y la identidad dialogan”.

Leído el libro como una rayuela, es posible avizorar cómo el paisaje, “en tanto representación humana del espacio, salta como punto de relación, encuentro y creatividad a través de la experiencia vivida del poeta” (indica Bolaño más adelante). Es un paisaje antropomorfo, que habla, que participa, un espacio que trasciende los lindes de la geo-grafía para que sea pensado como una “memoria de la experiencia”. A simple vista, se entiende tal memoria como parte activa y constitutiva de la historia entroncada con una *mnemogeografía* (una *geografía de la memoria*, como la denomina Bolaño) lo cual nos guía, a través de la palabra, a los orígenes, al territorio del creador. Como otro ser vivo, como personaje propio, el poeta se alía con él y, ya en sus entrañas, se apropia de ese paisaje, para hablar-lo, re-

flexionar sobre, interpretar-lo, traducir-lo. Tal labor no puede realizarse, aislada de la memoria, por lo que recordar (de *re*: nuevamente, y *cordis*: corazón) tal paisaje para transcodificarlo, transformarlo, contrae, de hecho, una explicación (un análisis, si se quiere) que el poeta elabora de ese paisaje a través de una hermenéutica *ad hoc*.

Lo que aclara el crítico es que lo que permite que lo anterior ocurra, se debe a que simplemente la memoria siempre estuvo allí, ya sea que se entienda como los lugares de la memoria o la memoria de los lugares, con la justificación de que el poeta estaba allí para visibilizar el paisaje, los lugares, el territorio, la tierra, el lar nativo.

El papel de la memoria adquiere así una dimensión trascendental para que se instaure un giro hermenéutico de la poesía, palpable en la obra de JRM. Se dirá que es una constante en las poéticas universales. En efecto, lo es. Pero aquí se trata de una nueva dimensión; se trata, como lo anota Bolaño, de “dar importancia a la vida real de las gentes”, “por otorgar fundamento al relato en tanto representación”, y cita allí los casos de Candelario Obeso y Jorge García Usta, como conciencia y lenguaje redefinidos con base en lo regional. En su orden, JRM nos introduce en una saga, una tradición, con la presencia de personajes históricos o familiares, lo que da origen a una “poesía de la experiencia”. Memoria y hermenéutica religados en un encuentro de historia (tiempo), espacio (paisaje, lar, cosmos) y vida (vivencia, experiencia) para mostrar la presencia de una particular poética antropológica evidente en cualquiera de sus poemarios.

Con el telón de fondo de la obra de JRM, el texto de Bolaño alude a una historia posible de la poesía regional (y, por contera, de la colombiana) para llenar vacíos en tales estudios. Con base en autores connotados –Williams, Perus, entre otros–, nuestro crítico postula la exigencia (urgente, diríamos) de que se creen cánones regionales que impulsen los apoyos que desde la región se proyecten a la literatura nacional. La discusión se abre a partir del interrogante de si existe o no un canon nacional, a lo cual se responde afirmativamente. Pero a este canon se le puede intervenir, y, como señala Bolaño, “reabrirlo conlleva postular creaciones subversivas y minoritarias, desafiantes, mediante versiones artísticas que agudicen los sentidos, cuestionen, y, sobre todo, que alcancen su difusión ‘nacional’, buscando, además, una renovación cultural”. El solo hecho de abordar el estudio de un autor como JRM es ya un comienzo para poner en marcha lo anterior, ya que analizarlo desde las perspectivas del paisaje, la memoria y la identidad exige, según Bolaño, la puesta en escena de una hermenéutica combinada con una mirada estética. Como se trata de una apuesta nueva, los riesgos son muchos, pero insiste en que de una mirada otra, plural, compleja, pero no menos rigurosa, en búsqueda de otros descubrimientos.

En tales búsquedas, Bolaño desgrana inicialmente temas que son fundantes para una crítica de una poética del Caribe colombiano, tales como la mencionada identidad, pero pensada en clave distinta: una identidad imaginaria/imaginada. ¿Hasta dónde es posible reunir casa-experiencia-oralidad-memoria-entorno-familia? El crítico nos lo muestra con ejemplos, a lo cual se añade una característica también interesante en el Caribe: la poesía del linaje, como representación poética de la memoria de la familia del poeta (presente también en los cantos vallenatos).

El libro de Bolaño trata de acicatear al lector para que asuma también, desde las primeras de cambio, los problemas que contraen los conceptos puntuales de su estudio: las identidades y la memoria, relacionadas por un hilo que ata las coincidencias en los temas que trata la poesía del Caribe en general, con la propia poesía del Caribe colombiana, quizás bastante evidente en el paisaje, para proseguir con el examen de la poética de Mercado, observada desde una perspectiva generacional y geocultural, uno de los atractivos del estudio.

Desandando un poco, Bolaño se adentra y encuentra también vetas interesantes para analizar en los procesos y lenguajes simbólicos y la mezcla con lo popular en el uso de imágenes que hace el poeta; en esta propuesta de “compromiso” y autoreflexión poética; en la cultura popular y el discurso de la música del mestizaje en donde invita por igual a la gaita y el jazz, o en las metáforas sobre la poesía moral y lo metapoético en el poeta urbano y el retorno.

Otros aspectos tienen que ver con la reincidencia del paisaje y la memoria familiar, sin dejar a un lado la región y la patria como geosímbolos. Es también sugerente la presencia de la poesía del linaje, los poemas dramáticos y la noción de “paisaje conmovido”, congruente con la “memoria traumática” que impacta tanto al lector que se aproxima por primera vez al poeta sucreño.

El estudio, poemario por poemario, permite identificar caracteres propios de la poesía de JRM, direcciones, caminos. Quizás la clasificación permite al crítico parcelar la obra para adscribirle etiquetas, las cuales se validan en el propio análisis. No obstante, a lo largo de la obra total, es posible observar cómo se extienden tales caracteres a través de guiños retro y prospecti-

vos. Por ejemplo, el tema de lo social, la autorreflexibilidad y la cultura popular de los poemarios iniciales en donde es posible encontrar una identificación o *identidad latinoamericanista*, y la aparición temprana de una memoria histórica y cultural, lo cual se reitera después en poemarios ulteriores. Pero el crítico nos muestra también que el lenguaje y las figuras retóricas armonizan con la poesía dialógica, la citada autorreflexividad, los personajes populares muy propios de la región, la muy de moda para la época antipoesía y el lenguaje intimista. No es sorpresa encontrar en JRM a la “poesía de la experiencia” española de la misma época, que empleaba a menudo el monólogo dramático y el correlato objetivo como técnicas líricas.

Paisaje, identidad y memoria en la poesía de José Ramón Mercado. Del paisaje conmovido de la infancia a la memoria traumática del presente, permite, por la riqueza poética del autor analizado, que sea posible realizar un recorrido crítico desde el “paisaje conmovido” hasta la “memoria traumática”, subejes del paisaje, la memoria y la identidad. Temas en los que confluyen también otros conceptos como el espacio, el poder, la autoficción y la escritura. La idea es observar cómo en JRM se construyen conceptos tales como paisaje, espacio, conciencia histórica, alteridad, temporalidad, comunidades imaginadas, temas ontológicos, que posteriormente, a través de la expresión poética, articula las variables de identidad. Estaríamos entonces frente a otra dimensión de la poesía caribeña-colombiana, procedente de la poesía del Caribe con sus mitos fundacionales, con sus referentes sociohistóricos, pero abiertamente diferente en la mirada y la expresión del mundo a través del arte.

Lo que plantea Bolaño –en sus propias palabras– es que la identidad narrativa está ligada al tiempo, a la historia, y en su expre-

sión se encuentra ligada a la experiencia. Y si no hay pasado, no hay futuro porque “el pasado representa el fondo de nuestra identidad, la cual pasa de ser algo adscrito a una elección de carácter: elijo y me transformo y procuro realizarlo también con el mundo”.

Este libro de Bolaño es una apuesta crítica para pensar y repensar nuestra historia literaria regional y darnos cuenta de que somos parecidos pero distintos, y de que debemos comenzar por descubrir nuestros poetas, nuestros novelistas, nuestros cuentistas, algunos de los cuales, como el caso de JRM, ni siquiera han sido leídos alguna vez. Por lo anterior, esta es también una invitación del autor del estudio crítico para que lo leamos y comprobemos todos, algunos o ninguno de los asertos de este libro. Es, asimismo, la buena nueva de la irrupción de un género, que, como la crítica literaria, debería tener más cultores –sobre todo en nuestro patio– y no ser escasamente contados.

Eleucilio Niebles Reales

Profesor titular de la Facultad de Ciencias Humanas

Universidad del Atlántico

Introducción

La poesía de José Ramón Mercado Romero (1937-) recorre un largo camino desde 1970, cuando publica su primer libro *No solo poemas*, hasta el año 2016, cuando edita el último, *Vestigios del naufrago*. Antes de este, *Pájaro amargo*, del 2013, desglosaba un hermoso y profundo cobro de cuentas en una especie de *Carta al padre*. Un poco más atrás, *Tratado de soledad*, del 2009, presentaba una especie de compendio en el que se cruzan todas sus preocupaciones poéticas: poesía del lugar, del espacio, de la familia, pero también una preocupación social –cívica de alguna forma, política en otra–; en fin, una acepción que conlleva una propuesta en la que subyace, por un lado, la memoria del pasado, encarnada en una poesía lírica, relacionada con los recuerdos de la infancia y del entorno del paisaje. Y, por el otro, como fondo de ella, una poesía adánica, la cual da por primera vez nombre a las cosas, tal como lo señala el premio Nobel de literatura Derek Walcott con su propia lírica. Pero también una *memoria traumática*, donde la experiencia del duelo por los asesinados por la violencia no es superada y abruma a la comunidad, constituyéndose en una percepción que replantea la moral, la ética y la política. Este texto dialoga ampliamente, por sus temáticas, con *Vestigios del naufrago* (2016), su último poemario.

La suya ha sido una poesía que revela una visión del paisaje del Caribe colombiano y, con ella, una *estructura de sentimientos* (R. Williams 2003) y sentidos, una experiencia materializada de

su vida y su entorno, conjugándose así, una compleja versión interpretativa del Caribe, una hermenéutica lírica relevante y novedosa.

Este libro se propone estudiar la obra poética de Mercado Romero, conformada por catorce poemarios, a través de la conjunción de tres temáticas unidas indisolublemente: paisaje, identidad y memoria. Enmarcada en esta investigación, se conjuga un estudio desde el cual se enlazan varias perspectivas de análisis (estéticas, teorías literarias, filosóficas, geográficas, históricas, arquitectónicas) en la búsqueda de descubrir dimensiones más profundas en este poeta del Caribe colombiano, que concluyan, de algún modo, en una mirada cultural.

Dentro de los tres temas tratados confluyen, al mismo tiempo, otros conceptos: espacio, poder (que se puede replantear como “lo político”) y escritura. Por ello, en el primer capítulo, por ser catorce poemarios, las preguntas son muchas y las respuestas pueden ser infinitas, razón por la cual he decidido exponer varios niveles: el primero, desde lo temático, en el que he considerado necesario explicar los conceptos teóricos en que se fundamentan el libro: memoria, identidad y paisaje, y cómo confluyen. He procurado darle realce a este capítulo, pues, como propuesta hipotética, teórica de algún modo, reconsidera en mucho estos términos y busca darles un nuevo entrelazamiento y brindar otras problematizaciones. Así, he querido, también, replantear el pensamiento de Martin Heidegger, en cuanto a la condición que propuso del concepto *habitar* para el ser humano como construir y pensar, dándole un vuelco más desde una concepción caribeñista, inclusive latinoamericanista, que cuestiona

así las condiciones esencialistas y eurocéntricas que el filósofo alemán expresó en algunos de sus ensayos.

Parto, entonces, del concepto de paisaje, pues este, en tanto representación humana del espacio, salta como punto de relación, encuentro y creatividad, a través de la experiencia vivida del poeta, como “memoria de la experiencia” (LaCapra, 2006)², como parte de la historia, la cual tiene que ver, a su vez, con la conjugación de la *geografía de la memoria* que conduce a pensar en el lugar de origen del creador. El autor, entonces, revisa el paisaje, se introduce en él, lo analiza, lo interpreta y lo historiza: pone en situación el simple *habitar*.

Busco, en este sentido, darle otro sesgo a los constructos de memoria y paisaje. Para varios de los poetas del Caribe recordar el paisaje y transcodificarlo implica su explicitación, por lo que su obra se constituye en una *aproximación hermenéutica* (Erice, 2006), en una interpretación que lo ubica, a través de la memoria, en la Historia. La memoria indica que este paisaje estuvo siempre allí y faltó hacerlo visible, y, por eso, el poeta lo expresa de manera adánica, razón por la cual la memoria contribuye a darle un giro hermenéutico a la poesía: el paisaje hay que develarlo, hacerlo hablar, de manera que el poeta sea su descubridor, su Adán, a través de la memoria de su experiencia.

En cuanto a la confluencia temática, se advierten varias identificaciones entre algunos poetas del Caribe colombiano: Candelario Obeso, Gabriel Ferrer, Jorge García Usta y José Ramón

² El contexto en que LaCapra aplica el concepto de “memoria de la experiencia” es diferente, pues este toma, en su tematización, la memoria como parte de la experiencia, especialmente a través de la identidad de los grupos colectivos y de la historia (2006).

Mercado: la primera, que conjuga y redefine la conciencia y la dimensión lingüística a partir de una estética que acude al paisaje como estrategia de la memoria; la segunda, que se observa en la existencia de la casa, la familia y lo filial, elementos que hacen converger de manera atildada una *geopoética*, en la que el espacio (en su versión de paisaje), la memoria y la identidad dialogan de manera central, y, en palabras de Fernando Aínsa (2007), en “el modo como nos apropiamos de nuestro entorno (*topos*) por la palabra (*logos*) para hacerlo inteligible e intentar comprenderlo” (p. 1).

Esa “poética geográfica” comporta, además, proponer otro elemento confluyente en esos poetas del Caribe colombiano: una “identidad imaginada” o “imaginaria”, centrada en reconstruir la expresión literaria como una especie de conocimiento inacabado, manifiesto en un lenguaje cotidiano, pero que explora y revela la subjetividad reflexiva y crítica del artista. El poeta desdeña las explicaciones, las estructuras, pero adopta el símbolo y sus diferentes significados; adopta también los contextos y las vidas de la gente. Para ello, le introduce a su lírica una naturaleza narrativa, y, con ello, una *identidad narrativa* (Ricoeur, 2006b) en la que muestra su vivir con los otros y narra desde su yo. El mundo del poeta, prefigurado, es expuesto, figurado en su obraaprehendida por el lector, quien la adopta, la adapta, la hace suya, la reconfigura. Como en el caso de Candelario Obeso y Mercado, se presenta una muestra viva de que los otros existen y solo se representan como traductores de sentimientos: me narro a través de los otros, soy, en verdad, la voz de los otros.

Este primer capítulo culmina con una comparación entre las semejanzas y diferencias que se pueden destacar entre la poesía del Caribe en general y la de la región Caribe colombiana, las cuales contribuyeron a definir un mapa de lectura en el que muchas veces se propusieron de manera aislada el paisaje, la identidad y la memoria, como elementos firmemente constitutivos.

Luego de ese recorrido teórico, en el capítulo segundo se analizan varios de los poemarios de José Ramón Mercado a partir de una contextualización generacional y de cómo deviene esta poesía de los años 70, 80 y 90, en parte del compromiso latinoamericanista y político del autor, a través de las diversas estrategias que como dramaturgo y narrador ha utilizado en su larga trayectoria. Entre los textos de esta época y tópicos destacados se encuentran *No solo poemas* (1970), *El cielo que me tienes prometido* (1983), *Agua de alondra* (1991), *La noche del knock-out y otros rounds* (1996) y *Agua del tiempo muerto* (1996), entre otros.

Coherente con lo anterior, el capítulo número tres, titulado “Entre el simbolismo y lo popular”, permite observar un poeta que ha abordado múltiples orientaciones. Así, Mercado se asume como “poeta de las imágenes” en los poemarios *Agua de alondra* y *Agua erótica* (2005); especialmente en el primero, en el que los versos observan una tendencia simbólica, de pureza, frente a los otros poemarios; proceso llamado por el crítico Carlos J. María de *reconditación*, “extrañamiento”, hermetismo muy dado en poetas como Quessep, Rojas Herazo y Rómulo Bustos.

En esta sección se da cuenta también de varios ejes en la obra de Mercado: una poesía metaliteraria y social, ya señalada anteriormente, en la que se exponen las características de la “poesía de la experiencia” latinoamericana y española, a saber, la autorreflexividad y la burla de la jerga capitalista. Además, la cultura popular, a través de la gaita, el jazz y el mestizaje colindan como preocupaciones de José Ramón Mercado; aunado a ello, Mercado adopta un retorno al camino de las hipérboles, los poemas morales y una metapoética exagerada en *Poemas y canciones recurrentes que a simple vista revelan la ruina del alma de la ciudad y la pobreza de los barrios de estratos bajos* (2008). Hay un retorno reflexivo y un cambio temático en *Los días de la ciudad* (2004), donde, a través de una crítica acerba, se muestra el artista como un poeta urbano que reflexiona sobre un entorno doloroso y contextualizado: la Cartagena de finales del siglo XX, tras la cual existe también una ciudad donde la memoria del pasado recrea la música popular.

En el penúltimo apartado, se conjugan la *poética del linaje*, estética que busca mostrar cómo al poeta Mercado lo cruzan los retratos familiares de los *memento mori*, los momentos de vida y mortalidad que se recuerdan de manera elegíaca, especialmente en *La casa entre los árboles* (2006), *Pájaro amargo* (2013) y *Vestigios del naufrago* (2016). Así mismo, se realiza un análisis sobre *Pájaro amargo*, penúltimo poemario del autor, que, por comodidad temática y en una especie de postulación anacrónica, se ubica seguidamente de *La casa entre los árboles* para darle continuidad expositiva al tópico de la *poética del linaje*, concepto que propongo como constructo que guía a muchos poetas del Caribe colombiano.

En el capítulo de cierre, se observa que en *Tratado de soledad* (2009) discurren varias temáticas ya trabajadas con anterioridad, pero que aquí cobran mayor gran solidez, pues la escritura lírica se ha decantado aún más y ha dejado atrás el “compromiso”. Allí, merced a esa profundidad poética, se ahonda en el estudio de cinco poemas donde aflora la violencia colombiana de los últimos años; textos que se constituyen en expresión de una “memoria traumática” –concepto de Paul Ricoeur que reivindica que la poesía puede afrontarse como *memoria ejemplar*, memoria de los dolores del ser humano y de su liviandad en el mundo político—. Esta poesía apelativa se cubre de ira, de catarsis penetrante y ética, de denuncia y testimonio, de forma que Mercado hace una revelación en la que se escenifica una conciencia estética e histórica y una crítica de un presente lleno de padecimientos.

A este apartado se agregan también algunas páginas de análisis acerca de su último poemario *Vestigios del naufrago*, publicado en el año 2016 (cuando ya este texto se encontraba en edición), para mostrar tangencialmente la valía de este texto, el cual dialoga y amplía con mayor certeza la madurez estética alcanzada por el autor.

En cuanto a lo académico y lo canónico, se proponen líneas posibles de trabajo, no solo desde lo temático sino también desde lo transdisciplinario, para comenzar a trazar una historia de la poesía regional, y, por extensión, de la poesía colombiana, pues este tipo de estudio no ha sido desarrollado de manera sistemática, con la metodología o direccionamientos necesarios, salvo algunos textos muy contados. De alguna forma, hago eco a las

propuestas coincidentes de Raymond Williams en *Novela y poder en Colombia* (1991), acerca de establecer cánones regionales; a la de François Perus (1997), expuesta en “En torno al regionalismo literario: escribir, leer, historiografiar desde las regiones”, en la que plantea la necesidad de crear cánones territoriales que dinamicen el aporte provincial a la literatura nacional, pero, sobre todo, que se fortalezcan. Esta propuesta es similar a la desplegada por Álvaro Pineda Botero (1990) para la narrativa del Caribe colombiano en cuanto a establecer “cánones sueltos” o “mapas transitorios de navegación”, elaborados con libertad y por fuera de los centros de poder (1995), y a la de Juan Gustavo Cobo Borda acerca de la urgencia del “trabajo sectorial, regional, la monografía individual sobre los poetas de valía”, lo que significa dejar atrás la labor de divulgación, por una más cualitativa, de exigencia y valoración (Pineda Botero, 2003, p.413; Cobo Borda, 1985, pp.232-233).

Ante lo anterior, se piensa entonces: ¿existe un canon nacional conformado? Por supuesto, y, de cierta forma, dominante, abierto en la narrativa hace cerca de cien años, continuado por García Márquez y Cepeda Samudio, Héctor Rojas Herazo y Germán Espinosa, y en la poesía, por Rojas Herazo y Giovanni Quessep. Reabrirlo conviene en postular creaciones subversivas, minoritarias y desafiantes, mediante versiones artísticas que agudicen los sentidos, cuestionen, y, sobre todo, que alcancen su difusión “nacional”, que busquen, además, una renovación cultural.

La escogencia de Mercado obedece a otra necesidad: resaltar la obra poética de uno de los autores casi desconocidos en el

orbe nacional, pues solo al observar las publicaciones (antologías, revistas, revisiones) sobre la poesía del Caribe colombiano (y de Colombia), ya puede verse que su inclusión es poca; solo reconocida en dos o tres antologías nacionales y dos regionales, las cuales, como es obvio, no presentan la dimensión de una poética representada en catorce libros publicados. Una de ellas es su mención en el libro *Quién es quién en la poesía colombiana* (1998), de Rogelio Echavarría, en el que, equivocadamente, se indica que su fecha de nacimiento es 1941 y no 1937. Aunque esta inclusión en el libro de 1998 no representaba la obligatoriedad de aparecer nuevamente en otro (aunque sí representa una incoherencia), en el texto publicado antes por Echavarría, *Antología de la poesía colombiana* –una larga, uniforme y desequilibrada exploración selectiva–, Mercado es extrañamente excluido, a pesar de que para la fecha llevaba seis poemarios publicados.

Otro ejemplo de estos ejercicios excluyentes a la poesía de José Ramón Mercado y varios poetas del Caribe colombiano se observa en el artículo “30 años de poesía colombiana: 9 metáforas y bibliografías”, de Luis Iván Montoya, del año 2003, en el cual no aparece información sobre los poemarios editados por Mercado hasta esa fecha –*No solo poemas* (1970), *El cielo que me tienes prometido* (1983), *Agua de alondra* (1991), *Retrato del guerrero* (2003), *Árbol de levas* (1996), *La noche del knock-out y otros rounds* (1996) y *Agua del tiempo muerto* (1996)–. En el caso de Montoya, aparecen mencionados los poemarios de Jorge García Usta *Poemas de la errancia* (1997) (sic), como metáfora familiar, y *El reino errante y Monteadentro* (1997), como metáforas del país. ¿Fue esta una metáfora de lo excluyente?

En otros tres textos de análisis sobre la poesía colombiana, Gustavo Cobo Borda revela igual exclusión: “Poesía colombiana: el decenio del 80” (1988), “La poesía de un país en liquidación” (1999), “Una década de poesía: 1999-2008: las definitivas ausencias” (2011). En el primero, Cobo Borda traza un canon en el que no incluye a ningún poeta del Caribe colombiano, salvo a Giovanni Quessep; en el segundo, no describe la liquidación y la memoria de Mercado, y se refiere al cuarteto costeño integrado por Gómez Jattin, Gustavo Ibarra Merlano, Meira Delmar y Rojas Herazo; y en el tercero, señala los aportes de Rojas Herazo y García Usta dentro de su crónica de los ausentes y, de los maestros, a Quessep. No obstante, en *Historia portátil de la poesía colombiana (1885-1995)*, en su ensayo “La década del 70” (1995), Cobo Borda incluye a Álvaro Miranda, José Luis Díaz Granados, Jaime Manrique Ardila y Mónica Gontovnik.

¿Problemas de divulgación? ¿Mera exclusión? ¿Olvido? ¿No podía empezar a pertenecer al canon establecido? ¿No pertenecía a algunas de las metáforas que hipotetiza Bedoya como eje poético de uno o más poetas? ¿Solo esos poetas del Caribe mencionados por Cobo Borda son dignos del canon?

Debe destacarse que, en el caso de José Ramón Mercado, la poesía, en tanto expresión estética, consiste no solo en una política artística sino en una posición ética, y es justamente esta la que enmarca en mucho su poesía: una ética que se revela también como una moral, un acto de preocupación por el ser humano; una poesía acendrada como un acto ético y político (obviamente, en el mejor sentido), una estética ética, una her-

menéutica lírica³ y crítica, una creación en la que se proyecta la escritura como expresión de ser en el mundo y, con ello, un *ethos* cultural. Como en los poemas de *Tratado de soledad* sobre los asesinatos en los departamentos de Bolívar y Sucre (en realidad, un problema colombiano), en los cuales incluye testimonios ficcionalizados o presuntos testimonios, como táctica discursiva que se eleva, que se hace viva y dolorosa para los lectores. Y, cómo no, parte de ella una mirada autobiográfica y autoficcionalizada de su espacio familiar y de su entorno cotidiano, de sus lugares de vida y expresiones culturales que remontan esta poesía como una mirada emancipada, una profundización lírica de la experiencia vivida, una transposición y revisitación inquietante y muchas veces maravillosa.

Lo que se quiere, finalmente, es dejar en claro que, como mucha de la poesía del Caribe, la poética de Mercado revisa y reajusta muchas de las nociones de poesía, tanto de la “colombiana” como de la latinoamericana y la caribeña. Dentro de ese hiperbólico mosaico de hipótesis se encuentra la de *poesía adánica* que los estudiosos Edward Hirsh, Monique Aurélia y Mónica del Valle, revelan en sus ensayos independientes dedicados a Derek Walcott y a otros escritores del Caribe. Estos análisis serán expuestos más adelante.

Las aperturas y vertientes de la obra poética de Mercado implican una propuesta analítica amplia, como la obra artística misma. Por ello, estudiar la poesía de determinada zona del

³ Interpreto hermenéutica lírica en la poesía como un contar, como una narración asociada a la explicación que brinda Paul Ricoeur *En Tiempo y narración I* (1987a, p. 158): “He defendido continuamente estos últimos años que lo que se interpreta en un texto es la propuesta de un mundo en el que yo pudiera vivir y proyectar mis poderes más propios.” Así mismo, conlleva una interpretación crítica del mundo.

Caribe colombiano desde lo paisajístico, la memoria y la identidad, lo adánico y lo lárlico, la identidad imaginaria, lo autobiográfico y lo autoficticio, conlleva desplegar una hermenéutica transdisciplinaria que abarca la Sociología, la Antropología, la Historia, la Filosofía y una orientación sicoanalítica, como en *Pájaro amargo*, pero extendida y combinada con la valoración estética. Por ello, he creído que cada obra pide su propia teoría y bajo este razonamiento, propongo diferentes tipos de análisis críticos que distan de las posiciones académicas tradicionales, relacionadas con abrazar un solo y determinado modelo de examen aplicado a los diferentes poemarios. No pretendo con ello presentar un libro posmoderno, sino un texto que da cuenta de cierta “inestabilidad” en la utilización de los enfoques presentados (aunque eso supuestamente conlleve lo posmoderno), pues muchas veces en las interpretaciones literarias (y en las ciencias humanas) la transdisciplinariedad constituye un reto, a veces inseguro, por la conjunción arriesgada de las diversas redes teóricas y metodológicas que podrían no coincidir, pero he ahí entonces el desafío: buscar las conjunciones donde no las haya, declarar abierto lo plural y el diálogo. Aquí, complejidad e inestabilidad significan, pues, búsqueda, encuentro y, seguramente, descubrimiento.

Por otra parte, surgen varias preguntas a partir de la supuesta posición dialógica de este libro: ¿la mirada desde la identidad que se traza aquí pudiera ser señalada de reduccionista, maniquea, o incluso, determinista?, ¿existe una elección política o filosófica en ella?, ¿o tal vez regionalista o esencialista? No sé. No creo. Es posible que se disienta de las orientaciones negativas dadas a la identidad, pero es sabido que las realidades

caribeñas y latinoamericanas son mucho más abiertas, móviles y antiesencialistas ante cualquier concepto e interpretación. Es más: pueden ser aceptables esas disenciones y que mucha crítica, en algún momento, defienda posiciones a partir de una *esencialidad artística* o “universalizante”, o sujetarse a una crítica en la que subyace la *identidad del menoscabo o de carencia*, referida a la representación de la experiencia americana como insuficiente (Ortega, 1995, p.59). Lo que resulta incómodo y criticable es que cuestionen que el artista –y el crítico– se expresen en y desde “lo” latinoamericano o lo caribeño o enjuicen el pensamiento inclusivo que postula varias perspectivas críticas, para estudiar la obra de un autor. Por ello, el pensamiento de Ortega es pertinente en cuanto a que lo que se consigue con esas actitudes de exigüidad o “preguntas de la denegación” es la “complacencia en la irrisión”, pues dejan de producir respuestas creativas y generar preguntas por la autorrealización y la identidad que restaura la vida (p.60).

¿El artista o el crítico deben escribir, entonces, desde el no-lugar, o desde el menoscabo o la carencia?, ¿solo como necesidad personal, o para retomar y redibujar lo acontecido en determinado espacio o tiempo, o porque la memoria, la ética, la vida o la necesidad artística así me lo exigen? Aquí las respuestas son, creo, todas al mismo tiempo, y ninguna. Hablar de “definiciones” desde las Humanidades y desde América y el Caribe, harían parte de un nuevo esencialismo. Ante ello: ¿será que expresarse desde “lo” americano lleva a lo que ha llamado Rodolfo Kusch “el miedo a ser inferior”? (1976). Y, por otro lado, o paralelo con ello, ¿podría concitarse para el crítico la obra de autores del Caribe colombiano un tipo de interpretación sin su trasfon-

do cultural, sin raíces o desde cierto “purismo” o misticismo redivivo? Estoy de acuerdo con Eduardo Grüner (en el prólogo a Foucault, 1995) acerca de la necesidad de afrontar la “domesticación de los textos” y adoptar una “estrategia de producción de nuevas simbolicidades, de creación de nuevos imaginarios que construyen sentidos determinados para las prácticas sociales” (p.11). Así mismo, sobre las descalificaciones culturales (y críticas), retomo a Patricia D’Allemand en *Hacia una crítica cultural latinoamericana* (2001), cuando reprocha a algunos críticos que, por inercia en sus “hábitos de pensar coloniales”, no adelantaron una reflexión crítica acerca de América Latina y sus regiones en la búsqueda de la autodefinición cultural y la literatura latinoamericana, así como tampoco hacia un pensamiento autónomo y pluralista, pues se anclaron en los cosmopolitismos y universalismos teóricos provenientes de los centros metropolitanos, secuelas del colonialismo político y económico. En su artículo “Algunos problemas teóricos de la literatura hispanoamericana” (1975; 1995), Roberto Fernández Retamar expuso en su recorrido esas dicotomías entre el conocimiento colonizador y el propio con claridad, y luego de analizar si era necesaria una teoría literaria latinoamericana, consideró la necesidad de comprender el mundo, pero también frente a esa pseudo-universalidad, proclamó utópicamente:

Pensar nuestra concreta realidad, señalar sus rasgos específicos, porque solo procediendo de esa manera, a lo ancho y largo del planeta, conoceremos lo que tenemos en común, detectaremos los vínculos reales, y podremos arribar algún día a lo que será de veras la teoría de la literatura general (p.134)

Stuart Hall insinúa configurar una crítica desde el lugar de la enunciación –“Todos escribimos y hablamos desde un lugar y un momento determinados, desde una historia y una cultura específicas. Lo que decimos siempre está ‘en contexto’, posicionado [...] vale la pena recordar que todo discurso está ‘situado’, y que el corazón tiene sus razones” (2010, p.349)–, elemento que retoma Juan Moreno Blanco (2009) para indicar que la interpretación del sentido estará siempre relacionada “con la especificidad del sujeto de la interpretación, o, en otras palabras, con la situación del sujeto que hará uso de ese sentido en un contexto más o menos definido”, así como también se hará teniendo en cuenta la anexión de las agendas históricas e ideológicas a las que contribuye el “sujeto situado” en una comunidad específica de enunciación e interpretación que “se pregunta de dónde viene el conocimiento, a quién sirve y cuál es su inserción en una geopolítica del conocimiento” (Moreno Blanco, p.239).

A este respecto, la propuesta de Moreno Blanco tiene correspondencia con las miradas caribeñas como las de la crítica Mónica del Valle Idárraga (2011) y las expuestas por muchos críticos y creadores del Caribe, quienes proponen que la expresión artística y literaria de esta zona –partiendo quizá de Hall, pero más que todo de Frantz Fanon y de Aimé Cesáire– revela en su búsqueda los sustratos identitarios autónomos de las islas del océano Atlántico y del Caribe desde los años 1950, atendiendo las especificidades locales y los desafíos de género y escritura. Como parte de ello, Del Valle Idárraga (2015) ha señalado cómo, en la actualidad, existe un trabajo crítico literario exploratorio sobre el Caribe colombiano que ha ido “configurando una noción de lo caribeño colombiano”, pero que, sin embargo, pudiera es-

tancarse “si no se transforman las bases y supuestos en el área”, al encontrarse “viciadas por el sesgo particular de la teoría y la práctica en el campo” (p. 26), entre otros, por préstamos acrílicos y modelos importados inadecuados, vaciados y viciados de sentido, con actitudes ateóricas y apolíticas, de coristas (p. 27). Para del Valle Idárraga, ello limita a “apreciar otros temas, otras producciones, otros ángulos de trabajo”, lo que resulta en que este tipo de crítica sesgada, sea la “responsable de los vacíos sobre el conocimiento de la región en lo que respecta a este renglón”. Son estas las razones –agrega– por las que no se “ha podido contribuir a presentar el Caribe colombiano (su literatura y su crítica misma) como un bloque con rasgos propios en el concierto en la crítica del Gran Caribe”, con sus propios referentes, para que sean resistentes y contrasten y debatan con propiedad los problemas propios frente a los variados frentes idiomáticos del Caribe e hispano (p. 26).

A partir de ello, no se desea presentar un estudio que peque por mostrar la “esencialidad” o “esencialismo” de la obra mercadiana, pero sí que busque, antes que nada, dar a conocer, desde algunas perspectivas (¿trans, inter?) disciplinares, la obra de José Ramón Mercado. ¿Pensamiento complejo? ¿Eclecticismo? ¿Sincretismo? ¿Hibridismo? Me hace recordar lo que escribió Pablo Montoya (2009: XIII) y con lo que estoy de acuerdo: “El eclecticismo es quizá una de las mejores expresiones que definen la libertad analítica del crítico. Someterse a camisas de fuerza impuestas por algunas teorías especulativas es incómodo”. Mucho de ello tiene que ver con lo que propone dialécticamente Mijail Bajtin:

Es necesario crear nuevas vecindades entre las cosas y las ideas que correspondan a su auténtica naturaleza; es necesario acercar y combinar todo lo que ha sido separado y alejado de manera falsa, y separar lo que ha sido acercado de manera falsa. A base de esa nueva vecindad de las cosas debe ser revelada la nueva imagen del mundo, penetrada de necesidad interior real (Bajtín, 1989, p.321).

Se quiere, antes que nada, encaminarla, mostrarla, pues la búsqueda de la crítica se fundamentaría en abrir su asedio hermenéutico para que valore y respalde la obra auténtica, pues se busca que no sea olvidada o restringida (aunque, también ¿por qué no considerar aquellas que no tienen tal grado de “autenticidad” y originalidad, para guiar al lector?). A este respecto, las palabras de Frank Kermode (1988) brindan una claridad meridiana cuando sostiene que lo que importa es la obra comentada y no el análisis: “El éxito de la argumentación interpretativa como un medio de conferir o confirmar un valor no debe medirse por la supervivencia del comentario sino por la supervivencia de su objeto” (p.103). Ello conduciría a dos objetivos: el que en el juego de interpretaciones se considere el valor permanente de la obra, su canonicidad y, también, su “modernidad perpetua” (p.100).

Se quiere, entonces, que la autoridad y la institucionalidad de la crítica se conjunten no para adoptar, según Bourdieu (1967), un “terrorismo del gusto” (p.139) que no ejerza un chantaje intelectual ni que tampoco su autor actúe (tal vez ¿inconsciente o disolutivamente?) como sustentador de una ideología oficial, “universalista” o excluyente, o negativa (o todas juntas), sino

que ejerza lo que denomina George Steiner una “política del gusto” (1989, p.83), cuyo interés convendría en que los lectores (en caso de que sea una obra relevante) realicen reconocimientos y propagación de la obra, valorándola, confirmándola, y, como indica Bajtin arriba, “penetrada de necesidad interior real”.

Por ello, además, la crítica ha de encontrarse enfilada hacia una mirada *otra*, sin desconocer la reflexión de otros lados, pero también dando cuenta de descolonizar y mostrar una visión más justa, a través de elementos críticos y teóricos propios que “invitan a apagar la lámpara de sabio, cerrar el folio apolillado o el manual y visionar” (Del Valle Idárraga, 2011, pp.165-181).

Esperemos, pues, que se forme una *política del gusto* y una apertura de resignificación a la obra de Mercado, y a la de la literatura del Caribe colombiano, para que se constituyan otras miradas que reconozcan a un autor que muestra nuevos sentidos, nuevas significaciones, necesidades interiores propias, y, con ello, se replanteen otros horizontes para la poesía del Caribe, mucho más si entendemos por poética no solo las estrategias retóricas y de sentido inmersas en el texto artístico, sino, además, la expresión estética humana internalizada que transforma y motiva al autor mismo y a sus lectores mediante una forma expositiva original y novedosa. Mercado lo logra con creces.

El autor

Capítulo I

**LA POESÍA DEL CARIBE COLOMBIANO: APUNTES
PARA UNA ¿“IDENTIDAD IMAGINARIA”?**

LOS PROBLEMAS DE LOS CONCEPTOS: IDENTIDADES Y MEMORIA

Tres temas he destacado que se cruzan en la poesía del Caribe colombiano: paisaje, identidad y memoria, los cuales contextualizan ejes muy pertinentes que se encuentran estrechamente relacionados con los modos de ser, interpretar y observar el mundo desde una esquina del Caribe. En un mundo donde la modernidad y la posmodernidad se cruzan inextricablemente, estos tres tópicos en la literatura contienen una relación indisoluble, pues no solo hacen parte de la puesta en escena de la gran cantidad de estudios y debates que giran alrededor de la cultura y su transformación constante, sino que son consecuencia, al tiempo, de la eclosión de movimientos reivindicatorios (negritudes, géneros, etnias, regionalistas, territoriales) que aparecieron en los siglos XX y XXI de una manera cada vez más abierta, y muchas veces acelerada y extrema.

Los especialistas, desde disciplinas tan diversas como la Filosofía, la Antropología, la Sociología, la Psicología, la Arquitectura y la Historia han expuesto su percepción sobre estos tres fenómenos. La literatura no se ha quedado atrás. Se trata de una búsqueda de reconocimiento, de identificación, pero al mismo

tiempo, de fijar fronteras, de ganar territorialidades. Identidad y memoria se han convertido también en expresión de las luchas entre poderes centralistas o hegemónicos, periféricos o subalternos. Desde el Estado y sus instituciones, y desde los representantes políticos a través de su historia, se han tejido espacios de discriminación y conflicto: indígenas versus Estado, grupos étnicos versus *establishment*, feminismo versus cultura machista. Latinoamérica y el Caribe no han escapado a ello.

Como parte de estos movimientos, el subcontinente escenificó también tres movimientos que tienen que ver con los diversos momentos de mundialización: el primero, desde los años 40, acogió, en las Antillas francesas, los primeros movimientos de negritud en Europa y Estados Unidos, los que destacaron la necesidad de tener en cuenta la etnia negra desde las políticas públicas, democratizadoras y culturales. En los años 60 recibió el impacto de los movimientos universitarios situados en París, las revueltas por los derechos de los negros en Estados Unidos, la invasión de la Unión Soviética a los países europeos orientales, y, con ello, la Revolución cubana. Ello trajo como consecuencia un arte “internacional”, una “poesía internacional” (obviamente, el Modernismo fue el primer movimiento a comienzos del siglo XX) y otra de “compromiso”, ocupados en pronunciarse sobre el entorno conflictivo: la guerra, los enfrentamientos racistas y los primeros movimientos feministas. Se constituía, entonces, una poesía ética, moralista, feminista, étnica, ideológica, que reivindicaba, tras muchos de sus pronunciamientos apelativos y sentenciosos, la oralidad y lo conversacional, el acontecimiento, las propuestas de y sobre el Otro. Por último, se encuentra el golpe de la globalización económica y cultural, el cual repre-

senta una versión supuestamente pluralista, que encaminó los movimientos artísticos a encender las luchas internacionalistas hacia la resistencia de los movimientos grupales o identitarios, pues al “mundializar” su homogeneización borraban sus particularidades. Latinoamérica, pero especialmente las Antillas y el Caribe no estaban exentas de estas tendencias, pues continuaban preguntándose aún más por sí mismos, por su lugar en el mundo, sus vidas, su destino y su “identidad”.

Lo que hace resurgir los movimientos emancipadores y, de alguna manera, estremecer la cultura globalista, es un movimiento sinónimo de la identidad pluricultural, relacionado también con la pregunta por las identidades (género, sexo, etc.) y por la territorialización o desterritorialización tanto geográfica, como cultural y estética. Así, en el Caribe, como espacio social diferenciado y como zona periférica por antonomasia (pero “globalizada” para muchas otras), resultante de la historia de regiones emergentes y “circunvalares”, se viene a indagar también por el ser y la identidad como fenómeno vital e imperativo recurrente, indagación que se refiere especialmente al mundo tercermundista, mundo relativamente reciente y en construcción. La pregunta por la “identidad caribeña bifurcada” de Antonio Benítez Rojo (1988b) hace referencia, en realidad, a la “posible” identidad caribeña del Caribe hispánico, anglófono, francófono, nativo.

Más allá (y más acá) de la naturaleza poliglósica y mestiza (híbrida) del mundo de las islas del Caribe, lo que surge es una amalgama referida no solo a las huellas de la cultura sino a la transformación política, económica y social, en las que se teje

una identidad (o identidades) dada la naturaleza plural de sus transformaciones. Ello conduciría a pensar, también, que en lo colectivo, como en lo individual y en lo artístico, surgen tensiones en los ámbitos económico y cultural que culminan en enfrentamientos entre el “canon oficial”, en este caso, el nacional contra el regional, y, más que todo, por la contigüidad artística con el resto de la cultura caribeña. Un caso prominente es la poesía de Candelario Obeso, no aceptada por “negra”, antihispánica, “antilingüística”, por la cultura “blanqueda” de Caro y Cuervo a finales del siglo XIX.

Concomitante con ello, o inclusive mucho antes, la pregunta por el heterocosmos caribeño se podría construir, entre otros, alrededor de cinco conceptos: paisaje y espacio, conciencia histórica, alteridad y temporalidad y comunidades imaginadas; y en medio, a través de ese proceso, ver cómo el discurso literario ha articulado las variables de identidad. Cabe agregar aquí los temas ontológicos del ser caribeño propuestos por Ignacio Torres-Saillant: religión, lengua e historia (2011).

Un síntoma de lo anterior es la pregunta por la identidad colectiva y la individual, y por cómo, mucho de lo privado se ha convertido en objeto público en lo literario, a través de la autobiografía, la autoficción, la biografía “real”, las memorias, e, incluso, como parte de este fenómeno de espectacularización de la vida, la poesía ha incursionado en este fenómeno en menor escala. Se han combinado de tal forma que, para los estudiosos, estas manifestaciones escriturales han llegado a límites insostenibles por la cantidad de textos, propuestas e indagaciones sostenidas. José Ramón Mercado ha reflexionado estéticamente

a partir de varios de sus poemarios más allá de esas “olas” des-
tapadas del “yo” internacionales.

De hecho, pensar en tres ejes temáticos (memoria, identidad y paisaje) implica reflexionar también acerca de una poesía del espacio, lo cual derivaría, bajo este triple vínculo, en otras concepciones: en un hecho estético que comporta otras propiedades históricas, axiológicas y ontológicas. En un mundo globalizado, surge entonces una poética de la memoria, indicativa de una resistencia trasladada a través de la identidad (relacional, dinámica, no estática), lo cual se revela en una geopoética. Desde este aspecto, Sergio Mansilla (2006), en su ensayo “Literatura e identidad cultural”, manifiesta algo pertinente:

La literatura no produce identidad solo por la vía de reafirmar lo identitariamente dado. Lo hace también a través de la problematización de la realidad referida y de las estrategias retóricas constituyentes de los discursos con que se formula y comunica un cierto sector de realidad cultural a través del texto, lo que podríamos llamar el referente de la obra literaria [...] sus efectos identitarios tienen más que ver con la no-identidad de la identidad, con lo ausente, con lo posible y lo imposible; ausencias que se materializan como “presencia” textual a través de la memoria metaforizada y de la imaginación literaria con que se construye la otra historia de la historia (2006, párr. 3).

De allí que el texto poético caribeño, más que verse como parte de una “identidad cultural afirmativa”, afincada en reconocimientos de presencias reales y dignas de “ser defendidas, preservadas y reivindicadas” (Mansilla, 2006, párr. 4), podría mirarse como efecto de la relación literatura-identidad, trenza-

do en una geopoética abierta, lo cual promueve dos procesos: uno de identidad como proceso relacional (Hall), cultural e histórico, y, con él, uno consecuente, el de la *identidad narrativa* (Ricoeur, 1999): vivir con los otros y transmitir, narrar desde mi yo. El primero es constitutivo, externo; el otro, se presenta desde lo interno. Sin embargo, se encuentran íntima e inextricablemente unidos: una dimensión *relacional*, que abre los espacios de la experiencia para aprender, relacionarse y transformar(se) consigo mismo y con los otros. Es relacional, además, pues se asume de forma consciente, como discurso racional o de vivencia cotidiana. Ello conlleva no solo tener en cuenta lo íntimo, lo propio, sino también al otro, la cultura propia y las otras culturas: se construyen desde la diferencia, desde un “nosotros” con los “otros”, pues estamos atravesados de otredad, la relación con los que él es y no es, con lo que justamente le falta, “con lo que se ha denominado su *afuera constitutivo*” (Hall, 2003, pp. 16-20, destacado por el autor), para consolidar el proceso. En esa identidad cultural, explicada través de la vida cotidiana, de la conformación colectiva e individual, se tiene en cuenta lo heterogéneo antes que lo homogéneo (pp.13-39), lo cual cuestiona la existencia de una cultura imperante. En consecuencia, la identidad relacional⁴ se encuentra asociada a una identidad caribeña múltiple y fragmentada, ante lo cual la identidad cultural devendría en un fenómeno abierto, de variables explicativas o independientes, entre las cuales se destacarían: el tiempo o momento histórico, el espacio geográfico, la raza o la etnia o el género. Por ello, la identidad es variable y depende

4 El término lo utiliza Ottmar Ette, citado por Werner Mackenbach, en “Del élogé de la créolité a la teoría del caos. Discursos poscoloniales del Caribe más allá de la identidad” (2013). Aquí los utilizo indistintamente para Glissant o Hall, más como una propuesta mía.

de la identificación como proceso articulador entre sujetos y prácticas discursivas (pp.13-29).

A la identidad se añade lo subconsciente y lo inconsciente, en los que se recrean el ser espiritual y el material, encadenados por un devenir histórico y social, observados desde una nación, región o territorio determinados, mediante una transcodificación. Y es en este proceso que surge la narración del yo como la manera de representarse y ser representados desde dentro del discurso. Desde el arte, surgen nuevas texturas, la palabra íntima, la biografía y el reconocimiento de la otredad, el origen particular del poeta y el retorno a las fuentes primarias, fundamentadas en el sistema cultural y su respuesta lírica⁵. No hay más que leer la poesía de Aurelio Arturo y su *Morada al sur*, para ver una muestra de que el arte poético puede llegar a subsumir, a reemplazar, el concepto geográfico de territorio (nacional, regional, local) por el de espacio, como sinónimo de paisaje cultural. Surge entonces la *identidad narrativa* en el poeta, en el escritor, quien, al pensar sobre y desde sí mismo, se transfigura cuando se va narrando (*ipse*), cuando se va contando, resignificándose, convirtiéndose hacia el otro, reconstruyéndose a sí mismo y a su paisaje, a su entorno cultural. Un poema completo de Gabriel Ferrer podría exponer lo anterior:

5 Es importante destacar, entre las muchas teorizaciones, lo que expresa Ochy Curriel (2002): “El análisis de la política de la identidad debe partir de un entendimiento de cómo se van elaborando los conflictos sociales y los discursos hegemónicos, para poder visualizar sus profundas contradicciones. No debemos asumir una posición simplista de rechazarlas o de asumirlas. Es un tema complejo en la acción política, pues al tiempo que podemos pensar que estamos contrarrestando sistemas de dominación, podríamos estar contribuyendo a su perpetuación y viceversa.

Entender las identidades como productos sociales, cambiantes, fluctuantes, nos puede favorecer tanto para no caer en esencialismos como no acusar de esencialistas a muchas posiciones políticas que asumen grupos sociales que no son legitimados ni reconocidos” (pp.111).

Sinú, me inclino ante ti
para recoger la luz
que hay en tus aguas suspendidas
Una franja de tierra vive y recoge
papiros de felicidad en las orillas
El agua habita en mi cuerpo
y un temblor de naufragio me anochece.
(“Aguas supendidas”, 1996, p.39, en *Sinuario*)

El yo poético se ubica en un río de la costa Caribe colombiana, en el que realiza una oración, una invocación, representando una especie de ceremonia sagrada, de agradecimiento. El río se conjuga, se hace lenguaje y representación en la voz del invocador y se hace también parte de este (“El agua habita en mi cuerpo”). Ello recuerda los términos que Martin Heidegger propone en su famoso ensayo “Construir, habitar, pensar” (1994): “Construir es propiamente habitar”. Interpretemos que al habitar, el hombre se realiza en el espacio y lo convierte en paisaje, lo que consiste en habitarlo, vivirlo. Interpretemos, además, que ese construir se puede representar al escribir, fruto de la lengua y manifestado desde el inconsciente, que lo transforma en creación. La poesía, como construcción y reconstrucción del inconsciente y del lenguaje, revela el espacio, lo representa y lo habita. Invocar hace parte de esa conjunción entre el ser y el habitar. El ser humano recibe o recuerda ese espacio de agua y lo invoca. Es la asunción “del” espacio y no desde “el” espacio. La escritura revela la invocación y la transfigura en *ser*: es (soy) el río. Con el lenguaje se realiza ese habitar: el lenguaje es puente a través de la oración, de la invocación: río y lenguaje se revelan como puentes, que ligan, coligan. El lenguaje,

gracias al autor, adopta, revive el espacio. Como ha indicado Paul Ricoeur (2003), lo refigura, lo escribe: es puente entre el espacio y el ser poético que lo invoca y le agradece. El lenguaje habita, hace habitar, para narrar la experiencia cotidiana. En palabras de Heidegger, salva, rescata⁶.

En un momento determinado (en muchos momentos), la noción del *ser* en Heidegger es esencialista, europeísta, eurocéntrica – al respecto ya algunos teóricos poscoloniales, como Nelson Maldonado-Torres (2007), han señalado cómo el filósofo alemán no tuvo en cuenta el ser colonizado ni racializado de estos países (p. 141)–, razón por la que propongo un giro, un cambio de mi percepción desde el Caribe: la poesía se podría revelar como una narración identitaria, a la vez personal e histórica, transformable; ella identifica a quien narra, que se corresponde aquí a una categoría práctica entre identidad, acción y proveniencia de un lugar determinado. En primer lugar, declara la identidad de un individuo y a su ser que expresa su localización respecto a una comunidad, en los términos de Hall, indicados anteriormente. En segundo lugar, coincide estratégicamente con el concepto de *identidad narrativa* o *aprehensión de la vida* a través del relato de Ricoeur (2003b), pertinente para nuestra exposición: ¿quién soy?, ¿quién cuenta?, “¿quién ha hecho tal acción?, ¿quién es el agente, el autor?” (p.997). Este yo ficticio, en palabras de

6 Una lectura a contracorriente de la que aquí se presenta sobre el texto de Heidegger es la de Aarón Rodríguez Serrano (2015) en “Construir, habitar, pensar, exterminar. Heidegger y la arquitectura de Auschwitz”, en el que extrapola la lectura del ensayo heideggeriano de 1951 a la situación de los judíos y demás extranjeros en este campo de concentración nazi. Tiene razón Rodríguez Serrano en afirmar que la propuesta de Heidegger (leída en la ciudad de Darmstadt, frente a arquitectos e ingenieros), evadió la Historia y las necesidades de las personas, y mostró la esencialidad del habitar idealmente en Alemania en tiempos tan difíciles en que se debatía el problema de la vivienda, después de la Segunda Guerra Mundial (pp. 156-158).

Ricoeur, se refigura, se reconoce y se conoce a sí mismo a través del discurso construido; en este caso, el poético. Y en tercer lugar, es el poeta quien se atiene, quien revela a su contexto social e histórico, quien recuerda y se afirma en su entorno, pero no de manera esencialista sino *procesual* (Hall, 2003, p.20), no afirmando un yo idéntico (*idem*), sino un yo que se transforma en el tiempo (*ipse*), en la historia y reconoce a los otros.

Sobre ello, Carlos de Castro (2011), teniendo en cuenta a Ricoeur, indica:

Este énfasis en lo procesual nos permitiría escapar de nociones esencialistas, por las que la identidad aparece como una sustancia compacta y predefinida que se expande a lo largo del tiempo, y de aquellas nociones constructivistas que desconocen cualquier tipo de límite y contexto la configuración de una identidad, cuya unificación no es más que una pretensión ingenua. (p.30)

Soy el narrador de mi propia historia sin ser actor de esta. Soy parte de un *ellos*, digamos de una familia, pero hablo por ellos; hablo desde una *biografía histórica* o *historia biográfica*: soy no solo para mí mismo, soy para la historia, cuento para la Historia. Por ello, conviene, en este caso para el poeta, en representar una *poética del linaje* (como se explicará más adelante) en el sentido de que crea autoficción: creo una mirada entre autobiográfica y ficcional, frente a, de manos con, y de acuerdo con la Historia; el yo del pasado que se recuerda y el que lo refigura, que lo representa en el presente, representa, antes que mi *yo*, a los *otros*, de manera que el pasado auxilia a la comprensión del presente. Para el poeta, contar y contarse hace parte de una biografía inicialmente individual que adquiere, en su carácter

integrativo, incluyente, no solo la trama artística sino “la del linaje, trabajo, o afinidad” (Marinas, 1995, p.177). Lo que encierra, más allá, es la pluralidad. El discurso poético, así, se constituye en lugar privilegiado para expresar la condición relacional, dialógica, con los otros. Relatar es integrar, pero en constante apertura. La identidad, entonces, no es cerrada. El autor, como sujeto social, en el tiempo, también se transforma. Se pretende mostrar que ante “la primacía de las mudanzas sobre la estancia, es decir, de la transformación y la articulación compleja, innovadora, frente a los viejos lugares de referencia y pertenencia, el registro conceptualizador debe ser otro” (Marinas, p.179). Bastaría aclarar que, por ser registro poético, corresponde, así mismo, a cambios en cuanto a los procedimientos tropológicos. El poeta, pues, *homo metaforans*, en ese proceso literario, trasciende “algo más que el orden del lenguaje” (Marinas, citando a Nelly Schnaith, en *Las heridas de Narciso*) y da pie a la *prefiguración*, la *configuración* y la *refiguración* ricoeurianas. O más allá, pues este se constituye en un movimiento que representa una perspectiva inicialmente constructivista, que se cimienta fuerte, pero que se arma paulatinamente, y, al mismo tiempo, es transformable, pues no hace parte de la heredad ontológica, sino de la identidad relacional, móvil, histórica: se busca representar el discurso social, restituir la comunalidad mediante la palabra creativa y evaluativa.

Mucha de la poesía de José Ramón Mercado, especialmente en el primer poemario, *No solo poemas*, pero también en *Pájaro amargo*, *Tratado de soledad* y *La casa entre los árboles*, se refigura, se re-apropia, se *identifica*: yo soy (mí mismo, estático) y me transformaré (sí mismo) en la historia. Represento a alguien: como

Rimbaud, *yo es otro*. Un nosotros es un yo. En un poema denominado “Tía Juana”, José Ramón Mercado escribe en *Tratado de soledad*:

Tía Juana era una mujer con voz aromada de lluvia
Y a trechos estaba alumbrada de lunas alegres
“Si todo fuera un sueño” decía siempre
Más aún ella era la más intuitiva canción rústica. (2009, p.50)

Sinestesias, imágenes, lo eterno, lo elegíaco. El hablante lírico se menciona desde el otro: “Tía Juana”. Yo me asumo con la voz de los otros: yo me cuento, narro mi experiencia, mi identidad, a través de un yo ficticio⁷. O según lo expresa Ricoeur: me reconozco y me proyecto a mí mismo ante ustedes. Se define, entonces, merced a la narración como acción contada: me conozco y los reconozco en mi espacio, en mi cultura, en mi tiempo, en el que también me transformo y lo cuento; soy un proyecto en movimiento. En cuanto a acto de valoración, me valoro frente a los demás, pero también reflexiono y me proyecto simbólicamente: con mi obra literaria me diferencio aún más. El lenguaje mío me identifica, representa mi identidad narrativa. Voy en la búsqueda de sentidos. Soy, desde la mismidad, en cuanto mi existencia, pero existo, desde la ipseidad, desde lo dicho, desde una identidad dialéctica⁸. Es decir, doy cuenta de la ipseidad, del sí mismo en vez del mí-mismo, busco sustraerme de lo idéntico,

7 “En el espacio biográfico se pueden representar los aspectos íntimos en el ambiguo en el que la ficcionalización sirve para restituir y narrar un relato autobiográfico con marcas referenciales –materiales- evidentes. Por medio de la imaginación y con el fin de restituir una historia perdida a través de sus objetos, se formula un relato complejo en la frontera entre lo factual y lo ficcional” (Forné, 2010, p.54).

8 Esta se revela como una identidad dialéctica, combinación de la mismidad y la ipseidad (la ídem y la ipse): es decir, la identidad de lo idéntico, el yo mismo (en la cual no hay que anclarse, de manera esencialista), es superada por la identidad del sí misma (ipse), identidad de permanencia y cambio, la cual jalona al individuo, sin que deje de estar presente el yo mismo: soy y me represento, pero en movimiento, sin dejar de ser yo.

de su parte opaca, pues planteo el cambio: muto y doy cohesión a la vida, lo cual culmina en una mirada inclusiva de manera que la voz del narrador, (del poeta) que cuenta y evoluciona, se haga palpable a través de una narración que se refleja en el tiempo y lo muestra. Hace parte de la *poética del linaje* del Caribe colombiano: soy parte de los otros; me vinculo a mi familia no como parte de protagonista de ella: soy una voz de ellos.

El proyecto de Ricoeur busca justamente liberar en la identidad la parte inquieta, móvil, de forma terapéutica:

Aprendemos a convertirnos en el *narrador de nuestra propia historia* sin que nos convirtamos en el actor de nuestra vida. Se podría decir que nos aplicamos a nosotros mismos el concepto de *voces narrativas* que constituyen la sinfonía de las grandes obras como epopeyas, tragedias, dramas, novelas. (Ricoeur, 2006a, p.21)

La identidad es una representación narrativa del aquí y del ahora, del espacio y del tiempo. Hall lo expresa al hablar de sí mismo como sujeto de enunciación y de representación: “el ‘yo’ que escribe aquí, también debe ser pensado en sí mismo como ‘enunciado’. Todos escribimos y hablamos desde un lugar y un momento determinados, desde una historia y una cultura específica” (p.349). Se expone, así, la identidad siempre como una parte narrativa, “una especie de representación. Está siempre dentro de la representación. La identidad no es algo que se forma afuera y sobre la que luego contamos historias. Es aquello que es narrado en el yo de uno mismo”; más todavía, está compuesta “siempre a través de los silencios del otro, escrito en, y a través de, la ambivalencia y el deseo” (2003, p.321).

La poesía de Candelario Obeso en *Cantos populares de mi tierra* (1988) cuenta desde esos silencios, desde esas voces. Soy la voz de los otros. Me importa el otro, pues mi yo se encuentra frente a él, quien me reconoce. Así, en el creador, en el poeta, subyace una identidad creativa, no discriminatoria, sino heterogénea y pluralizada; no semejante sino crítica y analógica. El poeta se incluye en una comunidad que acepta al otro. El hablante lírico señala lo siguiente, en “Eropriacion re unos códigos”: “Yo, branco, lo tengo a uté/ Hoccón re mi probe vira” (p.40). El oyente lírico, un blanco, centro del discurso, parece neutral. El negro parece decir sus palabras al vacío; sin embargo, hay aceptación por parte de aquel porque han compartido sus preceptos políticos liberales o la dosis de humanidad que ese negro siente:

re toro lo suyo
Que me guta y me ra enviria
Siempre rijpuse, tar cuar
Re la s’hoja la jormigas... (p.42).

Pero la existencia del otro afirma la propia: “Yo seré siempre er que soy/ Poc má chajco que reciba...” (1988, p.44). Se reapropia de su espacio, sin dejar ver de alguna manera, también, a los otros como “otros” para conformarse a sí mismo. Converge con la tríada de inclusión/exclusión/apropiación, la cual no puede verse de manera taxativa sino indeterminada: el yo (mí mismo) frente al otro (sí mismo), de manera dialógica, de la mano de un cambio histórico, mediante mecanismos de reapropiación y transcodificación poética, gracias al otro y a la vida cultural.

El artista, así, bucea en la dimensión imaginaria del entorno y en la dimensión social, y la combina y la selecciona a través de

una “totalización significativa, una ficción unificadora que constantemente combina historia e invención” (Souroujon, 2011, p. 243, en paráfrasis a Candau). Ello conlleva mirarla desde una *identidad imaginaria*, aquella que postula Ortega (1995) a través de la literatura y, en este caso, a través de la poesía, en la que “el poder de la lírica rehace la utopía literaria de un conocimiento fragmentario pero cierto, del mundo en palabras. Más inmediata a los lenguajes de la cotidianidad, como un registro de la subjetividad conflictiva del sujeto en este fin de siglo” (Ortega, 1995, p.61). Esto coincide con lo que Hall y Mansilla (2003) denominan la dimensión “procesual” de la realidad. El yo se redimensiona y remitifica a sí mismo y a los otros para reforzar su discurso, ya sea histórico, ideológico, artístico, literario, mítico o mitificador para reinventar o cuestionar la tradición. La poesía, entonces, como *praxis* discursiva, en este caso, opera como dispositivo de resistencia y política, como marca de diferencia y de visibilización, que se constituye en “horizontes políticos de comprensión”. La identidad cultural aquí se ejerce como una no-identidad de la identidad, aquella que llena las carencias y los vacíos (Mansilla, 2006). La literatura llena o busca llenar esos lugares, esa “incompletud” de lo propio y lo ajeno que ni la historia ni otras disciplinas permiten. Es necesaria aquí una explicación: como práctica de la memoria, la línea que separa el pasado mítico del real resulta difícil de separar; por ello, para Huyssen: “Lo real puede ser mitologizado de la misma manera en que lo mítico puede engendrar fuertes efectos de realidad” (2002, p.7). Es un modo de liberación artística y, por ello, desde la poesía, como parte de la identidad imaginaria de Ortega, coincide con la exposición de Mansilla en lo relativo a que se quiere “repensar, reimaginar, reconfigurar lo propio a

través de la visibilización de sus fisuras, vacíos, carencias [...] y deseos de los discursos que hablan de lo propio (como el de la misma literatura) [...]”, que problematiza al ser y el existir del sujeto, sus miserias y sueños (Mansilla, 2006, párr. 12).

En este sentido, la poesía del Caribe colombiano podría representar una prolongación de la otra dimensión de la poesía caribeña: aquella que apela, entre otros, a los mitos fundacionales, mas no estáticos, pero también a las referencias construidas en un espacio sociohistórico diferenciado, a través de una retórica parecida pero distinta, una mirada surgida desde una hibridez aceptada muchas veces fuertemente, y otras de manera sutil dentro del arte. Por ello, existen muchas vertientes (léase posibilidades) para el estudio de la poesía del Caribe: desde lo colonial, desde el mestizaje, sobre la influencia de lo coloquial y lo conversacional, desde la retórica y las imágenes, desde las incidencias de la historia, desde lo poscolonial, desde la liberación, desde el feminismo, pero también desde su relación con la cultura y sus formas de representación poética y simbólica, apelando al espíritu de las múltiples significaciones del texto.

La relación memoria e identidad

*Los debates sobre la memoria son esquirolas de
las guerras culturales, y cuando se menciona
la memoria, la identidad y las políticas de identidad nunca están lejos.*

Frank LaCapra.

(Historia en tránsito. Experiencia, identidad, teoría crítica)

No solo Alejo Carpentier, desde los años 40, había incluido, pensando en la modernidad y modernización literaria antillana y

latinoamericana, la diada naturaleza e historia en *Los pasos perdidos*. Carpentier favorecía una identidad latinoamericanista en *El reino de este mundo* y *El siglo de las luces* y en los cuentos, pero especialmente *Los pasos perdidos* pertenecen a la recuperación, o mejor, a ese retorno al mito y al tiempo perdido como parte del bosque identitario imaginario. Ya en los años 40, el crítico Luis Alberto Sánchez (1940) miraba cómo la novela y la poesía típicas americanas, retomaban los avances de Andrés Bello, luego de que a finales del siglo XIX *cielo y mar*, como elementos recurrentes, desaparecieran del panorama literario para resurgir en los años 20 y 30 del siglo XX a través de la selva, el desierto y la pampa, con *La vorágine*, *Doña Bárbara*, *Canaima*, *Cuatro años a bordo de mí mismo*, *La serpiente de oro*, *Jubiabá*, *Don Segundo Sombra* o *Las lanzas coloradas*. Aparece también “el naturalismo órfico de los chilenos, la de la nostalgia argentina, la del indigenismo y el cholismo peruano, etc.” (Sánchez, pp.397-398). Diez o veinte años después *El túnel*, *El pozo*, *Hombres de maíz*, *Los ríos profundos*, *Cien años de soledad* y *La casa verde* reconfiguran el espacialismo latinoamericano: paisaje interno, espacios de lo urbano que recuerdan el paisaje bucólico del pasado y los espacios rurales mitificados.

Gupta y Ferguson (2008) se refieren, desde la Antropología, a la poca atención dirigida a los análisis sobre la relación de espacio e identidad, que entrañarían una mirada interdisciplinar de este tipo de estudio. Desde este punto de vista, en un mundo posmoderno de migraciones, diásporas y desplazamientos, el viejo paradigma de trazar cartografías regionales como el actual, propone, desde todo orden, una re-territorialización, pues la desconexión entre la cultura con los lugares nativos y espacios

seculares ha aparecido inexorablemente. A partir del arte, ya no existirían, pues, la colombianidad, la costeñidad. Las ideas de lugares, localidades y comunidades imaginadas se desdibujan y se vinculan a otras comunidades. Ellas, más que imaginarias, imaginadas; más que imaginadas, recordadas, recreadas (pp.239-241). Desde la estética, la lírica, en tanto poética del espacio, haría que surgieran “tensiones significativas cuando los lugares que han sido imaginados desde la distancia se convierten en espacios vividos” (p.241). Ello se logra a través de una construcción simbólica: el poema, lugar de la memoria, del lugar, de lo lárlico, pero también de lo político (conservador o crítico, pero también de lo trágico). La poesía de Candelario Obeso se podría postular como la del “excluido”, quien propone la “crítica cultural” de un “nativo” “espacialmente encarcelado” en ese “otro lugar” que le corresponde vivir en “otra cultura” (en entrevista a Homi Bhabha, citadas por Gupta y Ferguson, 2008, p.245).

Esto representa un problema: ¿hasta dónde la escritura revela lo identitario en tanto lo espacial (léase lugar o paisaje, pues el espacio tiende a ser abstracto⁹) en sí se revela aparentemente más que el arte?, ¿la escritura en tanto arte rebasa lo regional o lo local a través de la identidad o presupone una perspectiva esencialista en la poesía del Caribe colombiano? Una respuesta socarrona de Guillermo Tedio aclara el sentido de esta discusión: no se trata de “la hoy llamada identidad cultural [que] no sea ese estado socio-cultural permanente, casi estático, del que se en-

⁹ He decidido adoptar el concepto de “lugar”, según lo plantea Doren Massey (2004, pp.77-84) como nodo abierto a relaciones, articulaciones, entramado de flujos e influencias, complejidades internas y a relaciones externas, económicas, etc., de manera que el lugar se observe de forma global, mediante una red de interdependencias, al igual que la identidad.

orgullecían nuestros abuelos” (Tedio, 2014, p.19), sino de una identidad *relacional*, encuadrada en lo consciente y lo vivido en el contacto con las culturas (Glissant, 1990, p.157), transformable de acuerdo con los viajes y las diásporas, con los movimientos y con los cambios en las cosmovisiones de los autores con estos éxodos. No como una revelación esencialista ni determinista ni absolutamente sacralizada, como una posesión ontológica estática, sino mediante una “complicidad relacional”, como una manifestación política, *archipiélica* o *archipelágica* (Glissant 1990, p.161), periférica, descentralizada, de división, donde privan aspectos importantes tales como la imaginación, la ambigüedad, la resistencia. Ello lleva a una posición contraria a lo cerrado y a la delimitación de territorios, consiguiéndose con ello el “derecho a la opacidad”, a lo abierto, a lo múltiple, a la transparencia de las relaciones. De alguna forma coincide con *la identidad imaginaria* propuesta por Ortega (2005), llamada a que el escritor restaure el conocimiento fragmentario del mundo de manera conflictiva (p.61). El poeta del Caribe lo asume desde un habla dialógica, dialéctica.

Surge allí un hilo significativo con el cual se une lo personal, lo familiar y lo comunitario: la memoria, como recuerdo de un pasado vivido o imaginado, hace referencia a una cualidad afectiva, emotiva, sentido de lo mío que, en el ámbito personal, testimonia la continuidad temporal de la persona, del pasado al presente. La memoria se conjuga allí con la identidad (Giménez, 2000). Andreas Huyssen lo invoca de manera taxativa: “la memoria puede ser considerada crucial para la cohesión social y cultural de una sociedad. Cualquier tipo de identidad depende de ella. Una sociedad sin memoria es un anatema”

(Huysen, 2004, p.1)¹⁰. Las identidades, primero individuales, se van expandiendo, de acuerdo con el grupo social, a la etnicidad, la región, la cultura, el estatus, la religión, la educación, la familia, etc., mediante círculos concéntricos, mediante una identidad pluralizada, referida a la que tiene semejanza, no en la homogeneidad, sino en la analogía, descubriendo las similitudes en dos elementos distintos (Ortega, 1995, p.57). De igual manera, la memoria recogerá los respectivos repertorios y significaciones que transformará a través de lo estético, según lo que desee o según el individuo que la represente: el artista o el ser cotidiano¹¹.

Como facultad psicológica, la memoria se reflexiona como asunto del pasado vivido a través de la búsqueda en los recuerdos, lo que contribuye a orientar el paso y la unidad de la conciencia del tiempo de los individuos, lo que crea así su mismidad, se construyen a sí mismos a través de la identidad. La memoria resulta ser un acto narrativo y de mediación simbólica que informa, no sobre los hechos, sino acerca de su interpretación por parte de los sujetos (Ricoeur, 2003c). Ella, como pasado reconstruido, se encuentra estrechamente vinculada a la construcción de iden-

10 Conferencia leída en el marco de la XXVII Congreso Brasileño de Ciencias de Comunicación. Agosto 30-3 de septiembre de 2004. De allí se extrajeron estas referencias.

11 Una tipología de los tipos de memoria las postula Paola Ricaurte (2014), tomando como fundamento a Joël Candau, Maurice Halbwachs y Jan Assman: "En un primer nivel, se clasifica a la memoria en función del papel del sujeto en su selección y registro como memoria voluntaria (consciente) o memoria involuntaria (inconsciente); por los sujetos participantes: memoria individual, memoria colectiva; por la posición que ocupa la memoria con relación al poder dentro de la esfera social: memoria oficial, memoria periférica, contramemoria; por su forma de organización y transmisión: ritualizada, institucionalizada o espontánea; por las características de su producción: memoria mecánica (repetitiva), memoria creativa (generativa, interpretativa, imaginativa); por su configuración emocional o intelectual: memoria afectiva, memoria cognitiva; por su orientación temporal: retrospectiva y prospectiva; por el medio de transmisión: interpersonal o mediada; por sus contenidos: memoria histórica, memoria cultural" (p.44).

tividad a través del recuerdo de los sitios, a través de la experiencia. La memoria produce una relación impredecible –entre “sitios” que se vuelven “acontecimientos”, y estos, así mismo, en “lugares”– que es compartida a través de la cultura. La subjetividad del individuo se nutre así de una memoria anclada en relaciones sociales e históricas pues, en palabras de Frank LaCapra:

La memoria es parte importante de la experiencia, el problema de la relación entre historia y memoria es una versión abreviada del problema de la relación entre historia y experiencia [...] En cualquier caso, la memoria como parte de la experiencia de un grupo está ligada a la manera como ese grupo se relaciona con su pasado, en tanto éste influye sobre su presente y su futuro. (2006, p.97)

En este sentido, para Agnes Heller la creación de identidad “opera sobre las viejas memorias culturales, seleccionando entre ellas, reinterpretándolas, extendiéndolas, ampliándolas, integrando nuevos contenidos y experiencias” (2003, p.8). Hace parte de una “memoria múltiple, a veces convergente, con frecuencia divergente e incluso antagónica” (Candau, 2002, p.8). Paola Ricaurte agrega a este respecto:

Las diversas memorias corresponden a distintas comunidades de recuerdo, establecen relaciones complejas y dinámicas entre sí en función de las relaciones de poder de cada contexto espacio-temporal y las condiciones generadas para su producción y conservación: convergentes, divergentes, incluidas, excluidas, dominantes, periféricas, paralelas, de negociación, superposición, etcétera. (2014, p.39)

Se colige, entonces, que la memoria cultural se constituye en la representación de sucesos significativos o repetidos de forma regular (Heller, 2003, p.1) y ante los cuales cobran sentido nuestras acciones, pues ella se encuentra fundamentada en hechos y textos (en el amplio sentido), generando una percepción continua de la cultura en una comunidad. La identidad, esta es el resultado de una cultura interiorizada en los humanos, apropiada en un contexto específico y compartida en sus significaciones con otros sujetos mediante la articulación de dos planos: el biográfico y el social, lo que forma, a su vez, memorias heterogéneas –sincrónicas o diacrónicas, la una menos profunda que la otra–. La identidad se convierte en una resolución y no simplemente en un origen, pues de presentarse como identidad originaria se estaría hablando de una identidad esencialista, conservadora, con un determinismo expreso. Los artistas y escritores latinoamericanos despliegan la recreación de ese entorno y cultura, por lo general, a través de su escritura, imágenes y discursos, que aportan –según las consideraciones de Ortega (1995)–, una forma de “conocer alterna, procesal e incompletable, como la naturaleza misma de su identidad”. Por ello, su relato de construcción, su narrativa de autorreflexión, más que refutar o de disputar su función de sujeto histórico, político, cultural, e incluso el de que “la identidad es un falso problema”, se conjura a través de la exploración de nuevas texturas y de procesos donde la importancia del otro y el lugar cobran relevancia (pp.56-59).

En este contexto, desde la Geografía, la Antropología y la Sociología, se han adoptado diferentes conceptos: lugares (y no-lugares) de memoria, paisajes memoriales (o paisajes de memoria),

itinerarios y caminos de memoria, etc., especialmente desde el ámbito anglosajón que ha culminado en el término “geografía de la memoria” (García Álvarez, 2009, p.179). Ese espacio cultural, mediante una relación dialéctica, conforma la “identidad de los lugares”, lo que lleva al surgimiento de la memoria cultural, de alguna forma de la memoria histórica y de los “marcos sociales de la memoria” (Candau, 2002, p.11). Así, para Heller, la memoria cultural, como construcción social y espaciotemporal, está constituida por los significados compartidos y asumidos por un grupo de personas a través de pergaminos sagrados, crónicas históricas, pero también en prácticas repetidas como fiestas, ritos o aquellas asociadas a lugares donde han sucedido hechos significativos –como lo plantea Pierre Nora (2008)– por una sola vez o de manera recurrente (Heller, 2003, pp.5-6).

José Ramón Mercado, a través de su identidad narrativa, fruto de la rectificación con y desde la historia, decide contar su versión, su refiguración, para que el lector se apropie a través de esos relatos de sentido¹². Entonces, la identidad narrativa está ligada al tiempo, a la historia, y en su expresión se encuentra ligada a la

12 Ricoeur ha expuesto, desde su lenguaje filosófico –basándose en Aristóteles pero agregando su aporte–, que la acción narrativa (que acá tomamos como poética) es una mimesis, una representación que conlleva un triple movimiento: el primero, la prefiguración (mimesis I), que se constituye en la estructura prenarrativa de la acción, es decir, la pre-figuración práctica en torno a la vida cotidiana que un autor determinado posee y sobre la cual toma decisiones respecto a cómo narrará la acción o la construcción de la trama (o el poema, su anécdota); luego, el de la configuración textual (o mimesis II); por último el de la disposición de los hechos o acciones en la obra y la refiguración mimética de la experiencia (o mimesis III); constituye la refiguración receptiva a través de la lectura. El lector lee y aplica el sentido que la obra tiene para él, trasladándola a su propio mundo y quien a su vez vive en determinada cultura (diferente o la misma que el escritor) y que también posee su propia competencia, sus conocimientos previos. Este proceso tripartito permite la identidad narrativa: el encuentro de la acción narrativa o poética, entre el autor y el lector. Edmond Cros diría que la primera fase corresponde en el autor a la de genotexto, fase previa de la creación; la segunda correspondería a la elaboración del texto, y la tercera, al lector, quien actualiza o enriquece el texto.

experiencia. La poesía, relato del tiempo, de la memoria, estructura la reflexión y la imaginación del poeta¹³. Mercado elabora su poesía a través del *recuerdo imagen*, fusión de la memoria y la imaginación, del “sentimiento del ‘ya visto’”, de fidelidad (Ricoeur, 2004, p.75). El pasado representa el fondo de nuestra identidad. Si no lo desplegamos y reconstruimos, nos amenaza y puede paralizarnos. La identidad pasa de un destino a ser una elección de carácter: elijo y me transformo y procuro realizarlo también con el mundo. La memoria contribuye a redimensionar la identidad de manera dialógica: soy en, por y del mundo. Y la escritura del presente, el poema, como figuración basada en el pasado, me ayuda a ver o replantear, en lo posible, el futuro. La literatura se erige en fundamento de la memoria cultural y de la memoria trágica y estimula a repensar el pasado y el futuro.

Un ejemplo de lo anterior lo constituyen los poemas de Mercado en *Tratado de soledad* que escenifican recuerdos no olvidados todavía, recuerdos de la reciente violencia colombiana, y llaman a no repetir tales experiencias. Llamam a recordar lo sensible, lo vívido y lo vivido, y a releer la experiencia simbólica y liberadora que representan. Hacen ver, entonces, que el poeta instituye una *hermenéutica lírica*, una interpretación crítica del mundo, forjada en un (su) carácter y su imaginación (ficticia, muchas veces). Cuento, narro, para informar, persuadir, convencer, cantar al dolor, luego soy y existo pero no soy el mismo. Narro con, en búsqueda de, convertido en efecto terapéutico, pues existe un gesto de introyección, reflexión y transformación

¹³ Dice Ricoeur al respecto: “Es función de la poesía, bajo su forma narrativa y dramática, proponer a la imaginación y a la meditación casos imaginarios que constituyen otras tantas experiencias de pensamiento mediante las cuales aprendemos a unir los aspectos éticos de la conducta humana con la felicidad y la desgracia, la fortuna y el infortunio” (1984, pp. 48-49).

en el autor, coherente con la exposición de su obra: "vida examinada, vida cambiada", según manifestó Sócrates en su *Apología*. Ricoeur lo explica también: "vida purificada, clarificada, gracias a los efectos catárticos de los relatos tanto históricos como de ficción transmitidos por nuestra cultura" (2006, p.998). En un poema titulado "Yo", aparentemente catártico, pero más que todo existenciarario, el hablante lírico declara:

Yo
Que nací
Y crecí
Y he vivido
Como una ciudad deshabitada
Y que me poblé de sueños y esperanzas
Tengo que morir como Eurípides
Sin amigos
Con pocos sueños
Devorado por los perros
Despedazado por el silencio.
(“Yo”, en *La casa entre los árboles*, 2006, p.132)

El hablante habita la vida, la historiza, la ficcionaliza y la emparenta con la literatura, pero también la postula como un dolor que lo devora. En cuanto a acto de figuración, el poeta cuenta y a la vez transfigura y refigura: soy la voz de otro que encarno; esta asunción de otra voz se constituye así en una "operación estructurante", un "acto de configuración". La figuración crea una "referencia cruzada" entre historia y ficción a través de la representación poética, de un "incremento icónico" (Ricoeur), simbólico, en el que el mundo (estético) significa más y de otra forma, y culmina en la valoración, en la refiguración por parte

del lector de esos elementos éticos, históricos, geográficos en los que se fundamenta esta poética. El artista no parte de su ego, de su egoísmo, sino (según los términos de Ricoeur) de *variaciones imaginativas, experiencias de ficción*: representa las voces de los otros. Y en esa coincidencia entre autor y lector, entre la figuración de uno y la refiguración del otro, la colectividad (desde “las obras de la cultura”) o el individuo pueden rectificar su historia desde “las historias verídicas y de ficción que un sujeto cuenta sobre sí mismo” (Ricoeur, 2006, p.998). Los otros nos interpelan, nos hablan, se identifican, se hacen punto de sutura y creatividad, de forma que

al punto de encuentro, el punto de sutura entre, por un lado, los discursos y prácticas que intentan «interpelarnos», hablarnos o ponernos en nuestro lugar como sujetos sociales de discursos particulares y, por otro, los procesos que producen subjetividades, que nos construyen como sujetos susceptibles de «decirse». De tal modo, las identidades son puntos de adhesión temporaria a las posiciones subjetivas que nos construyen las prácticas discursivas. (Hall, 1995, 2003, p.20)

El punto de sutura representa, para Hall, una articulación, una conjunción no constituida por una concepción unilateral, sino mediante una identificación del sujeto: realizo, por ello, una *performance*. Soy y me realizo a través de la escritura. Ella representa mi yo, mi posición. Me digo. Muestro mis convicciones, mi posición, mi ideología, mi ética. Para el poeta representa una exposición, una interpretación, una hermenéutica lírica, una estética que va más allá de cualquier perspectiva unilateral. Mi visión podría ser posmoderna si argumento que de allí se derivan concepciones históricas, cambiantes, una “fiesta móvil”,

producto de la modernidad tardía, en la que el sujeto se descoloca (Hall, 2003, p.365). Representa, además, una construcción de sentido mediante atributos culturales que le da prioridad sobre el resto de significaciones (Castells, 1999, p.28). Soy, entonces, yo mismo, y el otro que escucho. Soy y me represento en la escritura que dibuja mi entorno, mi cultura. Deseo revelarlo en todos sus posibles matices. Parto, por ello, de una interpretación cercana a ese pensamiento. Quisiera también argumentarlo de otra manera, como cuando Laura Scarano (2007) cita a Charles Taylor en *Las fuentes del yo* (1996):

No es posible pensar en un yo solitario sino dentro de una urdimbre de interlocución, donde el quién soy es indisoluble del dónde estoy como ubicación móvil y temporalmente sujeta al devenir de la vida, sólo comprensible en una narración, vista como una topografía moral que remite a la interioridad del yo [...] No hay necesidad de afirmar la identidad sino a través de la intersubjetividad, pues todo relato de una experiencia [en este caso, como poema] es en algún punto plural y colectivo, expresión de una época, clase, grupo, generación, una narrativa común de identidad aunque emerja desde el anonimato de la vida particular. La esfera de lo privado siempre conlleva una especie de universalidad, posee una valencia común. (pp.67-68)

Resumo: la identidad se constituye, especialmente desde la identidad cultural, en un fenómeno dinámico, político, histórico, fundamentado en este caso sobre la posibilidad de distinguir una forma de representar la cultura, y a esta mediante la escritura, mediante el pensamiento artístico; lo estético mediatizado por factores diversos como el paisaje o el espacio lárco, pero también por la cultura y por la historia. No se busca ver la

identidad como un elemento cultural fijo, absoluto, sino en movimiento, como la propia visión de los autores, quienes revelan una creación móvil, plurisignificativa.

En este sentido, la geopoética nos habla de una poesía de la memoria, de un tiempo (en la historia), de un espacio, y el tiempo es su componente. El tiempo se trepa parasitariamente desde el lenguaje, pero lo transforma en un lugar de la práctica crítica y creativa, y la memoria le da su configuración discursiva.

La mirada desde la identidad cultural puede ser una entre muchas. Desde una perspectiva poscolonial, se podría dar cuenta de que la obra de José Ramón Mercado se identificaría con dos de las cinco fases que plantea Thomas McEvilley (citado por Guasch, 2005, p.4)¹⁴, específicamente a la tercera en la que el individuo, tras episodios de resistencia, redirige la atención a su propia identidad abandonada, y, a la cuarta, en la que los individuos aceptan sus diferencias luego del reconocimiento y adoptan la hibridación y el mestizaje y “una impureza anticipadora de la ulterior cultura global”, pero también vinculan su obsesión por la identidad con el colonialismo y proponen una plural y multifacética idea del continente, producto de una “multiplicidad de origen” (Guasch, p.5). Mercado lo ha hecho, y las preguntas “¿ha sentido el llamado de Latinoamérica y se ha sentido un representante de su área caribeña?” se responden a

¹⁴ Las otras fases son: la primera, o período premoderno, en el que la identidad es factor dado, relacionado con el edénico mito de origen, correspondiente a la cultura de sociedades y muestras artísticas tradicionales. La segunda, en la que los colonizadores afianzan su poder y garantizan la confianza del colonizado. En la quinta, habla de la coexistencia de las múltiples identidades locales y de que pueden coexistir dentro de la expansión del mapa cognitivo y del capitalismo multinacional global (Guasch, 2005, p.4). El texto de McEvilley se denomina *Fusion. West African Artists at the Venice Biennale, The Museum for African Art*, Nueva York, Prestel, Munich, 1993, 2001.

través de su singularidad estética y su particularidad política y ética.

En coherencia con ello, José Ramón Mercado fue, en una primera época, un poeta preocupado por el destino del continente, y su talento poético mostraba su vinculación con la *poesía de la experiencia* española y la poesía conversacional de los años 60 y 70 de los poetas latinoamericanos del momento (*No solo poemas, El cielo que me tienes prometido, Agua de alondra, Retrato del guerrero, Árbol de levas, La noche del knock-out y otros rounds*). A mitad de camino de su recorrido, hacia los años 80 y 90, su obra se dirige hacia preocupaciones urbanas (*Los días de la ciudad, Agua erótica, Poemas y canciones recurrentes que a simple vista revelan la ruina del alma de la ciudad y la pobreza de los barrios de estratos bajos*), y más acendradamente, hacia su propio entorno espacial de nacimiento y familiar (*Agua del tiempo muerto*). Finalmente, en las postrimerías del siglo XX y comienzos del XXI, presenta un combinación de estas temáticas, bajo un giro más autobiográfico, desde la perspectiva de *historia biográfica*, revelando más a los otros que al yo mismo ficticio, en un retorno hacia los orígenes familiares en *La casa entre los árboles*, de 2006, pero también bajo una adscripción crítica en *Tratado de soledad* –su antepenúltima obra de 2009–, mucho más en *Pájaro amargo* –penúltimo poemario del 2013– donde expresa la *poética del linaje* de manera superlativa, pero también crítica, mediante una especie de “carta al padre”. Y, finalmente, *Vestigios del naufrago*, del 2016, cruce conciso, coherente y abierto a una escritura cada vez más enjundiosa. Y es partir de este complejo desarrollo poético de Mercado que aquí se adopta un análisis trans e interdisciplinar, desde variados ángulos teóricos y críticos, ante el hecho de

que sus poemarios permiten una percepción multiculturalista, híbrida, pero además, porque su voz poética pertenece a la del Caribe, y este constituye un espacio de representación igual de complejo como su historia.

Pudiera afirmarse también que existe una mirada criollista o *creolista* en los planteamientos que presento en este texto, pero la propuesta del poeta Mercado tiene muchas provocaciones y nexos insolubles con el Caribe todo, y con Latinoamérica. Frente a una percepción o escritura “cosmopolita”, a un arte universalista o, en su defecto, a la búsqueda de reesencializar la autonomía de lo artístico, pareciera que mi propuesta opusiera una mirada entrópica, étnica o regionalista y el retorno a un paraíso feliz, cuando en realidad constituye una sociedad multicultural y, por ello, su naturaleza no es cosmopolita pero tampoco india, negra o blanca ni culi, como señala Amílkar Caballero páginas adelante. En un mundo globalizado como el actual (y desde hace varios siglos) no existe una política de la identidad transparente o pura sino una posición de hibridez, vulnerabilidad e inconstancia de fronteras en todo orden, mucho más en los países en “proceso de desarrollo” o “tercermundistas”. No existe la carencia de la identidad ni subalternidad sino elementos altamente complicados, y, en medio de estos, una política de las prácticas de la libertad, de lo heteróclito, de la temporalidad, de lo histórico, de la autorrealización. No se trata de automutilar ni de discriminar ni de hiperbolizar las condenas teóricas o críticas a través de figuras morales, ciertas teorías místicas o de ciertos esteticismos ni de autorrecusaciones teóricas contradictorias. Bien insiste Julio Ortega en que “no tiene sentido ético hablar de la identidad derogativamente; y creer que nuestra identidad

nos condena a la autonegación supone un discurso esquizoide”¹⁵ (1995, p.60). Por ello plantea una “identidad crítica”, una “identidad pluralizada” en la que se designe la semejanza no como homogénea sino como analógica, en el sentido de que acoja “lo similar en dos cosas distintas” (p.57); en fin, la “unidad de lo múltiple” propuesta por Martín Alonso en su *Enciclopedia del idioma* pues “la identidad presupone una pregunta por sí misma donde el yo se torna dramáticamente plural” (citado por Ortega, 1995, p.56). Para Ortega, la “fuerza del deseo de identidad” busca, al enunciarse, descubrirse en el otro. Soy y me veo (porque me reflejo) en el otro. Nos constituimos mutuamente. La alteridad como representante de la identidad concierne al yo al momento de identificarse, definirse y diferenciarse del otro.

15 Parte de este “discurso esquizoide” (aunque también pudiera ser esquizofrénico), es el presentado en el artículo “Contemporaneidad, anacronismo, heterocronía: reflexiones a partir de la crisis de los paradigmas identitarios”, de Álvaro Fernández Bravo, en el que propone recuperar y someter a lectura crítica el concepto de identidad, que resultaba “políticamente útil” en los comienzos de las luchas de las minorías sexuales, raciales, nacionales y culturales, pero el cual ha “perdido solidez” (2015, p.74). Sin embargo, cuando quiere cuestionar el concepto, cae en un esencialismo cultural europeísta al hablar de la “anacrónica y heterocrónica característica de nuestra efímera contemporaneidad” (¿global, latinoamericana, caribe?), pero acoge las propuestas de temporalidad e identidad heterocrónicas de Homi Bhaba y Cornejo Polar, quienes controvierten la visión occidental caracterizada por una modernidad con tiempos homogéneos y superficies uniformes, distribuciones binarias moderno-arcaicas o centro-periferia, por nociones temporales heterogéneas y condiciones coloniales y neocoloniales heterocrónicas en Perú y la India. Precisamente, su análisis se centra en textos ensayísticos y películas en los que afloran elementos identitarios individuales y que tienden a ser realmente colectivos. Discordante con estas representaciones identitarias, Arturo Escobar, E. (2005) observa que Zygmunt Bauman considera la identidad como una “invención moderna”, “vestida desde un principio como un área individual” (p. 198). Escobar se pregunta si se puede pertenecer sin identidad, ante lo cual las perspectivas esencialistas o constructivistas las considera desfasadas y pasadas de moda, pues conceptos como “separatismos étnicos” o “choques de civilización” representan críticas radicales basadas en los diferentes tipos de sujetos (burgués, cartesiano, con género, agente con la razón centrada en el sujeto, feministas, etc.) y porque contienen diversas posiciones coyunturalistas o políticas (pp. 199-200). Al contrario, lo que Escobar propone es una identidad que se cree y transforme por la historia, vista de manera relacional, ágil, gestada a través de una “lógica de la articulación” que contribuya a una “construcción política de la identidad” (Escobar, E. 2005, p.201).

Desde una perspectiva típicamente academicista o de artista emergente y contemporáneo, lo anterior puede resultar contradictorio: se es o no es; de Heidegger a García Canclini existen diferencias y rupturas enormes entre las cosmovisiones centroeuropeístas y la hibridez americana, lo cual hace ver que todavía se persiste en la continuidad de la contradicción o en la tradición de la ruptura cultural o estética. A pesar de las transformaciones y la globalización alcanzadas en los últimos 40 años, pareciera todavía perdurar en muchos países tercermundistas el panorama dibujado por Óscar Collazos en 1978: la multiplicidad social, histórica y cultural continúa determinándonos, abrumándonos, haciendo todavía que en “Latinoamérica, convivan los rasgos del medioevo con esa parodia de la sociedad industrial que son nuestras áreas ‘más’ desarrolladas” (Collazos, 1978, p.31). De alguna manera persistía para los años 70, a pesar de las luchas por unas identidades híbridas o mestizas, la visión hegemónica “universalizante”. Sin embargo, más recientemente, Víctor Bravo (1998) considera que América Latina, resultado de un proceso de occidentalización, de acuerdo con sus extrañezas y negatividades, ha respondido a características que la teoría de la cultura ha dado nombre en recientes años:

Heterogeneidad e hibridación, vacío o urgencia de raíces y apatencia de universalismo. No es postcolonialidad lo que parece caracterizarnos; es una compleja inserción en la modernidad y en la postmodernidad, y es una estructura laberíntica de dependencia sobre la que no hay proyectos de superación. Esta estructura laberíntica de poder universal, transnacional, y bastante lejana de la apropiación y colonización de territorios: la dominación, hoy, presupone la intervención dominadora de la subjetividad (si hay una colonización es lo subjetivo) [...] Toda afirmación de nuestra

condición occidental se encuentra atravesada por un turbión de negatividades (p.138)

Frente a esas discusiones teóricas sobre la clase de sociedad o realidad que vivimos, frente a la dominación de las subjetividades, ¿cómo cuestionar la visión más que todo espacialista de ciertos poetas del Caribe o de la crítica que encuentre esos elementos temáticos? De allí que sea pertinente lo que señala Collazos: “Si la historia de un individuo es, también, la historia de su sensibilidad, poco puede esperarse de la normalización hegemónica de un estilo. Los latinoamericanos somos todos”. Los resultados de esos cruces (lo universal y lo regional), como bien ha señalado Rama (1984), fueron *Cien años de soledad* y *Pedro Páramo* (p.31), cruce de elementos de transculturación, hibrididad, reapropiación estilística, cultural, regional.

COINCIDENCIAS TEMÁTICAS DE LA POESÍA DEL CARIBE CON LAS DEL CARIBE COLOMBIANO

Identidades y paisaje

¿Se inscribe la poesía del Caribe colombiano en la órbita de la poesía antillana? ¿Cuáles son los términos, temas y coincidencias con la poesía del Caribe insular y del Caribe continental?

Esta mirada poética apenas esbozada, hace pensar en la relación de la poesía del Caribe colombiano, tan diversa como la del Caribe todo, a partir de distintas preguntas acerca de su historia y de la identidad que “deben” “poseer” sus integrantes: ¿De qué tipo de caribeños se habla?, ¿continentales?, ¿antillanos? Desde esta óptica, la poesía del Caribe colombiano, perteneciente a

la Gran Cuenca del Caribe, permite señalar algunos interrogantes: ¿Existen algunas características identificatorias con las del área del Caribe? ¿Qué tanto la tierra, el espacio y el tiempo dejan huellas en la poesía de estos creadores? ¿Qué formas de la memoria o de la historia acuden en esta poesía? ¿De qué manera se manifiesta este cruce de culturas?

Memoria, espacio e identidad son espejos reveladores, ejes desde los que las Ciencias Sociales habían reflexionado a partir de las descolonizaciones, forjadas por la Primera Guerra Mundial. Las sociedades colonizadas orientales y occidentales dieron cuenta de la necesidad de replantearse el pasado. Mucho más cuando, a partir de la Segunda Guerra Mundial, la desmemoria y el olvido, fraguados por Alemania especialmente, quisieron imponerse. Las olas de los análisis sobre la memoria crecieron y no hace mucho se conjugaron con los estudios sobre fronteras, espacio, mapas, geografías, diásporas. El movimiento intelectual ha crecido mucho más merced a los estudios culturales y poscoloniales, que Andreas Huyssen (2000) contrasta con la utilización de las categorías tiempo, espacio y memoria, necesarias para la comprensión de las culturas moderna y posmoderna, pues estas se encuentran ligadas de manera compleja por la forma en que se mueven las diferentes temporalidades y discursos occidentales de la modernización, mucho más después de las declaraciones de los años 60 sobre los diferentes finales: del hombre, del autor, de la historia, de la obra de arte, de los metarrelatos, todo ello dentro del proceso de globalización (p.2). Esas inestabilidades de tiempo y espacio, de ataques a la memoria y a la identidad reciben, como contraimpulso, el deseo de anclarse en el recuerdo (p.7). Uno de esos tropos universales

es el del Holocausto, el cual permite abocarlo como metáfora de otras historias traumáticas y de la memoria, ejemplos de ello en Colombia es *Tratado de soledad*, de Mercado.

Huyssen considera que la política de la memoria, a pesar de sus apariencias globales, no deja de ser nacional, grupal, de estados específicos, y no posnacional. En este sentido, definir el espacio y la cultura Caribe tiene un carácter controversial pues, desde lo sociohistórico, lo geográfico, lo geopolítico, lo etnocultural y lo literario, no existe una definición –ni debiera existir ante el universo tan complejo del Caribe–. De hecho, existen varios Caribes (Gatzambide, 2006; Casimir, Torres-Saillant, 1997, Premdas, *et al*, 1997): a partir de la yuxtaposición de influencias disímiles culturales y sociales africanas, europeas, asiáticas e indígenas, se observa una conjugación étnica tan diversa, y, con ello, aculturadora y transculturadora, lo cual ha generado, entre las más variadas conceptualizaciones y consecuencias hipotéticas dignas de mencionarse, las de diferentes y múltiples idiomas, diversas imposiciones económicas, sociales, costumbres, migraciones, variantes ideológicas, religiosas y políticas en el continente y las islas. Una de las propuestas para conjugarlas ha sido a través de una experiencia común: la plantación, que desde el siglo XVII sentó las bases de la esclavitud.

Un concepto sociogeográfico e histórico de reflexión y propuesta sobre el Caribe es el que plantea Milagros Martínez Reinosa:

Son un grupo de países con marcadas diferencias, determinadas por sus respectivas características geográfico-poblacionales, por las metrópolis coloniales que se dividieron esta parte del mundo y por la evolución socioeconómica de cada nación. Este conjunto

abarca a países de una gran diversidad étnica e idiomática; colonias y países independientes; naciones con diferentes regímenes económicos y formas de organización política; con diversos grados de desarrollo y potencialidades económicas y extensiones geográficas. (Martínez Reinosa, citada por Pampín, 2009, pp.371-378)

Antonio Gatzambide (2006) ha señalado a este respecto, desde el punto de vista geográfico, la existencia de cuatro posibilidades para mirar o localizar el Caribe: a) un Caribe insular o etnohistórico, que incluye las Antillas, West Indies, Belize, Guyanas, Bahamas y Bermudas, con énfasis en la plantación azucarera esclavista; b) el Caribe geopolítico, conformado por el Caribe insular, Centroamérica y Panamá es el más aceptado; c) Gran Cuenca o Cuenca Caribe, a la que se añaden las costas de Colombia, Venezuela y México; y d) el Caribe cultural (o Afro-América central), que, sin ser geográfica, puede incluir las anteriores con partes de Estados Unidos y Brasil (pp.16-17).

Roberto Mori (2010) considera que la identidad caribeña (aludiendo a Gatzambide y Casimir) es algo que se *construye* o todavía se encuentra en construcción o se inventa, o, por ser un proceso utópico inconcluso, puede representar, en un sentido amplio como el Caribe, un aspecto no homogéneo, y, en el peor de los casos, “un indicio mínimo de ausencia de identidad o de identidad en proceso de formación” (p.1). Mori acoge la propuesta de Casimir en su libro *La invención del Caribe* (1995) acerca de la existencia de dos Caribes: uno *balcanizado* (Caribe hispánico, anglófono, francófono, holandés, americano, América Latina y el Caribe) y el otro *autocentrado* (destacados por el autor), proyectado al potencial local y al dinamismo interno, resultado de una

visión poscolonial. No obstante, cree que “no está falto de identidad regional ni ha alcanzado la conciencia plena como entidad regional” (p.2). Fenómenos como el de la balcanización, la individualidad, la insularidad o la colectivización cultural, tampoco se encuentran resueltos pues la identidad, como proceso socio-psicológico y búsqueda del ser, como arraigo y sentido personal en el mundo, se constituye en un problema. ¿Quién soy, en este maremágnum de contradicciones, regiones, conceptos y geografías? Juan Duchesne tiene una propuesta novedosa:

El Caribe es sujeto constituido en la propia separación que lo niega como unidad, constituido en torno al ojo de huracán de su no-identidad [y se revela bajo] ninguna identidad concreta sino desde la universalidad desde su desposesión y su marginalidad fundándose en la ausencia de unidad que constituye su unidad imposible. (2001, citado por Vera-Rojas y Bustamante, 2015, p.7)

Para Anaya Ferreira (2001), el concepto de identidad cultural, teniendo en cuenta a Hall, es objetable pues en sociedades emergentes y heterogéneas, de una cultura profunda, de grandes diferencias históricas y culturales, solo unidas por la plantación,

el único elemento compartido es, quizás, el de una experiencia histórica traumática que incluye la aniquilación de los pueblos autóctonos, el trasplante forzado de la mano de obra africana y asiática, la imposición de lenguas e instituciones europeas, la rebatiña económica de las islas por parte de los países “desarrollados” y el segundo exilio hacia los centros metropolitanos. (pp.209-10)

Contraria a esta posición, en el amplio mapa del Caribe, cuando Nicolás Guillén, desde Cuba, se propone “una poética antilla-

na” a partir de “lo cubano” como representación literaria de su país con la escritura de *Motivos del son* y *Sóngoro cosongo*, hace reflexionar a María Fernanda Pampín (2008) acerca de que allí se presenta un primer y fuerte nivel de oralidad, es decir, de identidad, el cual se solidifica aún más en *West Indies Ltd.*, pues se encuentra en esta obra una perspectiva de “carácter nacional y establece las características del área Caribe” (Pampín, 2008, p.1). Pero no se vaya tan lejos pues lo que interesa en un espacio cultural tan amplio son las muchas particularidades, y por ello no puede creerse completamente tal afirmación como un apotegma, de un Caribe “cubanizado”, a partir de una sola experiencia.

Más cerca de la flexibilidad y de la capilaridad conceptual, en el prólogo de *La isla que se repite* (1998), Antonio Benítez Rojo se refiere a que se tengan en cuenta las “experiencias coloniales distintas” en el Caribe, ya que significaría vencer los principales obstáculos que definen el área: fragmentación, inestabilidad, recíproco aislamiento, desarraigo, complejidad cultural, dispersa historiografía, la contingencia y la provisionalidad (p.18), resultado de que el mundo caribeño se halla “saturado de mensajes –‘*language games*’, diría Lyotard– emitidos en cinco idiomas europeos (español, inglés, francés, holandés, portugués), sin contar los aborígenes”, lo cual dificulta la comunicación en la región (pp.11-12).

Lo anterior es el resultado de que el Caribe se resista también a ser definido desde las distintas metodologías imaginadas para contemplar y reflexionar acerca de las múltiples interacciones posibles de tan complejo espacio cultural, pues como “me-

ta-archipiélago, sin centro y sin límites”, desbordado, el Caribe, además de la fragmentación e inestabilidad, significa “ruidos y opacidades, un sistema no lineal, un sistema no predecible, en resumen un sistema caótico” (Benítez Rojo, 1984a, pp.15-18), que se mueve dentro de sus propias dinámicas y ritmos manifestados a través de lo marginal, lo residual, lo incoherente, lo heterogéneo y lo impredecible, de forma que

todo caribeño sabe, al menos intuitivamente, que el Caribe es mucho más que un sistema de oposiciones binarias. Puede verse también como un mar cultural sin fronteras, un mar cuyos flujos conectan a Hermes con Echu, Eleguá, Papá Legba y Legba-Carrefour, a Kingston con la cultura de Akan y las ciudades de Bristol y Addis Adebá; a La Habana con el antiguo reino de Oyó, la Sevilla del siglo XVII y el Cantón de 1850. (Benítez Rojo, p.350).

Existen, pues, muchos factores históricos, geográficos, políticos, económicos y culturales que no permiten conformar una “estética caribeña”, al ser “demasiado problemáticos” para aventurarse a una rápida respuesta (Benítez Rojo, 1984a, p.387). De allí que, conceptos como “poscolonial”, “cultura”, “estética caribeña”, “expresión estética”, “criollización”, “criollidad”, lo caribeño o caribeñidad, convienen en representar una “identidad cultural bifurcada, siempre proyectada entre un *acá* y un *allá* (galaxia, rizoma, manglar, anfibio), y una matriz socioeconómica anclada en el *black hole* de la plantación” (p.387). Los resultados serán, pues, en vista de tan complejo panorama, controversiales en virtud de su fragmentación, inestabilidad, recíproco aislamiento, desarraigo, complejidad cultural, dispersa historiografía, contingencia y provisionalidad: “El Caribe es un mar

histórico-económico y un metaarchipiélago cultural sin límites, un caos dentro del cual hay una isla que se repite” (1998b, p.17).

En este aspecto, la literatura del Caribe se asume como un espacio de gran plasticidad, en el que la identidad, como parte de la memoria y características de una región, confluye con otras relaciones. Se quiere, entonces, reconfigurar lo propio a través de los vacíos, carencias y deseos, pero a través de una “factualización”, de una ficcionalización parecida a la verdad (Caballero, 2010). Esta ficcionalización y la plasticidad se acercan también a las nociones políticas y geográficas. Anaya Ferreira (2001) encuentra uno de esos filones temáticos a partir de que “los poemas expresan las tensiones permanentes que definen a la literatura caribeña en general, es decir, la búsqueda y el reconocimiento/cuestionamiento de las raíces culturales que contribuyen a un sentido de identidad colectiva, por no llamarla identidad nacional o regional” (p.209).

Desde otra visión, Raphaël Confiant, en su conferencia “Paisaje, historia y literatura en el archipiélago Caribe”, expresa que a pesar de que la globalización conlleve una visión *otra*, así como cambios y cuestionamientos en las nociones de nación, territorio, lengua materna e identidad, tal plasticidad en el mundo caribeño lo hace único:

El paisaje se esfuma frente a la imagen en tres dimensiones [...] En las novelas del movimiento de la Criollidad (*Créolité*), la naturaleza no solo es personaje, como en las obras de Glissant, o historia, sino que también se convierte en una entidad que debe ser respetada y protegida al igual que los seres humanos. (2011, p. 5)

Lo que interesa de esta cita son los términos *identidad* y *naturaleza*, entendida esta última como paisaje. La visión abierta y posmoderna de Confiant cuestiona las nociones de *identidad*, *nación*, *territorio*, *lengua materna* y redimensiona la de *paisaje*, mirada que lo identifica con Edouard Glissant en varios elementos, especialmente en el de “mestizaje consciente de sí mismo”.

En esta línea, en “La voz del crepúsculo” (2000), Walcott hablaba de que “los escritores de mi generación éramos integradores por naturaleza” (p.15), pues combinaban la literatura griega, romana y británica. Parte, entonces, de que no solo es relevante mirar las Antillas y América desde la musa de la historia, sino a partir de la *visión adánica* que han tenido los poetas del Nuevo Mundo, pues este era un mundo que sufría de *amnesia*, en el “que nada había, todo estaba por hacer. Con esa prodigiosa ambición era como uno empezaba” (Walcott, 2000, p.16). Por eso la convicción de que esos escritores y teatreros de veinte años atrás, alrededor de 1950, no solo partía de crear una obra teatral, sino de crear un teatro y su entorno: “Caminábamos, como nuevos Adanes, en una nutritiva ignorancia que nombraba a las plantas y a las personas con la creencia pueril de que el mundo es su propia época [...] no necesitaba en absoluto de escenarios, vestuario, iluminación, de todos los ‘sucios ingenios’ del teatro” (p.17). De allí que sus presupuestos creativos fueran más allá de los límites de representar las propuestas del negro africanista o la del panbritánico; ante ello, él toma partido por el tercer grupo, encargado de purificar el lenguaje, torturándolo y rearticulándolo, tanto el “dialecto de la calle como el lenguaje del aula”, y el que funda eléctrica, creativa y esquizofrénicamente lo antiguo y lo nuevo (Walcott, 2000, pp.20-28), a pesar

de que se le tache de ser “pretencioso o de jugar a ser blanco. Éste es el mulato del estilo. El traidor. El integrador” (p.20). Su exploración escritural, buscó, pues, ser performativa: mostrar y hacer re-vivir los silencios y el “desangelado e inculto paisaje”, considerado “poco instruido como nuestra sintaxis”, reemplazado por “un júbilo que lo siente todo renovado” (Walcott, 2000, pp.42-55).

En su recorrido por los poetas del Caribe, Walcott observa en Saint John-Perse, por ejemplo, “la mayor amplitud del elogio elemental a los vientos, a los mares, a las lluvias [...] Su espíritu es el mismo que el de los poemas de Whitman o Neruda, pues todos ellos buscan espacios en los que el elogio de la tierra es ancestral” (Walcott, 2000, pp. 55-56)¹⁶. Edward Hirsh (1998) considera en su ensayo sobre Walcott que al pertenecer este poeta a la estirpe de St. John Perse, Aimé Césaire y C. L. R. James, ha creado una literatura en muchas lenguas distintas, expresando su creatividad al escribir acerca de un lugar por vez primera, acogiendo Hirsch lo que llama Alejo Carpentier “la tarea adánica de darle a cada cosa su nombre”.

La propuesta se puede encontrar, aun más, en estos versos de Derek Walcott: “Adán tuvo una idea. / Él y la serpiente compar-

16 En el poema “Para celebrar una infancia” Saint John-Perse escribe al respecto:

iPalmeras...!
Entonces te bañaban en el agua de hojas verdes;
y era también el agua verde sol, y las sirvientas de tu madre,
altas mozas lucientes, meneaban sus cálidas piernas cerca de tu temblor...
(Hablo de una alta condición, antaño, entre los trajes, en el reino de gigantes
claridades.)
iPalmeras...! ¡y la dulzura
de una vejez de las raíces...! la tierra
entonces deseó ser más sorda, y el cielo más
profundo en donde los árboles demasiado grandes,
fatigados de un oscuro designio, anidaban un pacto
inextricable... (2006)

tirían / la pérdida del Edén a cambio de una ganancia. / Así que ambos crearon el Nuevo Mundo. Y la cosa iba muy bien” (citado por Hirsh, 1998 , p. 68). Dominique Aurélie (2012) ha subrayado también la naturaleza adánica de la poesía de Walcott a través del análisis de las imágenes nacidas de la relación entre paisaje y memoria, las cuales cuestionan y replantean el vacío y el silencio dejado por la amnesia implantada por la destrucción colonizadora. Una muestra de ello se encuentra en los cuatro primeros versos del poema “Orígenes”, de *Poemas escogidos* (1964):

La oleada en flor restalla sus espumas.
Silban blancas abejas en el cráneo del coral.
Vine sin nombre, entre aceitunas de algas;
Feto de plancton, no me acuerdo de nada. (2012, p.17)

Para Kerry-Jane Wallart (2005), la poesía aparece como un intento de cubrir el paisaje originario por el “lenguaje excavado”, colonizado, y “expone el origen de la lengua propia”. Su apariencia bucólica (exenta de ingenuidad) busca nombrar las cosas antes de la invasión de los colonizadores. Esa conciencia “ingenua” del poeta “no es tanto un retorno a la pureza más que el ocultamiento de la conciencia poética ‘detrás’ “ (párr. 27) que busca denunciar mediante máscaras los efectos robados. Allí Walcott, en su descripción whitmaniana, en muchos de sus poemas, ha mostrado la naturaleza “nueva” de su entorno antillano, ese nombrar de nuevo el universo. En un poema, “Tal como Juan de Patmos” (2012), se lee:

Esta isla es el paraíso: lejos de la citadina sangre jadeante de polvo;
vean las curvas de la bahía, vean la belleza esparcida, bello es
el alado sonido de los árboles, el cielo de la pólvora dispersa

al encenderse la noche. Pues la hermosura ha cercado
a sus hijos negros, y los ha liberado de las canciones sin casa ni hogar.
(p. 12, de *En una noche verde*).

Quiero hacer armonizar este concepto de poesía adánica como el de una experiencia que habla de un retorno a un tiempo anterior, con lo expresado por Octavio Paz cuando indica en *El arco y la lira* (2000) que no cree posible en la actualidad poner en práctica la propuesta de Lautréamont de que algún día la poesía será elaborada por todos, pues “supone un regreso al tiempo original. En este caso, al tiempo en el que hablar era crear. O sea: volver a la identidad entre la cosa y el nombre [...] una reconquista de la unidad primordial entre el mundo y el hombre” (Paz, 2000, pp.35-36, destacado mío). Aquí, también lo adánico supondría una concordancia entre cosa y nombre; nombrar significa existir: nombro, luego el mundo existe. Allí la metáfora revitaliza el mundo. Pero la metáfora adánica es otra cosa: una distorsión, un vacío nuevo que se llena. Como indica Wallart en el artículo “La metáfora de Derek Walcott: en busca de una ‘lengua hacia atrás’” (2005):

Es en el movimiento de su utopía metafórica, búsqueda sin fin, el lenguaje puede reproducir el mundo por la importancia de la presencia textual del demiurgo. En ese regadío de autorreferencias, estas poéticas palabras sobre la incompatibilidad de caracteres entre la palabra y la cosa, entre el sentido y referencia, entre el significante y el significado, denuncia la falta de referencia entre sí; pero ella inventa nuevos caminos para captar una presencia en el mundo que permanece en las especificaciones de esta poética.
(párr. 25, traducción mía)

Para Wallart la poética adanista expone el origen de la lengua propia y se convierte en nominal “en el sentido de que participa en el nombramiento del mundo y está construida en torno a una frase sin un verbo” (párr. 8), en una descripción, “jugando de forma implícita en la homofonía entre la palabra y el mundo [de forma que] Walcott transcribía el murmullo del universo” (párr. 8). Para el poeta de la isla de Santa Lucía, entonces,

la metáfora de la “lengua hacia atrás” se basa en última instancia en un retorno al texto en sí mismo. Ello permite que la prominencia del lenguaje seminal sea más visible por el cual toda una literatura se libera de los antepasados y libros polvorientos. (párr. 32)

Un ejemplo de lo comentado lo constituye el mismo “Orígenes”, en el que expone Walcott:

Nubes, cuadernos de bitácoras de Colón,
yo aprendí sus crónicas del océano,
y las de Héctor, enfrenador de caballos,
y las de Aquiles, Eneas y Ulises,
pero de “aquella afable tribu que salió de la tierra firme
para dar la bienvenida a Cristóbal cuando doblaba Icacos”,
El viento hojea páginas en blanco.
(2012, p. 17)

Ese cuestionamiento a la Historia, que pretende la liberación de la cultura hispánica, encierra, también, la inclusión, el sentido de integración de Walcott, pues al mencionar a Aquiles, Eneas y Ulises, el poema, en palabras de Wallart, se presenta como “un texto hecho de pedazos del mundo varados en la playa” de este poeta que se identifica como un Robinson con Viernes, el buen

salvaje, que busca cuestionar los vacíos, la afasia y la amnesia que expresa en esa parte de la lingüística caribeña.

Hace presumir, entonces, el comentario final irónico de Walcott acerca de que esta poesía, como la Biblia, conllevó en su Génesis la visión de “un mundo virginal, sin pintura”, pero no ingenua, pues “las manzanas del segundo Edén poseen la acidez de la experiencia. Hay en esa poesía una memoria amarga, y es la amargura lo que permanece en la lengua” (Walcott, 2000, p.58). Y esa lengua narra el camino de una búsqueda. El hablante lírico del poema “Orígenes” declara: “Aquí, en el ruido del bajío que se retira,/entre estos bancos de arena, busco mi nombre propio y un hombre” (2012: p.23). La poesía anticolonialista de Walcott tiene esa acidez, pero también una carga memorable. Mercado, en mucha de su obra poética, elabora esa mirada adánica, mucho más en aquellos poemas donde incursiona en el mundo del paisaje y la memoria.

La redimensión del paisaje, desnudándolo del naturalismo o del romanticismo, revela su relación con mucha de la poesía del Caribe. Mónica del Valle (2011) rearticula la idea de una especie de caribeñidad o antillanidad de la experiencia colonial mediante los nodos de historia y paisaje, e indica que en el Caribe se presenta una poética adánica como revelación de un lenguaje anticolonial, como son los casos del mismo Walcott, José Lezama Lima, Wilson Harris, Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau y Jamaica Kincaid, quienes apuestan a una obra sin marcas de raza ni nación, aunque presenten huellas de miradas racializadas, con identidades propias, despojadas de improntas esencialistas, mediante textos que develan más preocupaciones artís-

ticas que politización, y más el despojo de huellas o críticas de su entorno y futuro, pues la historiografía ha insistido en borrar su pasado (pp.163-182). El texto de Del Valle contribuye a esclarecer en mucho esta ardua polémica acerca de si existe una cosmovisión única (criollista, negrista, mestiza, o híbrida), o una variopinta versión escritural y multisignificativa de la literatura caribeña.

Si bien existen algunas diferencias entre la literatura del Caribe anglófono, francófono e hispánico, no obstante el paisaje, la identidad y la memoria son factores aglutinantes, además de los constructos señalados por Torres-Saillant: historia, religión y lenguaje. En la poesía colombiana caribeña impera, en mucho, esa poesía adánica, ese re-nombrar lo nuevo, como si el ser humano pisara por primera vez la tierra.

A partir de una mirada posmoderna, Edouard Glissant critica la noción de una raíz única, totalitaria, unida a los conceptos de “ser” y “absoluto”, conceptos unidos a los de civilización y colonización. Desde su propuesta de criollidad, propone una estética rizomática, ramificada y plural, sin raíces, dirigida al encuentro de otras raíces culturales, la cual viene acompañada de una lógica, de un *logos*, de una *estética del espacio*, del paisaje, del territorio, pues el Caribe contiene una dialéctica entre naturaleza e historia, lo que conlleva una metáfora de lo inteligible una –hermenéutica lírica, en este caso–, pues al mismo tiempo que en la cultura mestiza o híbrida, otros elementos logran camuflarse: las lenguas, o los esclavos logran ocultarse en los manglares o las clases dominantes parecerse a las élites europeas, o cuando la naturaleza caribeña, antillana, adquiere

una noción abierta, interpenetrada con la cultura humana y sus acontecimientos.

El cruce de naturaleza e historia acompañan este proceso singular a través de una *estética de la relación*, estética que se enriquece con la relación hombre-territorio, hombre-paisaje, en una comunión sin sujeciones ni ataduras. Un ejemplo de ello lo presenta Kamau Brathwaite, en palabras parecidas a las de Confiant, cuando en conversación con Edouard Glissant declara:

Mi sentido del espacio y de la distancia, por ende, tuvo que venir del océano y del cielo. Tuve la sensación de que en algún lugar afuera estaba el génesis del Caribe, la respuesta a lo que yo esperaba poder crear como artista, un génesis que es realmente donde todo arte comienza. (en Phaf-Rheinenberg, 2008, p.314)

En este sentido, Amílkar Caballero (2010), desde la óptica de lo polílogo, del palimpsesto, del *pastiche*, en un importante y reciente estudio acerca de la poética de Derek Walcott y Álvaro Miranda, retoma cuatro sustratos –desde una nueva tradición, desde el terreno inexplorado pero en construcción de la concepción ontológica palimpséstica, como parte de una “esquina” de Latinoamérica– que caracterizan al Caribe: una superestructura sincrética, una tradición de resistencia, la obliteración de la Historia particular de la zona y una relación profunda del habitante con el paisaje que lo rodea (p.27). De allí que modelar, combinar, reestructurar de manera sincrética, configuren la naturaleza proyectiva del arte caribeño. Así mismo, resultado de estas imbricaciones raciales, de lengua y religión, e históricas, el ser humano es otro, y con él, su arte (valga esta larga cita):

En consecuencia, el hombre del Caribe no es europeo, ni africano, ni culi ni indígena, ni chino. Ni es más africano que europeo o viceversa. El hombre del Caribe es caribeño: Un hombre con tres rasgos novedosos: (1) unas lenguas nuevas por la interacción de fuerzas de sojuzgación y fuerzas de resistencia durante el período colonial (los creoles antillanos usados por la mayoría de los habitantes y, en el ámbito continental, el creole de base española del Palenque de San Basilio de Bolívar son ejemplo de ello); (2) una nueva cosmovisión fruto de los procesos de transculturación y (3) un crisol de razas producto de un proceso de miscegenación [y esta es su tesis central: de manera que] las literaturas del Caribe pueden leerse como un corpus unificado de poéticas que reconstruyen los rasgos de la identidad de sus pueblos mediante la deconstrucción del canon estético occidental. (Caballero, 2010, p.30)

Surge, entonces, el otro interés para visualizar la cultura del Caribe por ciertas temáticas que los escritores y poetas recrean en sus obras como experiencias vividas y que Benítez Rojo señala como particularidades del caribeño (cubano, supongo, para él): su atracción por el baile, los deportes, la danza (y para este caso, en Mercado, especialmente el boxeo), el sincretismo, la fragmentación, el aislamiento, el desarraigo y la complejidad cultural, entre otros. La noción de “cultura caribeña” viene a cubrirse así de un carácter humanístico y no geográfico, marcado por los desarrollos históricos (Mateo Palmer y Álvarez Álvarez, 2004, p.61).

Luego de un rastreo de las obras más importantes (teóricas, críticas, históricas) sobre estudios del Caribe, el poeta y crítico Gabriel Ferrer (2005) plantea que la búsqueda de la identidad

constituye un tema central, pues la literatura caribeña otorga relevancia al “qué somos”, ya que la preocupación surge de una Historia diferente y otra que se ha desarrollado no solo desde la cultura hispanohablante, sino desde la francófona y la anglófona caribeña. En un ejercicio de sistematización sobre las temáticas del Caribe, Ferrer considera que existen catorce características: el problema de la identidad, el autodescubrimiento y reconocimiento de la propia esencia, la otredad, la indagación de la historia, la africanidad y el imaginario cimarrón, el desarraigo y el exilio, el viaje; lo mítico, lo mágico y lo maravilloso; la pluralidad lingüística; la oralidad y el habla coloquial; la carnavalización, lo grotesco y lo desmesurado, el humor, la sátira y la ironía; la música y la nostalgia y la memoria (p.10).

Temas como el viaje, el exilio y el desarraigo darán pie también para crear el concepto de *identidad transcaribe*, por parte de Ralph Premdas, practicada por aquellos que se encuentran por fuera de su país y buscan, a través de sus relaciones identificatorias, compartir sus experiencias e informaciones de la nación de origen. Premdas, además, propone los constructos *identidad regional*, sustentados por la diversidad de las lenguas específicas, mientras que la *identidad insular* apuntará a la lealtad territorial del colectivo a su país. La *identidad sub-estado* conviene en ser representada por estados plurales y racialmente fragmentados como Guyana, Trinidad, Surinam y Belice (Premdas, citado por Ferrer, 2005, pp.2-3).

Frente a tantos conceptos, sacralizaciones de regiones caribeñas, teorías mal argumentadas o sesgadas, creación de insularidades en la búsqueda de una identidad muchas veces múltiples

y mal analizadas, Silvio Torres-Saillant (2011) reconoce que su libro *Caribbean Poetics* hacía parte de esas concepciones aislacionistas, al no mirar las influencias e importancia del Caribe continental:

Siento que he aprendido mi lección sobre los peligros de la insularidad en el lenguaje que empleamos para denominar la región de nuestros estudios, una lección que me ha inculcado algunos temores graves, pero, diría, saludables sobre el dañino efecto de tal lenguaje cuando el mismo marca nuestra manera de imaginar los lugares y las gentes que presumimos nombrar. (2011, p.26)

Pero otros temas que surgen son la importancia del mito, como lo recrea Derek Walcott en *Omeros*, visto a través de una reinterpretación o de una versión otra de lo real maravilloso de los años 40 o del realismo mágico de los años 60, pero en realidad hacia una nueva mitificación, lo que contribuye al proceso de desmitificación que existe en esta época. Sobre ello, indica Anaya Ferreira (2001) que en la tradición anglófona caribeña (pero también en la francófona) ello

determina el carácter múltiple y ambivalente de la exploración misma: el viaje de la imaginación hacia un origen mítico está marcado por el contacto con la misma cultura europea que, en primera instancia (y en la mayoría de los casos), se quiere cuestionar. Es decir, la reconstrucción imaginativa de una identidad original siempre se ve definida en relación con la experiencia colonial. (p.211)

A la pluralidad lingüística o el juego, se agregan ejercicios lúdicos y pluralistas. Para Kamau Brathwaite esta herida colo-

nialista sin cerrar se puede empezar a curar mediante la “lengua nación”, pues, con “el uso de la lengua impuesta pero claramente marcada por los ritmos y la dicción de los pueblos caribeños (en especial los de origen africano) y su doble diáspora (hacia el Caribe mismo y hacia los polos metropolitanos de los países desarrollados)” (Anaya Ferreira, 2001, p.214). Y en el caso de *Omeros*, Amílkar Caballero considera que este poema se encuentra escrito en “caribeño”, al superar la tensión entre lo oral y lo escrito: ni lenguaje formal ni marcadamente oral (p.86). De forma que

las poéticas del Caribe se pueden considerar entonces como las poéticas de la búsqueda de preceptos autónomos para la escenificación de la realidad y, asimismo, como las poéticas de la ‘factualización’ de lo ficcional, pues ellas intentan erigirse como documentos portadores de la verdad. (Caballero, 2010, p.16)

La estética adánica, relacionada con mostrar por primera vez el entorno espacial y familiar en virtud de la negación historiográfica colonial, conlleva otra labor a partir de la obra del premio Nobel de Santa Lucía, Walcott, y que, en mucho, puede ser aplicada a Mercado y a muchos poetas del Caribe: “La tarea para el artista antillano híbrido es fusionar los diversos fragmentos, pegar los añicos africanos, asiáticos, europeos y formar un nuevo todo que se goce en el fermento y la babel, glorificando la marquertería de la cultura de las Indias Occidentales” (Hirsh, 1998, p.1). Recordemos que el mismo Walcott se consideró un “integrador”, un mulato que fundía lo antiguo con lo nuevo.

La “búsqueda de preceptos autónomos”, “pegar los añicos” y la estética adánica, confluyen con lo que denomina Stuart Hall

(2010) el “acto de redescubrimiento imaginativo” (p.350), que converge a su vez con el de los “actos de reunificación imaginaria” (p.351), así como con el de “identidad imaginaria” que postula Ortega; situaciones a través de las cuales el poeta o el narrador, mediante las palabras, rehace el mundo crítica, utópica y fragmentariamente desde la cotidianidad. Además, revela la búsqueda de rehacer una “identidad abierta”, una “identidad crítica” y “la recuperación de las plenitudes celebrantes y las pulsiones deseantes”, posible ello, inicialmente, en la poesía de Javier Sologuren y Jorge Eielson (Ortega, 1995, p. 61), entre otros, pero aplicable a la literatura del Caribe y Latinoamérica. La poesía del Caribe colombiano, desde esta perspectiva, vendría a reconstruir el “cuerpo simbólico de la identidad, esto es, el valor moral del habla dialógica” (p. 61), mediante una trama de la subjetividad del poeta en la que entran percepciones, memorias, saberes y sentimientos que impulsan una orientación para actuar en el mundo. Se trata de un percibirse como un nosotros, con un sentido de pertenencia a un espacio, a una comunidad. Desde este punto de vista, la poesía de García Usta, Ferrer y Mercado, devendrían en reinstaurar “una moral de la comunalidad como una política de la identidad actual” (Ortega), mientras que la de Obeso, reivindica “la sustancia del imaginario populoso” (pp.59-61).

Esta poesía tiene que ver con una muestra de la especialización del arte, de una literatura perfilada como resistencia ante un mundo globalizado, proponiendo una conciencia poética antinacional, antioccidental o antihegemónica, pero inserta, al mismo tiempo, en una poesía del mundo, de “hacer sentido”. Representa, también, una poesía anticanónica que, como la de

Candelario Obeso, cuestiona el canon occidental hispánico, blanqueado. De allí que quepa recordar la propuesta de Caballero (2010) en el sentido de que las literaturas del Caribe se puedan leer como un *corpus* de poéticas unificadas, cuyos objetivos son reconstruir la identidad de sus pueblos y deconstruir el canon estético occidental (p.30).

Coincide con Christian Campbell (2011), para quien los escritores caribeños negocian el género *romance*, entendido como “reapropiaciones caribeñas y transformaciones de las estructuras románticas (europeas) de lo popular-romántico-nacional” (p.318); son intervenciones que cuestionan y re-exponen las estructuras escriturales coloniales, buscando, entre otros, reconstruir un contexto para la unificación local, la resistencia y el autoexamen colectivo. Obeso lo demuestra de gran manera. Estas constituyen, *performances*, obras que no requieren interpretaciones sino diversas *epistemes*; representaciones que son performativas, que se *hacen*, que hacemos convirtiéndose en *obras romances*. Así, indica, Campbell, los escritores del Caribe negocian el romance “con el cuerpo político *haciendo* romance como *insider/outsider*, una suerte de noble salvaje que se articula al cuerpo político”. Desde el plano del Caribe, especialmente en la poética de Derek Walcott, en términos de Campbell, la obra romance adopta y adapta lo neorregional y lo folclórico de manera que su estética de criollización contiene una ansiedad con lo popular pero lleva a “posturas políticas contradictorias en relación con las ideas de raza (lo negro), nación, género, colonialismo” (p.318).

Lo anterior, Obeso lo expone claramente. Estas obras demuestran también una aparente y engañosa postura, pues a pesar de

que se descartan como sentimentales y esquemáticas, surgen de una “profunda, de una urgencia política y requiere un complejo trabajo de imaginación creativa” (Campbell, 2011, p.318). Y esa coincidencia de racialización armoniza con lo expresado por Mónica del Valle (2011) referente a ver en las poéticas de Derek Walcott y Lezama Lima “una especie de sujeto sin marcas de raza ni nación, aunque ambos hablen en sus obras de sujetos racializados. Es un sujeto contradictorio en la medida en que no se lo enuncia como marcado por preocupaciones o intereses geopolíticos, sino exclusivamente creativos” (p.116). Su supuesta idealización contiene una “sofisticada, problemática y problematizada estrategia de representación” que implica la negociación de ciertas “diferencias, complejidades y contradicciones en aras de producir una obra coherente con propósitos claros” (Campbell, 2011, p. 318), aunque este autor no desea ver la hibridez de Walcott.

Por parte de Mercado, se puede optar por una primera parte, relacionada con una poesía de apariencia neorregional en su temática, mientras que en la segunda no se muestra lo contradictorio, de forma que el Caribe se manifiesta como un espacio del *performer*, del hacer, de lo popular, como se verá más adelante. 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, en palabras de Campbell, una “tradición bucólica romántica, poesía pastoral”, donde la exaltación y el júbilo del paisaje natural y rural va acompañada de un gran sentido de melancolía. No solo en la poesía de Walcott se ve esta irrupción elegíaca, sino en la de la poeta Lorna Goodison, para 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” (Campbell, pp.321-325). La poética de la memoria familiar y la memoria filial, del linaje, hace parte de la poética de Mercado.

UNA MIRADA (MUY) GENERAL A LA POESÍA DEL CARIBE COLOMBIANO

Candelario Obeso, un precursor

Al querer ubicar la escritura de muchos poetas del Caribe colombiano como el resultado de una obra de zona periférica, de una cultura colonizada, con un espíritu contestario y anticanónico a la cultura central y hegemónica, la poesía de Candelario Obeso representa la primera respuesta de un creador que, a finales del siglo XIX, interpela a la cultura blanqueada y eurocentrista de la Atenas suramericana, filológica y resguardada de cualquier influjo no eurocéntrico, de espaldas a la identidad múltiple de la nación. Por tal razón, esta cultura del altiplano no registra ni acepta los bordes ni la periferia, hasta aún muy entrado el siglo XX; tampoco asume, desde el arte, las múltiples temporalidades ni la reinención de la tradición nacidas de Gabriel García Márquez y Alejandro Obregón, quienes fueron aceptados más tarde, cuando la modernidad artística sopló con más fuerza en los años 60 del siglo XX y la resistencia era irrecusable ante el influjo del mundo.

Desde la cultura del centro no se aceptaba ni la novedad ni lo que produjera extrañamiento ni la disrupción; tan solo se esgrimía la cultura binaria “de la que dependen gran cantidad de

discursos: el nacionalista, el colonialista y el patriarcal” (Guasch, 2005, p. 8, en cita indirecta de Bhabha). Transformados los paradigmas en el siglo XXI, las siguientes preguntas constituyen afirmaciones: ¿Se imponen, entonces, nuevos localismos o miradas desde lo local como conciencia de lo relacional y lo contextual como inclusión, es decir, desde lo nacional?

Hablar del centro significa hablar de fronteras. Desde su territorio, Obeso buscaba un reconocimiento, una identificación desde su poesía, al afirmar, de alguna manera, que somos voces, somos intérpretes de la nación, pero también de la poesía y de la frontera, pues el Caribe colombiano se constituía en “nación”: se trataba de una *comunidad blanca imaginada* y violenta, truncadora, nacida de la negación de varias etnias, razas y zonas periféricas de la geografía nacional. Desde su espacio perimetral, la poesía espacialista y humanista de Obeso muestra las situaciones de personajes populares con alma, corazón y vida. Su poética presenta una densidad simbólica que contrasta con la poesía del páramo de Diego Fallon, Eusebio Caro y el cartagenero Rafael Núñez, entre otros. Esta se encuentra sujeta a significaciones blanqueadas desde “el corazón y la letra de la patria”, encarnada en una desfasada poesía greco quimbaya y romántica parnasiana. La supuesta poesía de la “frontera” permitía (proponía) un espacio de alteridad y de superación de la homogeneidad seudoeurocéntrica colombo-española. Buscaba que su propuesta poética se constituyera, no en el lugar peligroso y de obsesión violenta de los territorios “nacionales” con su cultura guerrerista, sino en el de una poética de la reconciliación fronteriza, frente a la admonición civilizatoria del dominio me-

tropolitano neocolonialista. En su poema “Eropriación re unos corigos”¹⁷ lo presenta, desde el comienzo, de manera patente:

Cara sé tiene en er mundo,
Apacte re la cotilla,
Otro sé que poc má fuecte
Ej er puntá re su vira. (1988, p.40)

En el verso noveno, luego de recurrir a refranes que preparan su declaración, indica: “Yo, branco, lo tengo a uté/ Hoccón re mi probe vira” (p.40). A este hablante no le interesan efectos materiales o el hambre, sino valores o desvalores: “Una inrecencia a dijtiempo, / La ingraticú inmerecía”. Como la amistad, en la que se halla “en er mundo su arrima” (p.42).

El oyente lírico, un blanco, centro del discurso, parece neutral. El negro parece decir sus palabras al vacío, sin embargo, hay aceptación por parte de aquel porque han compartido: “re toro lo suyo/ Que me guta y me ra enviria/ Siempre rijpuse, tar cuar/ Re la s’hoja la jormigas...” (p.42). Pero la existencia del otro afirma la propia: “Yo será siempre er que soy/ Poc má chajco que reciba...” (1988, p.44).

Unos setenta u ochenta años después, parte de la poesía de Derek Walcott se encamina en el mismo sentido. Reygar Bernal (2010) ha indicado que en poemas como “Ruins of a Great House” y “Verandah”, Walcott logra proponer “su concepto de identidad del yo caribeño y cómo se ve a sí mismo en relación

¹⁷ El ejemplo se presenta a partir de una parte del estudio extraído de mi texto “Oralidad, anticanon y conciencia de identidad en la poesía de Candelario Obeso” (2010, pp. 23-51: “El reconocimiento del otro es el que espera el hablante en “Eropriación re uno códigos”.

con los *otros*, que son *distintos*”. A través de una “dialéctica de la conciliación”, Bernal muestra cómo en el primer poema, Walcott “explora el ‘yo’ lleno de ira del sujeto poético, criticando con ira a “los otros”: facinerosos como Walter Raleigh, Drake, el mármol griego impuesto en las nuevas tierras mediante la conquista imperial y los sufrimientos inflingidos por Albión; se concluye que eso lo dejaron como una “lepra del imperio”, pero al final “nos presenta un ‘nosotros’ ante los ‘otros’ personajes” (pp.122-123), adoptando un tono conciliador, compasivo ante la cultura conquistadora cuestionada. De igual manera, en “Verandah” el abuelo ficcionalizado de Walcott, quien representa el poder de la plantación y la conquista blanca, se transforma en un *nosotros* caribeño a través de su nieto poeta. Walcott reconvierte e inserta la cultura “universal”, eurocéntrica, en caribeña. Lo que se postula es la conciencia reivindicatoria de Bajtin:

Solo al revelarme ante el otro, por medio del otro y con la ayuda del otro, tomo conciencia de mí mismo, me convierto en mí mismo. Los actos más importantes que constituyen la autoconciencia se determinan por la relación con la otra conciencia. Los actos más importantes que constituyen la autoconciencia se determinan por la relación con la otra conciencia (con el *tú*). La ruptura, la desunión, la clausura en sí mismo como la causa principal de la pérdida de sí mismo. (2015, p.140)

En cierta manera, la poesía de Candelario Obeso tiende a presentar una *identidad construida*, a un canto de búsqueda o propuesta posible de unidad nacional, aunque también a dibujar una congregación étnica, del boga y sus coterráneos, viviendo en un paraíso perdido, del *beatus ille*, pero para que sea incluida dentro del panorama cultural, en una especie de reconciliación

étnica. De hecho, un poema, “Serenata” puede ser esa biografía escondida del enunciador del “Canto del montar”. En “Serenata” el yo poético no solo se expresa contra la guerra sino contra “los cachacos”, ciudadanos del centro de Colombia. Él, “cuando los goros” gobernaban, apoyó a los liberales y fue “sordao/ Porque efendía/ Mi humirde rancho”, pero ahora condena cualquier contienda porque “Ya pasó el tiempo/ Re loj eclavos;/ Somo tan libre/ Como lo branco” (1988, p.52).

La poesía para Obeso se constituiría en un espacio ético sin aparentes determinismos geográficos o históricos, pero también pertenecería a la radicalización clasista que yuxtapone lo “crítico” y lo “literario” entrelazado con lo popular y lo oral. El lar quimérico virgiliano de la poesía colombiana de finales del siglo XIX, se constituye esta vez en el eje inspirador de la cultura que cuestiona lo “universal” o lo nacional, representándose la poesía como una revelación (reflexión) liberadora. Se consolida, así, una poética geopolítica, mediatizada por una geopoética, pero, al mismo tiempo, desde su entrada al pasado, al hablar de sus raíces, entraría al terreno mitificador del otro.

Obeso revela, además, “historias de vida”, relatos que dejan ver una “poética del relato” (en términos de Ricoeur, 1999), relativos a los recursos de creatividad y de narración, conjugados con los juegos del tiempo, como igual se encuentra en las obras de Mercado, Ferrer y García Usta. Poesía de la identidad construida y por construir, de la experiencia, del contar, del ser contradictorio que muestra la identidad de sí mismo y del otro, una identidad en la que el tiempo histórico, de factualización, se conjuga con el de la ficción, buscando interpretarse e interpenetrarse a

sí mismo y al espacio en un proceso dialógico. Como en todo acto de naturaleza lingüística, en ella se busca contar, de forma que el autor se comunica, configurando una *identidad narrativa* que cumple, en el caso de José Ramón Mercado, el papel de una *identidad contada*, la cual lleva, también, a ubicar su juicio, en palabras de Ricoeur, su “imputación moral” (1999, p.227), y con ella, su cosmovisión. Esta imputación configurará, además, la naturaleza de algunos de los libros de Mercado.

En *Obeso* se observa también una visión multiculturalista, porque dentro de la naturaleza plural los poetas *hablan* desde las diversas etnias e incluyen la oralidad, el conversacionalismo o coloquialismo como mecanismo expresivo, el espacio y el tiempo, resultado a su vez de la “poesía de la experiencia” latinoamericana y española. Busca, entonces, para Ortega, abrir un espacio discursivo alternativo, un discurso otro que revela la “discursividad nuestra” y una identidad crítica, de resolución, mas no simplemente de origen, pues significaría representar el esencialismo conservador y el determinismo. Como ha indicado Hall, la identidad, en este caso cultural, se revela “como algo constituido no fuera sino dentro de la representación [...] que es capaz de constituirnos como nuevas formas de sujeto” (2010, p.318). Los personajes líricos hablan, con lo cual se busca restaurar la autorrealización, la renovación de la vida a través de un discurso antitraumático, a través de una “identidad imaginaria” que reconstruya el cuerpo simbólico, recuperándolos a través de la obra de los artistas y escritores, de su otredad y su textualidad cultural imaginada y verbalizada, renombrada, alterna y procesal (Ortega, 1995, pp.58-62).

Una mirada a la poesía actual

Antes de continuar, unas cuantas explicaciones: la poesía del Caribe colombiano se encuentra en un proceso de reconocimiento no solo a nivel nacional sino internacional. Más allá de los nombres de Candelario Obeso y de Luis Carlos López, poetas como Héctor Rojas Herazo, Giovanni Quessep, Raúl Gómez Jattin, Jaime Manrique Ardila y Rómulo Bustos Aguirre, se han destacado en el panorama continental artístico y han logrado ser publicados en otros países.

De esta divulgación y reconocimiento hace parte una serie de poemarios que han aparecido paulatina, y justamente a partir de los años 70 del siglo XX, cuando empiezan a formalizarse las publicaciones de los poetas de la región Caribe colombiana. Puesta la mirada cincuenta años atrás, podrían encuadrarse algunas líneas temáticas generales, así: con Luis Carlos López, pintor de costumbres del lar local, el lenguaje, coloquial y sardónico ocupa un lugar central, pues logra rebasar las temáticas “correctas” del mundo griego y latino de los románticos finiseculares colombianos, sostenidas 20 años atrás. De escritura ágil y rápida, la pluma de López se asume como una propuesta vanguardista, novedosa para la esclerótica poesía de ese momento.

A finales de los 40, y a partir de los 60, se encuentra, de manera más completa e inclusiva en cuanto a publicaciones, la propuesta poética siguiente en la que se encuentran varias vertientes: la existencial y dolorosa (Héctor Rojas Herazo, Raúl Gómez Jattin, Jaime Manrique Ardila); una perspectiva de alguna manera telúrica, de sesgos antropológicos, en las que se dejan escuchar

(hablar) las voces humanizadas de Candelario Obeso (a pesar del pertenecer al siglo XIX), de Jorge García Usta, y una visión culturalista, del rigor y del gusto por la palabra y el tiempo, neoclásica con Giovanni Quessep. Asimismo, más en una concepción que apunta a iluminar la identidad familiar y la memoria como estructura poético-antropológica, se hallan Raúl Gómez Jattin, José Ramón Mercado Romero y Gabriel Ferrer Ruiz, de quienes habría que destacar que tuvieron un cruce con los poetas indicados anteriormente. En otra óptica, se encuentran Jorge Artel y Meira Delmar, libres de cualquier discusión por sus calidades, e ingresan en este reconocimiento poetas relativamente jóvenes como Miguel Iriarte, Fernando Denis, Mónica Gontovnik, Margarita Galindo, Nora Carbonell, Tallulah Flores y Clemencia Tariffa, entre otros.

Tan cerca del espacio y tan lejano de ellos, la poesía de Giovanni Quessep se decanta, desde lo temático como desde lo estructural, por un misticismo difuminado, acompañado de mucha intemporalidad, purificación, irrealidades, memoria cultural, exaltación de los mundos interiores, rigor, orden, sensualidad de las palabras, temáticas y condiciones que lo alejan, supuestamente, de una “presunta” poesía caribeña, mucho más cuando lo mítico y el linaje quessepiano, contribuyen a remirar su propia concepción.

Rómulo Bustos Aguirre pareciera acercarse a los horizontes de Quessep, pues en él subyace una transformación que lleva a ciertas interrogaciones místicas en un comienzo, como sucede con *El oscuro sello de Dios* (1988) y luego en un lirismo minima-

lista o materialista, como en *Sacrificiales* (2010), en la cual desarrolla a su vez, nuevas nociones y expande su cosmovisión en un aparente retorno a la “realidad” del Caribe colombiano, o a una poesía paradójica y autorreflexiva en *Levitación y muerte de la ballena* (2010), reveladora de una neorrealidad sarcástica y difuminada pero aun así, lúdicamente simbólica y metafísica. Cabe mencionar también *La pupila incesante* (2013), donde lo inasible y un humor negro cada vez mayor, se conciben como centros temáticos.

La poesía espacialista, lárca o geopoética del Caribe colombiano: la *cuaternidad* y la identidad narrativa e imaginaria, procesual y memoriosa

La poesía como discurso, como práctica discursiva a través de estrategias enunciativas, como forma de narrar la identidad inscrita en el lenguaje y de narrar el entorno, viene a mostrar que con Jairo Mercado, Gabriel Ferrer y Jorge García Usta, entre otros, se presentan varias dimensiones identitarias: el paisaje, la oralidad, la memoria, el lenguaje, la relación con los personajes populares y la selectividad lingüística. Es aquí donde la poesía se presenta como forjadora de la mitificación.

En sus poéticas se evidencia una Costa Atlántica viva, llena de elementos semejantes que, al igual que en los poemas de Candelario Obeso o Luis Carlos López, trazaron formas identificatorias que subyacen en la palabra poética. La poesía del espacio, en este caso del lar, proyecta un habitar, un erigir, que es, a su vez, un abrigar y un cuidar. Es a estas formas del habitar del ser humano a las que Martin Heidegger ha denominado *cuaternidad*,

pues integra tierra, cielo, divinos y mortales¹⁸ como fundamentos del espacio, del lugar, del ser en su entorno. De allí que Heidegger plantee que “la relación del hombre con los lugares y, a través de los lugares, con espacios descansa en el habitar. El modo de habérselas de hombre y espacio no es otra cosa que el habitar pensado de un modo esencial” (1994, p.136).

Una recreación lírica de este tipo en el que re-construir la calle, la casa, el patio, hace parte del habitar, procuran un *velar por*, en términos heideggerianos, rescatar lo esencial del pasado a través de lo láríco. De lo que habla esta lírica, entonces, es de un morar, de la forma de vivir el ser humano en el mundo, de una ontología, de un *ser* a través de un *estar*. La esencialidad de que habla Heidegger para la tierra –“poéticamente habita el hombre esta tierra”, recurriendo a Hölderlin–, elemento que significa “bajo el cielo” –y para Mircea Eliade representa el *axis mundi*, comunicación entre los mundos inferiores con los superiores y viceversa–, lleva a la comunidad de los hombres a pertenecer, bajo una unidad originaria, a un espacio mítico (atemporal) que pierde las connotaciones trágicas y románticas de Hölderlin o de Rilke, pero que se levanta desde una escenificación de la tierra, del *locus* como vehículo y puente entre el poeta y (su) la historia, caracterizado por el arraigo, la armonía y lo absoluto.

Esta geopoética, esta poesía de los lugares y los paisajes, se cruza con la poesía láríca¹⁹. Por ello son recurrentes en esta poesía pa-

18 Para las reflexiones que siguen, han sido de relevancia los ensayos de Heidegger “Construir, habitar, pensar, en *Conferencias y artículos* (1994). Y “Poéticamente habita el hombre” y “El cielo y la tierra en Hölderlin”, en *Interpretaciones de la poesía de Hölderlin* (1983).

19 Acerca de la distinción entre poesía láríca y bucólica, edades de oro y jardín del edén, Raymond Williams (2001) desarrolla un estudio gigantesco sobre la transformación de la literatura inglesa desde el siglo XVI hasta mediados de

labras como infancia, pureza, inocencia y plenitud. Esta poesía, pues, en palabras de Heidegger (y también de Jorge Teillier), habla de salvar la tierra, pero en este caso por la palabra, por la memoria. Poesía, en sí, del espacio, de la esencia del paisaje o de los lugares como representación de la memoria. Para Teillier

los poetas de los lares (sin ponerse de acuerdo entre ellos) pretenden afirmarse en un mundo bien hecho, sobre todo en el del mundo del orden inmemorial de las aldeas y de los campos, en donde siempre se produce la misma segura rotación de las siembras y cosechas, de sepultación y resurrección, tan similares a la gestación de los dioses (recordemos a Dyonisos) y de los poemas. Por omisión, se repudia entonces el mundo mecanizado y estandarizado del presente. (1965, párr. 10)

Teillier se refería a poetas chilenos como Efraín Barquero, Pablo Guíñez, Alberto Rubio, Rolando Cárdenas y Alfonso Calderón. Además de esto, argumenta:

¿Por qué esta vuelta? No basta para explicarla, creemos, el origen provinciano de la mayoría de los poetas, que atacados de la nostalgia, el mal poético por excelencia, vuelven a la infancia y a la provincia, sino algo más, un rechazo a veces inconsciente a las ciu-

siglo XX, tomando como base la sustracción social e histórica de los escritores y poetas que idealizan el mundo pastoral y bucólico como un retorno utópico y muchas veces ideológico.

El término "láríco" fue introducido por Rainer Maria Rilke en una carta de 1925 a su traductor polaco, Witold Hulewitz, refiriéndose a lo familiar y lo humano, al carácter de arca con que veían los abuelos los objetos después de mucho tiempo: "Sobre nosotros descansa la responsabilidad de conservar no sólo su recuerdo (lo que sería poco y no de fiar) sino su valor humano y láríco (en el sentido de los dioses domésticos". Entre otros poemas sobre dicha temática, Rilke escribió "Ofrenda a los lares" (Barrera Enderle, en "Jorge Teillier o la poesía de fin de mundo en tres tiempos", 2007) La estirpe de poetas lárícos, según el mismo Teillier –el más reconocido teórico y poeta de este tipo de poesía en Chile–, se encuentra en la lírica de Sergei Esenin, Georg Trakl, Dylan Thomas, Antonio Machado, René Char, Robert Desnos, entre otros.

dades, estas megápolis que desalojan el mundo natural y van aislando al hombre del seno de su verdadero mundo. (1965, párr. 4)

Revisemos las diferencias. Para estos poetas del Caribe colombiano el paisaje representa, de alguna forma, retomar cierto legado de Obeso (visto desde el presente), pero con algunos cambios: ellos hablan desde los espacios, pero a través de los hablantes, de sus cuitas, de su entorno, de sus propuestas conciliatorias. De igual manera, la poesía de Mercado, Ferrer y García Usta, se refiere al espacio a través de y con los otros, que deja huellas en la memoria del hablante, con un manejo trascendente de la lengua como elemento fundador de la voz del *otro*. Sin embargo, en cuanto a diferencias, Obeso es un contador de conductas, de comportamientos, de una moral, de una ética, de una política distinta.

Por tratarse de una poesía del espacio o de representación espacialista, algunos poetas del Caribe colombiano adoptan el concepto de apropiación, sobre el que Pol Urrutia (1996) indica:

la apropiación consiste en un doble proceso de ajuste. Por un lado, entre el espacio objetal y el espacio representado, lo cual da una impresión de familiaridad cognitiva. Por otro, ser capaz de asociar el deseo con la representación y el uso de los objetos en el espacio, lo cual da al individuo una impresión de familiaridad afectiva. Ello teniendo en cuenta que los objetos se ordenan en el espacio siguiendo una jerarquía de valores. (p.5)

De alguna manera, se quiere proponer aquí que, parcialmente, existe una *comunidad poética imaginada* a través de marcas o temáticas parecidas, ante lo cual una parte de la poesía del Caribe

colombiano se puede leer mediante unas variables relacionadas con las dimensiones de inclusión/exclusión/apropiación, pero también desde la experiencia multicultural: Inclusión, al pensar en una comunidad que pertenece a un espacio y su definición; exclusión, al descartar al otro. Se crea una *identidad relacional*²⁰, pero representa una variable dialéctica, relativista, fragmentada, transformativa, de acuerdo con el discurso y el sujeto que lo enuncia; de acuerdo con su espacio y con su tiempo, como re-creador del capital material e inmaterial, cultural, pero también mediante la apropiación y exposición de lo propio y lo ajeno. El poeta se incluye en una comunidad que acepta al otro. Se reapropia de su espacio, sin dejar, de alguna manera, ver también a los otros como “otros” para confirmarse a sí mismo. La tríada inclusión/exclusión/apropiación, desde el individuo, suele presentarse de manera indeterminada: el yo (mí mismo) frente al otro (sí mismo) (Ricoeur, 2003), de manera dialógica, de manos de un cambio histórico, mediante mecanismos de reapropiación y transcodificación, gracias al otro y a la vida cultural. El poeta revela su identidad creativa, abierta, heterogénea, crítica.

Para el creador, se le da relevancia a fenómenos como figuración y valoración, que convienen en ser espejos hermenéuticos de lo estético, aproximaciones hermenéuticas de un tiempo-espacio que imbuye a la poesía geocultural de una especie de neorrealidad, de elementos figurativos concretos, de un aquí y un ahora, a través de imágenes que hablan de la cultura en la que se mueven sus autores. Ello conlleva preguntarse por quién cuenta

²⁰ El término identidad apunta, como se ha señalado en páginas anteriores, a una identidad ontológica, autoritaria, metafísica, de origen e inflexible, que invoca imágenes unívocas de nación o ciudadanía (y, por ello, esencialista). La relacional es dinámica, con y a través de los otros.

y para qué se cuenta. Quién escribe y quién lee. De allí la pregunta por el *ser narrativo* que significa, en el caso de Mercado y de los poetas del Caribe colombiano, por la identidad de origen, una posible *identidad caribe* (Ralph Premdas, citado por Ferrer, 2004, pp.252-263), pero que debo agregar como *imaginada*, reflejada, por sobre todo, en una escritura *identitaria creativa*, no anclada sino relacional, es decir, procesual, en concordancia con los tiempos histórico y geográfico; cambiante de acuerdo con las relaciones políticas, sociales, culturales y con el diálogo con los otros y a su consecuente juego de las diferencias. Una comunidad poética imaginada que postula temáticas parecidas, para diferenciadas en sus cosmovisiones y a nivel escritural. Ella personifica una cierta *identidad imaginaria* que reconstruye un ensueño literario mediante una poética conflictiva y con un lenguaje que interroga el lenguaje cotidiano. La poesía del espacio convoca un “sistema de lugares” literario, una concepción semántica adánica que da apertura a un asombroso nuevo mundo fundacional.

Hablar de una poesía espacialista significa, entonces, hablar del paisaje, la memoria, el territorio, donde la identidad o las tradiciones son reveladas como formas de cultura; a partir de ello, se puede hablar de una geopoética. La geopoética (Aínsa, 2006) puede pensarse como una recreación de la poética del espacio, en la que el espacio fundador es reconfigurado mediante formas y distintas sensibilidades, reconectándolo como paisaje, como territorio mediatizado por la cultura –es decir, por costumbres, tradiciones, *habitus*– a través de la escritura. Esta poesía geocultural del Caribe colombiano, vendría a constituirse en una versión neorregionalista y transculturadora, como la que señala

Ángel Rama (1982) para los escritores como Juan Rulfo, García Márquez, Joao Guimaraes Rosas y José María Arguedas, quienes reintroducen estrategias como la oralidad, recolección, personajes populares y selectividad lingüística, bajo las cuales se recuperan las estructuras de la narración oral y popular, junto a una recreación de la colectividad desde ópticas espirituales y físicas, encauzadas a través de una presentación de su cultura y de una historia renovada de su espacio (Rama, 1982, pp. 39-48).

La geopoética revela la relación entre cultura y naturaleza, entre los hombres y su geografía; esta relación se muestra a través del reconocimiento, de la identificación con el entorno. La escritura geopoética que revela esta relación pasa del *topos* al *logos* (Aínsa, 2006), la trasciende, la filtra, la transforma. Pensar, crear (o, en términos heideggerianos, habitar y construir) confluyen a través de la palabra. Ser y texto despliegan el espacio recordado. En esta línea, Walcott reconoce y describe en su ensayo “La voz del crepúsculo”: “Cuando uno empezó hace veinte años, partía de la convicción de estar creando no solo una obra teatral sino un teatro, y no solo un teatro sino su entorno” (2000, p.17). Esa naturaleza que se vuelve escritura performativa, adoptativa, adaptativa, adánica, el premio Nobel de la isla de Santa Lucía²¹ la reconoce cuando afirma que los escritores de su generación “éramos integradores por naturaleza” pues no había nada, “todo estaba por hacer. Con esta prodigiosa ambición era como uno empezaba” (2000, p.15). Partir de cero era el principio, y ello se hacía posible merced al vacío, al silencio, la amnesia y la oscuridad autóctona, ejercido por el pensamiento colonialista,

²¹ Debo esta parte del texto a Dominique Aurélia y a su ensayo “Paisaje poético de Derk Walcott” (2012).

mientras la secta recogía los ritos de la autoextinción y el autodescubrimiento. Sin embargo, como indica Walcott, existían preocupaciones cuando se confundían dos dones: “la dignidad de la creencia en nosotros mismos y las cortesías del intercambio. El desangelado e inculto paisaje nos parece tan poco instruido como nuestra sintaxis”, lo cual puede ser resultado del “hombre desalojado”, aislado de su país, de su conciencia, de su lengua, de su escritura, por lo que llega a “concebir la herejía de que el paisaje y la historia me habían fallado” (2000, p.43).

No obstante, en ese espacio continúan siendo sagrados “la gramática y el movimiento del cuerpo, la descarga de la voz domesticada, que se sobresalta al oír su propio grito”. Bajo este proceso de sobrecogimiento y autofirmación, la tribu, conformada, entre otros, por actores y poetas, se libera de su amnesia, de su “entorno y de su raza” (pp.15-16) y camina, “como nuevos Adanes en una desnudez que no necesitaba en absoluto de escenarios”, bajo “una nutritiva ignorancia que nombraba las plantas y a las personas con conciencia pueril de que el mundo es su propia época” (p.17). Su alternativa es escribir desde una purificación del “lenguaje de la tribu”, a pesar de que desde algún lado se le designe como pretencioso, o, del otro, que juega a ser blanco, pues para esos críticos, él es el mulato del estilo, el traidor, en fin, el integrador (p.20). Este es (describo, interpreto) el mundo y soy del mundo. El mulato lo consigue participando de la tortura de la articulación del lenguaje, de la fusión de lo antiguo y lo nuevo y del uso creativo de la esquizofrenia del escritor, sin desdeñar la “cultura” (pp..20-28).

La memoria se convierte en testimonio a través de lo que se relata de su entorno. Cuando ello sucede, esta escritura del y sobre el espacio, revela la identidad de quien la reescribe, su mismidad. Soy y canto sobre y desde mi alrededor, desde mi entorno. El “sistema de lugares” (Rapoport, 1978) literario, significativo, reconocible, constituye un campo donde lo imaginario reabre un elevado contexto geográfico, mítico, cosmológico, mediatizado por una interpretación, una especie de hermenéutica poética que representa los lugares fundacionales a través de una escritura del *aquí* y del *ahora*, de una apropiación de la naturaleza. Representar y apropiarse contiene un proceso de identificación, pero también de transformación. La poesía, como una forma de pensamiento, de consciencia, contribuye al erigir, al velar por los lugares en tanto forma humanizada del espacio, a través de la creación simbólica, a reapropiarse de la naturaleza a través de una poética narrativa y en parte ontológica, es decir, representativa, a través de la escritura, pero, como narración, trasladada por la identidad narrativa del poeta, ese yo ficticio –en palabras de Ricoeur (2006b, p.998)– creado por el escritor, por el poeta que se refigura, se reconoce y crea a partir de la conciencia creativa de su entorno, conociéndose más a sí mismo. Se vuelve dinámica, transformable contra la identidad estática. La memoria recuerda, pero también escoge, transforma en, con y contra el tiempo y la historia, por el tiempo y la historia.

En poetas como Rojas Herazo, Mercado Romero, Gómez Jattin, Ferrer Ruiz y García Usta, se observa la conjunción espacial a través de la conjugación de casa-experiencia-oralidad-memoria-entorno-familia, la cual contiene varios acercamientos y po-

sibilidades: la primera, en conjunto con la familia, de una *poesía del linaje*, pero, además, refleja la extensión del cuerpo que las habita y se afirma como bases de recreación e imaginación, de refugio y seguridad. Igual sucede en poetas como Rómulo Bustos, Jaime Manrique, Meira Delmar y los ya mencionados. En cuanto al entorno, el poeta revisita lo estable, preservándolo como un “seguro estar”, de manera que, en palabras de Heidegger (1983), “mantener todo en pie y por sí mismo” significa “fundar” con cuatro voces que resuenan: tierra, cielo, hombres, dioses (pp.163-192) –aquí agregamos otros: agua, aire, viento, fuego–.

Se piensa, entonces, que todo espacio habitado contiene en su esencia la concepción de hogar, de morada; y, desde el terreno de los valores, conforma una comunidad donde se unen memoria e imaginación, de forma que la casa o el patio experimentan y traducen una narración o cuentan la propia historia de los tesoros del pasado, su fundación, sus raíces, su lugar mítico, o, como lo ha llamado Javier del Prado, el “espacio o añoranza del nido” (2009), ejercicio de proyección o contemplación del paisaje en el que el yo que crea, armoniza con el yo que lo vio. Lo que se consolida es la raíz ontológica del paisaje representado: una proyección del yo en el presente (Del Prado, 2009, p.25), un yo que ha evolucionado gracias a la identidad narrativa. La casa conduce así a conjurar la integración de los sentidos, pensamientos y sueños de los humanos, constituyéndose en un paralelo con el cuerpo que siente y de este con la memoria que lo restituye. Al mirar y sentir desde la casa y el cuerpo, se aprende a mirar y sentir desde el nosotros; pero también a identificar “lares” con su sentido original de hogar, de morada, que

conduce, inicialmente, a la conexión con la sensibilidad neorromántica de los poetas lárnicos chilenos de los años 50, inmersos en un idílico estado preindustrial, pero también a la nueva representación que proponen García Usta, Ferrer y Mercado.

En esta, casa, familia y cuerpo, son depósitos de la memoria y de la imaginación, de un tiempo del arraigo y de un realismo secreto. La mirada y la palabra en el tiempo del poeta fijan y construyen; la creación poética representa la apertura del pensar, del ser, del apropiarse. No se puede hablar de poesía lárnica en la poesía del Caribe de manera explícita, sino de una poesía del espacio, una poesía del lugar (*landscape*), mediatizada por una escritura como recreación del espacio interior (*inscape*). Según señala Olivia Cohen, en el poema el espacio se compone de una doble vertiente: “*il s’inscrit auxconfins d’une mimésis, c’est a dire une représentation verbale de la réalité extérieure, et d’une semiosis, c’est a dire, une reconstruction à partir de cette réalité extérieure d’une réalité interne propre au texte*” (1997, p.40)²². Donde culmina el espacio real, empieza el de la creación. Parafraseando el título del ensayo de Fernando Aínsa, se pasa *del topos al logos*, del espacio a la palabra, como una propuesta de geopoética²³ en la que el espacio fundador es recreado por el lenguaje desde diversas perspectivas. Aínsa, de alguna manera heideggeriano, explica:

22 “La mimesis y representación verbal de la realidad exterior, bajo un proceso semiótico, configuran una reconstrucción de la realidad externa mediante una realidad interna, nuevamente exteriorizada a través de la escritura” [La traducción es mía].

23 El título de la obra *Del topos al logos. Una propuesta de geopoética* (2006), desarrolla el papel de la fundación del espacio en la narrativa latinoamericana, sus símbolos y cómo se apodera y es representado el ser humano como transformador de la naturaleza (*topos*) para luego recrearla y configurarla artísticamente (*logos*).

Construir y habitar concretan el lugar, el *topos*; al describirlo se lo trasciende en *logos*, la representación se filtra y distorsiona a través de mecanismos que transforman la percepción exterior en experiencia psíquica y hacen de todo espacio un espacio experimental y potencialmente literario. El *punto de vista* es, por lo tanto, variable, pero está originado siempre en un *aquí* y *ahora* estrechamente fusionados que explican la dimensión de historicidad que puede reconocerse en todo espacio y la dimensión espacial de todo devenir. (2006, p. 11) (destacado del autor)

La poesía inicial de Gabriel Ferrer muestra esa mirada donde espacio, memoria y vida se muestran interpenetradas. Un fragmento de un poema de este autor:

El día se hace más largo en las Veredas
Nos parece una eternidad
cuando el otoño despliega las amarillas hojas que caen al río

El hombre de Veredas
pocas veces cambia las cosas
Más bien mastica esas viejas dulzuras
como la inmensa plaza sin estatua de bronce
o los viejos patios en la clandestinidad de la luna
Es imposible para él apartarlas
romperlas en el olvido:
Las Veredas son tan reales como el recuerdo.
(“Veredas”, 1993, p.13, en *Veredas y otros poemas*)

El ser, en el texto, representa el ser-en-el-mundo. La escritura representa su despliegue, su refiguración. El mundo, el espacio, se reactiva intertextualmente a través de la memoria transformada en la representación lírica que realiza el poeta. La memoria tes-

timonia su continuidad temporal a través de lo que se relata, de lo que se poetiza, y, con ello, su identidad, su mismidad en el tiempo, dándole su configuración específica. Cuando el espacio soporta ser relatado, cuando se vuelve acción narrativa, se constituye allí la identidad, según Ricoeur (2003b, p.88). Aquí entran en juego la memoria y la imaginación, mediante la *identidad imaginaria* que postula Julio Ortega en páginas anteriores, a través de la escritura, al rehacer la utopía literaria mediante la subjetividad conflictiva y del lenguaje cotidiano. La poesía del espacio se considera, así, un verdadero “sistema de lugares” literario, un campo semántico de lugares posibles que reabren un prodigioso imaginario geográfico, mítico, cosmológico, acorde a una interpretación, a una hermenéutica escriturada del poeta, representado en un nombrar fundacional, en una esencia y escenificación de todas las cosas, mediante una escritura geocultural si se trata de una representación del aquí y del ahora.

Lo anterior concuerda con lo expresado por Mark McWatt en su estudio sobre la relación de la literatura guyanesa entre paisaje y sujeto, dando apertura así al diálogo caribeño al que se alude en este texto:

El paisaje es, después de todo, una parte de la amenazante y vario-pinta “alteridad” que uno confrontaba cuando intentaba valorizar la posición propia o lograr un sentido de sí o de identidad en la Guyana colonial. *El paisaje invadía la noción misma de identidad*: no era simplemente una cuestión de cómo definir el yo, sino también de cómo definir el “aquí”, el lugar físico que uno llamaba “hogar”. (citado por Del Valle, 2011, p.170)

El espacio se considera punto de anclaje e imagen fundacional (Llarena, 2007, p.44). Aquí *geografía literaria* puede ser reemplazada por *geopoética* o *geosímbolo*, por lo que se encuentra adherida también al “sistema de lugares”, de lo vivido. Como la memoria (narrativa en este caso), no considera el espacio como algo absoluto, sino relativo, construido, pues en tiempos de disgregación, el arte se instituye en estrategias de reforzamiento, en elementos reterritorializantes, antiglobalizantes, elementos claramente políticos que se esfuerzan por mantener posiciones ético-estéticas, existenciales. La identidad narrativa concuerda aquí con la memoria narrativa. Jorge García Usta propone, así, desde el río, la memoria y la expresión existencial:

El Sinú suelta sus voceríos
Y embellece mis veinte niñeces
Yo me orillo, canto y desemboco.
Aquí, la tierra pone en el rostro
Un historial de resabios,
Y de contado, la piedra de un animal antiguo.
La luz está en nosotros,
el río permanece, pero la sangre se busca siempre
sus asambleas contrarias.
 (“Sinuanía”, 1997, p.48, en *Monte dentro*).

Un poema de Gabriel Ferrer, “Sinuario”, acerca del mismo río, enuncia otra exposición:

Estas aguas violentas que invaden la ciudad, vienen del río salido de su cauce. Su naturaleza tiembla en la respiración de los ribereños.

Ha venido el Sinú soberbio y luminoso a filtrar la esencia de los limones, a plantar en toda la ribera el poder del agua, a husmear

un ambiente real y a remontarnos a los días que nos son más que espacios entre sueños [...]. (1996, p.21, en *Sinuario*)

Como autores *rianos*, son reelaboradores de una poesía del río, del espacio y de la historia, conjunción poética que contiene también “el problema del carácter espacial de la existencia” (Bollnow, citado por Petrescu, 2008), de manera que la poesía de Obeso, Mercado, García Usta y Ferrer, lleva a pensar en cómo, desde la geografía e historia, se imbrican y diferencian los conceptos de espacio, territorio y región, y en cómo los tres constituyen la esencia de la espacialidad de la vida social, participando activamente en el proceso de construcción histórico, político y social a través del cuatríplico espacio-poder-saber-arte (en este caso de la literatura). A nivel regional colombiano se sabe cómo, desde el poder central, se ha escogido y destinado de manera centralista la distribución administrativa y económica, implicando un manejo cerrado y sin respuesta a las peticiones de la provincia. Así, mediante su estrecha relación desde el poder, los elementos sociales y políticos son sometidos, a través de una distribución inequitativa, espacial, administrativa, económica, social y temporal, contribuyendo de esta forma a entronizar el funcionamiento del poder desdeñoso (Montañez y Delgado Mahecha, 1998, pp.121,122)²⁴ y también el de la cultura y el

²⁴ De lo mencionado aquí se despliegan otros conceptos, relacionados con la identidad: el *espacio geográfico* se encuentra construido históricamente, dotado de una intencionalidad específica y como un sistema de objetos artificiales, de forma que tiende a separarse por fines extraños al lugar y sus habitantes. Tiene una relación de anterioridad respecto al territorio. En él concurren y se juxtaponen las diferentes territorialidades locales, regionales, etc. El *territorio*, en tanto, se entiende como ámbito geográfico, escenario delimitado, de dominio, y como construcción social, donde ocurren las relaciones “de poder, de gestión y de dominio del Estado, de individuos, de grupo y organizaciones”, considerándosele móvil, mutable, desequilibrado (Mahecha, 1998, pp.122-123). Se estima además como la práctica del hombre ejercida sobre el espacio. Y es allí donde el sentido de pertenencia, identidad y conciencia regional adquieren verdadero contenido a través

arte. Obeso representaría, desde la poesía, el epítome de estos cuatro conceptos entrelazados, de los que devendrían para su poética menosprecio, y, con ello, lucha por entrar al canon, olvido, resultado del poder ejercido desde la cultura blanqueada y hegemónica centralista.

En el caso de Obeso, su expresión, su *lenguaje de identidad*, su hermenéutica lírica, su interpretación y escritura sobre el paisaje que adopta el lenguaje del negro para su comunicación, además de la memoria, lo diferenciará de los otros escritores andinos de la época, pendientes de un mundo extraterritorial, pues su memoria da sentido al paisaje y a la cultura, complementadas con las voces humanas, los personajes líricos que *hablan* en el poema que se vuelven depositarios de esta cultura: lo funda o lo cuestiona, ante lo cual surge la pregunta retórica: ¿representará también una respuesta a un supuesto “desarraigo” de estos poetas del Caribe colombiano y de su generación? No obstante, a pesar de la presencia lírica descrita, existe en estos poetas actuales un entrelazamiento con la modernidad y la modernización, una expresión constructivista a través de la inclusión de los personajes de la cultura popular y de la oralidad como mecanismos de representación de mitad de los años 60 en adelante.

Con ello, existe una experiencia de otro ámbito, una experiencia más cercana con el tiempo, el espacio y el símbolo, y de allí su

de la *territorialidad*, entendida esta como regionalización del territorio desde lo geográfico, y desde lo humano, como apropiación –y esta como identidad o afectividad espacial, como lealtad– (pp.124-125). Territorialidad y regionalismo son conceptos asociados que segregan o integran pues controlan la ausencia o la presencia, y con ello la exclusión y la inclusión, pero también “la territorialidad regionaliza el territorio”, lo delimita (p.125). El alcance de estas explicaciones sociológicas y antropológicas tienen solo una parte aplicativa a la poesía, si nos atenemos al sentido que muchas veces muchos escritores desean explicitar en su obra.

interpenetración con el poeta chileno Jorge Teillier –precursor en Latinoamérica de la poesía lárca– y con otros poetas del sur de Chile como Rolando Cárdenas, Jaime Quezada y Efraín Barquero. Estos poetas mantienen una reflexión a la que, incluso, se puede adscribir Giovanni Quessep, en el sentido de encontrarse en

la búsqueda de la restitución del espacio-tiempo como unidad. Y esto no solo en la unidad que la literatura, en tanto escritura, permite al desplegar la letra como articulación de la temporalidad del relato; el ámbito de las imágenes poéticas en general ofrece una función simbólica apta para tal unificación. (Fassi, 2001, p.69)

La conexión entre geopoética y poesía geocultural es íntima, sinónima. Así, Obeso, Mercado, Ferrer y García Usta, podrían encuadrarse como escritores de una poesía geocultural, en expresiones que apuntan a la conjunción de términos como *cultura*, *imagen*, *tiempo* y *espacio*; de manera que se enlaza –además de la memoria personal con la de la región y con el sujeto dentro de la historia–, la exposición, en términos de Hall, del fenómeno de la *identidad relacional*, afirmada en las cogniciones transformativas que el ser humano desarrolla en su vida cotidiana y en las cuales establece vínculos emocionales, da significados y genera pertenencia con su entorno, lo cual habla de las huellas que el creador adopta como sujeto cultural con su entorno, y, además, establece una comunicación, una comunión y una plenitud convivencial o de relación, asociada a la práctica existen-

cial del poeta, ante lo cual esta poesía se revela como una *poesía de la experiencia*²⁵.

En un texto de su poemario *Vestigios del naufrago*, José Ramón Mercado lo expresa así:

La vida iba cantando por esta calle loma arriba
Este era el callejón de las vacas
Aquí las gaitas derretían sus mieles y aromas
Se empinaban las noches y las estrellas
Hacían sus cantos los pájaros al alba
Floreían los sortilegios y la niebla
Como anillos de oro en los dedos de sus mujeres
Los árboles no eran fábulas inverosímiles
Se poblaban de cantos resinosos
Así iban sucediendo los milagros y los sueños
("El pueblo que ocupa los sueños", 2016, p.30)

Es un lugar lárlico porque el hablante pondera las excelsitudes del espacio y relata lo acontecido en la infancia, en la “escuela donde iban los niños cada día” (p.9). Lo que se observa es que, de manos con la cultura, términos como *espacio*, *memoria* e *historia*, constituyen la esencia de la espacialidad de la vida social, lo cual genera muchas dinámicas que crean y participan activamente en los sistemas de interacción de los hombres.

25 La identidad de lugar surge como una relación dialéctica entre la identidad del yo, la forma física del espacio y el escenario social (actitudes, valores y tendencias conductuales), expresadas también en las características socioculturales y demográficas del individuo. Los cambios y transformaciones de las cogniciones de recursos, espacios, valores y preferencias definen la identidad de lugar sin que la persona se dé cuenta, por lo cual, aparentemente, no puede comunicarse sino a través de las actitudes y comportamientos o cuando el individuo evoluciona o se ve amenazado. La identidad se integra en el *self* o yo cuando da cuenta de su ser en el mundo a través de las funciones del reconocimiento, de expresión y de atribución de significados: soy en cuanto me expreso, me muestro y me revelo desde mi lengua, mi dialecto, desde mi espacialidad y mi tiempo (Sergi Valera, citado en Zárate, 2004, pp.216-225).

Una “identidad imaginada” para la poética del Caribe colombiano

En este sentido, varios de los poetas del Caribe colombiano, como se ha destacado antes, representan distintos acercamientos y posibilidades: la primera, la de una *identidad imaginada*, y la segunda, la de una *poesía del linaje*, vista como representación poética de la memoria de la familia del poeta. Ese homenaje a una persona o la familia, especialmente en el caso de Mercado, se constituye en una “intimidad verbalizada”, confluyente con la historia biográfica, con la figuración del hombre-en-la-historia, representando una *reimaginación verbalizada* (Scarano), la cual culmina en una propuesta acerca de una forma de ver la poesía en el Caribe colombiano.

Quien encabeza esta propuesta es Candelario Obeso, pues al introducir la *poesía del linaje* reivindica no solo lo familiar, sino los conflictos, las alianzas, la memoria plausible. En esta categoría el poeta es solo el valorador (y no el iniciador) y 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, del *performer*. El poeta actúa, evalúa y afirma que pertenece a un linaje, no porque sea de él, sino porque él hace parte de una cadena de padre y madre, y porque en este, el determinismo del *ser-para-sí*, el *yo-para-mí* se rompe: con el linaje pertenezco y no me opongo a mi familia; los actos no comienzan en mí, hago parte de ellos. He aquí un fragmento inicial del poema “Lola Jattin” de Raúl Gómez Jattin:

Más allá de la noche que titila en la infancia
Más allá incluso de mi primer recuerdo
Está Lola –mi madre– frente a un escaparate
empolvándose el rostro y arreglándose el pelo.

Tiene treinta años de ser hermosa y fuerte
y está enamorada de Joaquín Pablo –mi viejo–
No sabe que en su vientre me oculto para cuando
necesite su fuerte vida la fuerza de la mía.
(1995, p.190)

Esta poesía, entonces, se refiere a una disolvenca: habla del ser-para-los-otros, del *yo-para-el otro* (Bajtín, 1982, p.58). Es coherente con lo expresado antes; representa una celebración autobiográfica a través de los otros: *yo* es (se constituye, son) los *otros*. No obstante, 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 emparenta con la memoria de la historia de un espacio determinado.

Pero además, refleja la relación casa-experiencia-oralidad-memoria-entorno-cuerpo que las habita, afirmándose como bases de recreación e imaginación, de refugio y seguridad, de poética del espacio y el lugar, del cronotopo, aunque muchas veces este cronotopo sea de la violencia y el terror. Igual sucede en poetas como Rómulo Bustos, Jaime Manrique, Meira Delmar, Ferrer, García Usta y Javier Marrugo Vargas, con las *Cuentas del afecto* (Marrugo Vargas, 2010).

Capítulo II

LA POÉTICA DE JOSÉ RAMÓN MERCADO

**MERCADO: UNA PRESENTACIÓN A TRAVÉS DE UNA MIRADA
GENERACIONAL Y GEOCULTURAL**

La obra de José Ramón Mercado ha sido la consecuencia de un espíritu persistente e insobornable con la escritura, expresada en 14 poemarios: *No solo poemas* (1970), *El cielo que me tienes prometido* (1983), *Agua de alondra* (1991), *Retrato del guerrero* (2003), *Árbol de levas* (1996), *La noche del knock-out- y otros rounds* (1996), *Agua del tiempo muerto* (1996), *Los días de la ciudad* (2004), *Agua erótica* (2005), *La casa entre los árboles* (2006), *Poemas y canciones recurrentes que a simple vista revelan la ruina del alma de la ciudad y la pobreza de los barrios de estratos bajos* (2008), *Tratado de soledad* (2009), *Pájaro amargo* (2013) y *Vestigios del naufrago* (2016); se agregan, además, varios libros de cuentos publicados (e inéditos algunos) y obras de teatro esperando un editor.

Nacido en 1937 en Sucre –“Debiera/comenzar este poema diciendo /nació en la vereda de Naranjal/bajo los soles del mes de marzo” (1983, p. 17)–; su orbe poético vital cubre una poesía en la que descuellan las huellas de la poesía del Caribe todo: la oralidad, el neorrealismo, lo cotidiano, el lenguaje transparente, el compromiso ideologizante, el prosaísmo, la historia, la sociedad, la desmitificación del poeta. Se cruzan, además, con

las anteriores temáticas que van desde la cultura popular, el recuerdo de la familia, lo urbano, la violencia en Colombia, hasta la poesía erótica y una poesía simbólica en uno de sus libros (*Agua de alondra*).

El escritor e historiador literario José Luis Garcés González define muy concisamente la adscripción temática de José Ramón y de su hermano Jairo:

Los hermanos Mercado tuvieron el privilegio de nacer en Naranjal, hacienda que en esa época pertenecía a Corozal, hoy ubicada administrativamente en Los Palmitos, Sucre [...] Nacieron y se levantaron los Mercado en una geografía definida, y esto los marcó para siempre [...] No se veían obligados [...] a imaginar a sus personajes y sus anécdotas andaban por las calles. (2005, p.17)

De la antigua jurisdicción del municipio de Corozal, Naranjal, se trasladaría con su familia a Ovejas, Sucre, a los pocos años, centro tabacalero de ese entonces. Ese espacio rural, en el que la relación con la naturaleza se magnifica y la relación entre las personas se hace más íntima, es el que va a marcar la narrativa y la poesía de Mercado: espacio del idilio, paraíso –“Nunca me he ido de Ovejas. Allí están gran parte de mis personajes” (2005, p.5)–, enfrentado años después al espacio citadino, informe y de decadencia (*Los días de la ciudad*) y con el dolor trazado por la violencia (*Tratado de soledad*). Con estudios universitarios y de posgrado, Mercado ejerce la docencia secundaria y superior, así como la rectoría del Colegio Inem *Manuel Rodríguez Torices*, de la ciudad de Cartagena, por más de 22 años, donde llevó a cabo una labor académica, cultural y deportiva encomiable, que le significó ser invitado por la Unesco en 1983 a conferencias en

Uruguay y Argentina, y condecorado por el Gobierno nacional con la medalla Simón Bolívar al Mérito Educativo en el 2001. De este trabajo entre estudiantes salió, en el año 1965, su primer Premio nacional auspiciado por el periódico *El Tiempo*, Punch y RTI, con el grupo de teatro *El Callejón*. Pertenece, entonces, a ese grupo de escritores con profesiones que se definen por todo tipo de escritura y géneros literarios, muy común entre los escritores latinoamericanos de finales de los años treinta y comienzos de los cuarenta (pero también de los de comienzos del siglo XX).

Gracias a la publicación de sus libros, Mercado ha conseguido varios reconocimientos. Por *Las mismas historias*, editado con su hermano Jairo, recibió en 1974 el Premio Nacional de Cuento José Eustasio Rivera; por *Retrato del guerrero* recibió mención en 1976 con el premio de poesía de Casa de las Américas; y por *Perros de presa* ganó el Premio Concurso Nacional Universidad Surcolombiana de Neiva, en 1978. Dentro de sus obras de teatro inéditas, y algunas representadas, se encuentran *Los seres anónimos*, *El baile de los bastardos*, *Los adolescentes*, *Declaración de amor en público a Marilyn* y *Pasos de un drama en el parque*.

Fue también autor intelectual del Festival Nacional de Gaitas de Ovejas “Francisco Llirene”, en 1985, experiencia que plasma como parte de su cultura raigal en *Agua del tiempo muerto*, un texto híbrido, con poemas, artículos y crónicas. De esa experiencia han quedado artículos desperdigados en la prensa local. En uno de ellos, “Los gaiteros de mi pueblo” (1996), Mercado ilumina con su prosa un párrafo que bien pudo situarse en *Agua del tiempo muerto*: “Los gaiteros son dulces y estoicos, casi

graves. Nostálgicos y ligeros de lágrimas. Algunos usan sombreros de barbaquejo, abarcas de tres puntás y de una que otra pena quemándoles el alma” (p.74). De esa urgencia de escritura nació el libro de cuentos elaborado con su hermano Jairo Mercado *Las mismas historias*, en el que el universo narrativo de José Ramón Mercado empieza a desplegarse, a abrir los paraísos de la memoria.

Invitado a festivales nacionales e internacionales de poesía, Mercado ha trasladado al público febricitante y a los lectores una honda huella por su forma de comunicar el poema a través de un *pathos* muy elocuente. Perteneciente a la generación de los años 60, podría encuadrarse dentro de los miembros de la Generación desencantada o generación sin nombre: Elkin Restrepo (1942), Jaime García Maffla (1944), Harold Alvarado Tenorio (1945), Juan Manuel Roca (1946), Darío Jaramillo Agudelo (1947), Gustavo Cobo Borda (1948), María Mercedes Carranza (1945), Juan Manuel Arango (1937), Raúl Gómez Jattin (1945) y Giovanni Quessep (1939), quienes, provenientes de las luces e interrogaciones sobre el papel de los poetas y su relación con su entorno social legadas por el grupo de *Mito*, asumen posiciones críticas y desarrollan nuevos aportes desde la academia, como críticos literarios y ensayistas, desdeñando un fenómeno como el nadaísmo. Para Samuel Jaramillo (1980), García Maffla y Quessep, pertenecerían a la “generación sin nombre”, conjuntamente con Augusto Pinilla, Manuel Hernández, Elkin Restrepo y Luis Aguilera, pues sus presupuestos rescatan, en mucho, lo propuesto por el grupo *Mito*, aunque no desde lo social, sino desde lo íntimo y personal, pues su poesía se fundamenta en el ensimismamiento, la preocupación formal, la austeridad y lo arcaizante, y con ello

surgen preguntas trascendentales que exaltan la unión entre lo poético y lo filosófico existencial, en juego con lo culto y lo cifrado, lo abstracto y lo cerebral (Jaramillo, 1980, pp.383-384). Ello va muy de acuerdo con la poesía de Mercado.

Con más precisión, Restrepo, Carranza, Jaramillo, Fernando Garavito y Cobo Borda, pertenecen a los denominados por Samuel Jaramillo como antipoetas, ya que, enfundados en un lenguaje y temas cotidianos, con énfasis desenfadados, llenos de ironía, humor, nostalgia y metatextualidad, miraban, desde un ángulo más contemporáneo, a la sociedad, lejos de las ideologías imperantes desde finales de los sesenta y los setenta. Sin embargo, en unas declaraciones (Asecaribe, 2005, p.4), el poeta Mercado se incluye entre los integrantes de la Generación del bloqueo y del estado de sitio, o Generación sin nombre, o también del Frente Nacional, a la que pertenecieron, entre otros, Gustavo Álvarez Gardeazábal, Arturo Álape, Óscar Collazos, Jairo Mercado, Germán Santamaría, Roberto Montes Mathieu, Guillermo Tedio, Álvaro Medina, Benhur Sánchez e Isaías Peña Gutiérrez (Asecaribe, 2005, p.3)²⁶. Este último autor escribió el libro de entrevistas a 18 escritores colombianos *La generación del bloqueo y del estado de sitio* (1973), sustentado en la época vivida por los escritores jóvenes nacidos entre los años 1935 y 1945, quienes experimentaron el bloqueo económico, político y social con que Estados Unidos (con el apoyo de los países latinoamericanos) cercó a la Cuba posrevolucionaria, y también vivieron internamente un bloqueo por parte de periódicos, revistas y editoriales. Sobre

²⁶ Un último texto del año 2016 que analiza la pertenencia “real” de estos creadores a cualquiera de esos encuadramientos generacionales, “Poetas de los años setenta en Colombia: denominaciones y singularidades”, de Alejandra Toro, llega a iguales conclusiones: hay que tener en cuenta más las singularidades que los grupos.

ello ha expresado José Ramón Mercado: “Siempre han escaseado las oportunidades para publicar. Los estímulos han sido mezquinos e inexistentes, a veces” (Asecaribe, 2005, p.3) –ese ha sido uno de sus principales enemigos, además de la falta divulgación–. A ello se agrega un constante estado de sitio vivido en la Colombia de entonces.

Paradójicamente, por su postura crítica, Mercado pertenecería más a la generación narrativa del bloqueo que a la Generación desencantada de la poesía, pues en sus posiciones personales y literarias, traslucía una posición política de “compromiso”, *engagé*, muchas veces izquierdista o humanista, o planteaban cuestionamientos políticos, éticos y morales al poder capitalista y hegemónico de la época –*No solo poemas, El cielo que me tienes prometido, Poemas y canciones recurrentes que a simple vista revelan la ruina del alma de la ciudad y la pobreza de los barrios de estratos bajos*–. Un poco más allá, pero en algunas circunstancias parecidas, la poética de Mercado logra unas coincidencias con las de Derek Walcott: para Hirsch (1998) este representa un poeta y autor dramático caribeño antillano en el sentido dual de la vocación, de manera que Walcott

tiene una alianza tanto con una poesía de sentimiento personal (“obsesión”) como una escritura de deber público (“responsabilidad”). Una estética postula que el compromiso fundamental del poeta es con los recintos de su propia imaginación, lo que amplía la realidad; la otra afirma que el poeta es primordialmente un cronista, un vehículo o voz para lo que lo rodea. (Hirsch, 1998, p.70)

Estas coincidencias se acercan más, sintéticamente, si hallamos las “pertenencias” o concurrencias de Mercado con la poesía

española de los años 60 –encabezada por Jaime Gil de Biedma, Ángel Rodríguez, José Ángel Valente y Francisco Brines, entre otros– y su uso acendrado de la *poesía de la experiencia* –término expuesto por Robert Langbaum en el libro homónimo, por el uso del *monólogo dramático* como voz dialógica de un personaje o voz escogido. Gil de Biedma fue quien impuso estos términos en España–. La poesía de la experiencia española se ha distinguido por exponer la memoria individual y colectiva a través de un lenguaje cotidiano y por apelar a los sentidos y a los sentimientos, además de la recuperación de los recuerdos de infancia, la juventud, las amistades, las vivencias y el mundo: representa la confección de una nueva humanización. En Mercado concurren estas nociones, pero además, se reproduce la estética conversacional latinoamericana de los años 60 y 70, que coincide en una larga conversación transcontinental con la del movimiento de la *nueva sentimentalidad* española de los años 80 (pertenecientes a las *epistemologías de la diferencia*), la cual trasunta, en palabras de Laura Scarano (2004), un énfasis en la microhistoria y la privacidad, un realismo (o neorrealismo), y, con ello, una nueva conceptualización de lo ficcional en la que la Historia pasa, sucede y se encarna en los hombres. Ello conlleva a que la literatura realice intervención social, recupere los contextos y el espacio de la sentimentalidad y la intimidad; asimismo, apela a la narratividad, a un lenguaje coloquial y “natural” –lo que significa la reivindicación “moral de la escritura” (Todorov, citado por Scarano, 2004)– y a explayarse en una “ética del oficio” (García Montero, citado por Scarano, 2004), lo que le confiere al arte, una vez más, un concepto de contra-poder real y de resistencia civil, muy similar al concepto de “poesía civil” que le endilgara Jairo Mercado a *Retrato del guerrero*.

Para las cinco categorías propuestas por Samuel Jaramillo –para sintetizar las vertientes de la poesía colombiana de esos años 70 (1980, pp.371-393): “generación sin nombre”, la “antipoesía”, “poesía política”, “poesía de la imagen” y “poesía narrativa”–, a Mercado le cabe ocupar en su recorrido todas, pues se halla en el grupo de los posnadaístas y de la generación de *Mito*; además, adopta una antipoesía con el tinte farsesco y de humor negro de Nicanor Parra y la acritud de Luis Carlos López, una crítica muchas veces definida desde la mirada autorreflexiva del antivalor de la poesía y del poeta mismo en la sociedad, de la exaltación de cierta banalidad de lo cotidiano, pero, sobre todo, por introducir la cultura popular (telenovelas, deportistas, jazz, bolero) y cierta parte de la cultura de masas. En cuanto a lo político, no solo se evidencia en sus dos primeros libros (*No solo poemas* y *El cielo que me tienes prometido*), sino en la postura abiertamente crítica de otros poemas, y esencialmente en *Poemas recurrentes que a simple vista revelan la ruina del alma de la ciudad y la pobreza de los barrios de estratos bajos*, en el que no solo readapta todos los tics de la poesía latinoamericana de los años 60, sino su línea “dura”, y tal vez sea en el año 2008, año de su publicación, una anacrónica arenga política, con aires de didactismo y tono épico desencajado.

Sin embargo, Mercado también ha sido un *poeta de la imagen*, como en *Agua de alondra*, y en la mayor parte de sus poemas centrados en la metáfora, la disyunción y superposición de planos, la imagen dislocada y la contraposición de elementos de diversas procedencias, de cierto surrealismo y de un manejo de lo heteróclito y desarticulado; aunque también trasluce una sensibilidad que planea y plantea entre lo colectivo y lo individual un

desgarramiento y una perplejidad expresados en la poesía como instrumento de reflexión desde la realidad en la que un tono desgarrado o de desesperación, se dibuja a través de personajes marginados. El poeta, entonces, se dirige a un público cultural y socialmente igual, mediante una comunicación cercana (Jaramillo, 1980, pp.389-390). Para Mercado esto supondría emparentarse con Raúl Henao, Eduardo Gómez, Henry Luque Muñoz, Samuel Jaramillo, Juan Manuel Roca, Rafael Jaramillo. No obstante, este cruce de la antipoesía, de la poesía política y de la imagen, no son los únicos elementos constitutivos de la obra de José Ramón Mercado, sino también la *poesía narrativa*, en la que juega una actitud vitalista que se instala en la realidad de su entorno, que reconstruye su propia experiencia, que rehúye muchas veces de las abstracciones y de los símbolos, sustituyéndolos por la ternura, la nostalgia y el asombro. Mercado exalta la infancia y la adolescencia bajo una mirada límpida; recrea referencias locales (ciudades y lugares concretos) y revela lo anecdótico: pequeñas historias, sensaciones, son *narradas* (Jaramillo 1980, pp.391-392) y escenificadas, como lo revela en los poemarios, entre otros, de *Agua del tiempo muerto*, *La casa entre los árboles*, *Tratado de soledad*, *Pájaro amargo* y *Vestigios del naufragio*.

Luis Iván Bedoya (2003), en su revisión denominada “30 años de poesía colombiana: 9 metáforas y bibliografías”, elabora una mirada categorizada acerca de lo publicado desde 1970 hasta el año 2000, a través de la cual postula nueve temas para la poesía del país: la familiar, la erótica, la urbana, la cotidiana, la metapoética, la de género, la de la brevedad, la del país y la de la muerte. En ese texto se critica que la obra de los poetas sea “la menos editada, la menos divulgada en los medios, y lo que es

más grave, la menos estudiada en todos los niveles educativos” (p.117). Quizá por esa misma razón, la de la escasa divulgación, Montoya no incluye en su recorrido a la poesía de José Ramón Mercado. No obstante, esta cabría dentro de las categorías de lo familiar o del linaje, por sus poemarios *Agua del tiempo muerto*, *La casa entre los árboles*, *Tratado de soledad*, *Pájaro amargo* y *Vestigios del naufrago*; erótica, por *Agua de alondra* y *Agua erótica*; urbana, por *Los días de la ciudad*; cotidiana, por *Tratado de soledad* y *Agua de tiempo muerto*; metapoética, por *Árbol de levas* y *Poemas y canciones recurrentes que a simple vista revelan la ruina del alma de la ciudad y la pobreza de los barrios de estratos bajos*, más muchos poemas de casi todos los poemarios; y la de la violencia del país y la muerte con *Tratado de soledad* y *Vestigios del naufrago*.

Otra manera de observar una corriente diferente a la que pudiera pertenecer Mercado, la presenta Jorge Cadavid 2012, en una mirada sobre las últimas dos décadas de la poesía colombiana, en la que esgrime una conceptualización donde se presentan cuatro vertientes:

[Una] crítica y autoirónica, en la cual el verbo descarnado y el desenfado expresivo orientan su mirar hacia lo interior, busca al hombre escindido y anónimo de la ciudad, los espacios urbanos y la enajenación del cuerpo y [la segunda, correspondiente al] de *talante clásico*. Poetas que, según el crítico Óscar Torres, “asimilan sus propios modelos, pero dentro del muy vasto y muy suyo panorama de la poesía universal” (*La poesía como idilio*, 1992) [...] La tercera vertiente es la *barroca*, donde el reino de la imagen prolifera en una descarga estilística de símiles y retruécanos [...] La cuarta tendencia que se deja apreciar es la de carácter *prosaico y narrativo* [...] El quinto y último conjunto agrupa a los poetas que intentan solu-

cionar el poema mediante un discurso de *corte filosófico*. (Cadavid, 2010; Cadavid, Robledo, Torres, 2013)

Por su parte, el crítico y poeta Enrique Ferrer Corredor (2006) propone cuatro líneas complementarias, no excluyentes, en la poesía colombiana de las dos últimas décadas: la *esencialista*, la *transmoderna*, la *visión del vértigo* y la *cotidianista*. De diferentes formas, Mercado asume en sus primeros libros la tendencia *esencialista*, por su participación militante de los años 70, vertida en una poesía reflexiva, metalingüística, crítica y de denuncia, pero al mismo tiempo, reveladora de la tragicidad e interrogadora del ser. Ello da cuenta de mecanismos donde la oralidad, lo *prosaico* y lo *narrativo* concurren, pues su estilo conversacional y coloquial, así como la asunción de contar una anécdota o un tema a través de una narración, en el sentido *realizativo* o *performativo* (desde el plano de quien lo enuncia, en lo que lo dicho se vuelve *hecho*, se “factualiza”), revela una especie de acción, en el sentido de que hacemos algo al hablar: mostramos sinceridad, por la fuerza ilocucionaria con la que hablamos. Creemos que lo que decimos es cierto, según palabras de Ricoeur (2001, pp.250-251), lo transformamos en ser, en acto. La visión narrativa se adscribe a la identidad o perspectiva constructivista, transformable, por ser realizativa en la palabra.

En esta línea de pensamiento, también se asume como *cotidianista*, pues afloran lo popular trascendido, el reino del paisaje, a través de la “búsqueda del símbolo de lo cotidiano y de lo elemental” (Cadavid Robledo y Torres, 2013) del paisaje, así como lo amoroso, se constituyen en parte de sus temáticas. Pero también *transmoderna* pues se embelesa, en muchos mo-

mentos, por la imagen y la reminiscencia. En algún momento, la poesía de Mercado es filosófica, especialmente en sus libros primerizos, situación que es criticada por los estudiosos por cierto prurito moralista o de “compromiso” que muestra el poeta. Igualmente, adopta un sentido tradicionalista o clásico, pues no solo su expresión poética no contiene grandes transformaciones estructurales o lingüísticas: ella continúa el pausado sentido de la poesía colombiana: sin riesgos. Eso sí, se muestra *autoirónica y crítica* (Cadavid, 2012, párr. 21), pues en el caso de los poemas urbanos, manifiesta Mercado un desencanto y un pesimismo acendrado, una mirada irredenta que manifiesta una censura a la ciudad como espacio de la debacle y la caída.

De cierta manera, Jorge García Usta tiende a igual combinación, pero también a lo barroco, así como a la reminiscencia y a la anécdota, al uso de imágenes cotidianas y a la recreación de los cuadros de costumbres entre lo urbano y lo rural, con procedimientos narrativos y prosaicos. En ambos, lo metapoético, la oralidad y lo popular, cunden la creación poética. En Gabriel Ferrer Ruiz la poética del paisaje, lo fluvial y la memoria (histórica, familiar, del entorno) como revitalización del pasado, así como la presencia del retorno y la ciudad, surgen esclarecidas. En los tres se funden, con diferencias escriturales, de ideologías y de percepción, un mundo cotidiano y esencialista, sin dejar de ser dialéctico, pues esa identidad se constituye en un mundo en movimiento, un mundo donde se dialoga y se transforman ideológicamente, con el paso del tiempo, los sentidos, las experiencias y la escritura.

La poesía de José Ramón Mercado, en ese sentido, despliega la sabiduría y el abordaje sentimental de quien ha sabido pensar y repensar su obra. Desde *No solo poemas*, esta poética ha dialogado constantemente entre sí. Estos primeros poemas de la primera parte conversan con los versos de *Agua del tiempo muerto*, *La casa entre los árboles* y *Tratado de soledad*. Esa intratextualidad se vuelve más patente cuando aborda temas como la memoria y el olvido, pero como recuperación de los recuerdos de un hablante lírico ideal que cuele en su exposición la memoria familiar. Un hablante que se yergue con un estilo y un tono propios que permiten vislumbrar, especialmente en los tres poemarios mencionados, una obra digna de integrar el canon nacional y continental, pues ellos rescatan con plasticidad, elegancia y estética profunda el lar, el paisaje, en contra de una poética con aires “universalizantes”. Al mismo tiempo, la poética de Mercado, que universaliza un tiempo y un espacio, se constituye en una poesía de resistencia, una poesía en la que la denuncia del dolor (*Tratado de soledad*) y la puesta en escena del recuerdo familiar en *Agua del tiempo muerto* y *La casa entre los árboles*, se comportan como una catarsis moral, una reflexión ética, pero a la vez, de la memoria y de la identidad, desplegadas en continuo movimiento nostálgico y crítico.

Quizá *La casa entre los árboles* es el poemario más logrado y más coherente de los escritos por Mercado. Asumir la vida, la memoria, revitalizar y revivir una saga familiar a través de “biografemas”, en el lenguaje de Roland Barthes (1971) –construidas mediante los detalles, gustos, inflexiones, fragmentos– se relaciona con un arte de la vida y la muerte, *memento mori*, convir-

tiéndose en una una épica nostalgización de la memoria²⁷, en “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 de los sentimientos, en tanto memoria narrativa y de la experiencia, 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.

Si en los poemarios anteriores revelaba en uno que otro poema su entorno, en estos se dibuja en forma acendrada una “novela familiar” freudiana en sentido positivo, aunque algunas veces se destaque lo doloroso (y en *Pájaro amargo*, según se verá más adelante, lo demuestra); en fin, se define una poética ya no tan secreta. Esta *poesía de la experiencia familiar* la retoma Mercado, acogiendo y yuxtaponiendo las palabras de Barthes: “Toda biografía es una novela que no quiere decir su nombre” (1971, p.89). La de *La casa entre los árboles* se vuelve una autobiografía a través de los otros. Un yo reconstruido con la memoria de los otros o una autobiografía elidida de un yo aparentemente expulsado del paraíso familiar. Poesía del recuerdo convertido en memoria, esta saga comienza desde el abuelo y termina en el nieto. Surge de allí una *poesía o poética del linaje*, donde 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). El *misticismo naturalista* al que alude Michael Ham-

²⁷ “Si yo fuera escritor y estuviera muerto, me agradecería que mi vida se redujera mediante los cuidados de un biógrafo amistoso y desenvuelto, a algunos detalles, a algunos gustos, a algunas inflexiones, digamos a algunos “biografemas” cuya distinción y movilidad pudieran trasladarse fuera de todo destino y llegar a tocar, como átomos epicúreos, algún cuerpo futuro, destinado a la misma dispersión; en suma, una vida abierta en brecha, así como Proust supo escribir la suya en su obra” (1971, p.14).

burger (1991) se convierte con 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 metaforiza la sociedad como comunidad, y revela así “el retorno al naturalismo”, al “espacio societario como *organismo* [y el...] relato omnibarcador de identidades” (Marinas: 1995, p.183). Acerca de esta *poesía del linaje*, Bajtin ha explicado el linaje como categoría natural evaluativa de la existencia de la otredad (1999, p.156). Es coherente con lo expresado antes; representa una celebración autobiográfica a través de los otros: *yo* es (se constituye, son) los *otros*. Termina por poner en cuestión al *ser yo*, pero incorpora a lo *otro*, “la exterioridad de las experiencias colectivas y plurales” (Grüner, 2002, p.297) que llevan a las experiencias “*fundantes* de lo trágico, lo poético, lo político”, encarnadas en Marx, Nietzsche y Freud.

Mirada desde la onto-antropología, la poesía puede verse como experiencia histórica, trágica y política. Obeso y Mercado lo revelan de manera más frontal. La poesía como catarsis se asocia a la experiencia en el mundo. El poeta se admite, se sabe personaje poético, y su experiencia se asume como “simulacro de una experiencia real” (Gil de Biedma, 1994, p.26), e inmerso en lo histórico en tanto relato e impresión personal, su relato, su poesía, se convierte en retrato y conversión de lo privado en público. De lo personal a lo comunitario, lo lírico se convierte en mítico e histórico, recontado, es decir, mitificadorio.

En una senda parecida se encuentra el texto híbrido *Agua del tiempo muerto*, donde Mercado revela una *poesía de la experiencia*, pues en la introducción “Oficio del escritor” se refiere a que “existe la necesidad de escribir lo que se ha vivencializado” (1996, p.21). Poesía de la evocación, recrea también, junto a crónicas literarias y artículos sobre el lar, la música, el paisaje de Sucre, especialmente la población de Ovejas. Introduce allí, como elementos concelebratorios, la gaita, los amigos y los familiares, las frutas de ese espacio. Este representa el espacio mitificado, el lugar que acompaña a la mitificación de los personajes, encuadrándose en una *poética del lar*, de las *identidades de lugar*, de origen. Los personajes de *La casa entre los árboles* pudieron ser desglosados aquí, pudieron haber aquí, en una novela familiar y del lugar, pero en esta *Agua del tiempo muerto* se constituye en un retorno a una poesía de los lugares sagrados de la memoria.

En *Tratado de soledad* (2009) se prolongan los dos poemarios mencionados; sin embargo, ahora le agrega un sesgo nuevo: una poesía testimonial, en la que un hablante lírico entrega su voz a las víctimas de la violencia surgida en el país, y en algunas zonas de la región de la costa Caribe colombiana, sitas en Sucre, Córdoba y Bolívar, especialmente. Esta se instituye en una poesía (especialmente los seis poemas dedicados a las masacres de Macayepo, Chengue, El Salado, Montes de María y los de un pueblo innombrado) resumen de todas las muertes que ya había retratado Mercado en otros poemarios y en los cuentos de *Perros de presa*, en el que recoge los diversos tipos de violencia suscitados en Ovejas, Sucre, y otros departamentos del Caribe colombiano. En conjugación con la poesía del cesarense Dio-

medes Daza Daza, coincidirá en cuanto a temáticas, enfoque y cosmovisión²⁸. La generación del Frente Nacional se acercaba a una época de contradicciones, pero también se mostraba átona, insegura, llena de perplejidad y frustración, resultado de un período desorientador, inquietante e inmóvil, aparentemente.

Sin embargo, también se evidencia de nuevo la memoria agradecida a la madre, la crítica al padre, el escepticismo, a la infancia, al erotismo y a la ciudad. Bajo un lenguaje recio muchas veces, pero con una selección más mesurada y efectiva, este también se eleva a poesía de la identidad de los lugares, a una poesía de la memoria, a una poesía entrañable como una geografía de la memoria, una poesía geocultural, una poesía que muestra una geopoética en la que se despliega no solo un conocer, sino un diálogo entre la nostalgia, el erotismo, el espacio, la violencia y la historia.

De esa poesía de la terredad, de lo terrígeno, en el sentido de lo real, pero, cómo no, de lo neorreogional y lo latinoamericano, de los nuevos héroes, *Retrato del guerrero* (2003) retoma cuatro personajes históricos: Benkos Biohó, Simón Bolívar, el

28 Diomedes Daza Daza, quien falleció prematuramente y cuyo recorrido poético, también incompleto, cobra sentido si se observa el conjunto de la producción poética y narrativa latinoamericana y colombiana de los años 70 y 80, donde Daza, paradójicamente, por el tratamiento realista de sus poemas, se entronca, además, con los cuentos y novelas de la violencia en Colombia, pero, sobre todo, por el sesgo social. Su poesía devela el espejo contradictorio de la responsabilidad e independencia del poeta social, avasallado por una nación aparentemente liquidada, y, mucho más, especialmente si los poemarios prometidos por este escritor se dispersaron en revistas y pequeñas publicaciones locales. En las reseñas, artículos y comentarios sobre Daza Daza, se señala constantemente la publicación de su poemario *Proyectiles*, del cual aparecieron por lo menos una veintena. Hasta la fecha, existe dificultad para hallar otros poemarios, de los que se conocen los nombres: *Reclamo por los árboles paisanos*, premio colombiano a la poesía ecológica, *Celebración del tiempo*, *Asedio a la épica* y *Potros en el corazón del testigo*. En igual sentido, quedaron sin editar la novela *Los delirios de la Purísima* y los cuentos denominados *Allá el cielo se abre*.

Che y Camilo Torres, para apuntar a una “poesía cívica”, según las palabras del prólogo de Jairo Mercado Romero. En palabras de José Manuel Vergara:

El poeta sensible a la justicia, a la paz y a las grandes causas del hombre, vive con sus héroes la plenitud de sus ideales, pero también participa de sus grandes desesperanzas, porque está hecho de la misma arcilla de quienes al final, como ellos, padecieron los sinsabores de la derrota o de la agonía humillante. (1993, p.1)

Se trata de una poesía moral, una poesía historicista y desmitificadora y mitificadora a la vez, cruzada por una identidad latinoamericanista, en la que al enfrentarse a estos personajes, el poeta Mercado adopta un lenguaje otro, un lenguaje cercano, un lenguaje donde el hablante poético disecciona, se vuelve un hablante dramático que cuestiona y dialoga con el lector, bajando del pedestal heroico a estos personajes, dándoles una dimensión más humana. La memoria histórica, entonces, se desplaza hacia una humanización de lo heroico, hacia la antiheroicidad de lo histórico.

Una prolongación del libro anterior es *La noche del knock-out y otros rounds*, una especie de enaltecimiento a los héroes populares deportivos para y del Caribe colombiano: Cassius Clay, Kid Pambelé, Benny Caraballo, Chicanero Mendoza, Rocky Valdez, la selección Colombia que infligió una derrota de cinco goles a cero a Argentina, así como beisbolistas y ciclistas, los cuales desfilan por el libro como parte de una identidad étnica, pero a la vez, como parte de la memoria popular, que mitifica y que el autor recuerda a través de una técnica novedosa como el *monó-*

logo dramático de locución, técnica que propongo y que se ofrece como una habilidosa recreación de los enfrentamientos deportivos mediante una narración en primera persona que reelabora los hechos narrados. La palabra realizativa, performativa, se materializa en la narración y transforma en actos lo narrado. Adquiere la consistencia de la acción. Acción y narración se conjugan. Esta mirada conlleva también el entrelazamiento entre la cultura popular y la memoria, elementos muy dicentes también en la poesía de Jorge García Usta, en la que los héroes de la cultura popular y de la cultura de masas, se acercan a la vida cotidiana del Caribe colombiano y dialogan con su herencia cultural.

Existe otro libro de importancia, *Agua de alondra* (1991), pues en este se observa un poeta de lo simbólico, que erotiza bajo líneas de fuga, un erotismo profundo, puro, muy a la manera de Juan Ramón Jiménez y de los poetas de los años 20 en España, en los que sobresal lo recóndito, la facultad de opacar, de esconder, de desrealizar. Esa facultad de *reconditación* como exposición discursiva de la opacidad, de la opacación, de lo escondido, a la que se refiere el crítico Carlos J. María en el prólogo del libro, hace referencia a la poesía hermética, a la hermanación que puede suscitar con la poesía de Giovanni Quessep, especialmente con *Madrigales de vida y muerte*, *Preludios* y *Muerte de Merlín*, ambas recogidas en *Metamorfosis del Jardín: Poesía reunida (1968-2006)* (2007), poesía de lo esencial, de la puridad, se acercan en una ejercitación de la imagen, de lo transmoderno, a unas nociones de la liturgia lírica de la desaparición, que se aparta de la “realidad”, en un desmoronamiento, bajo “Los encajes sonámbulos del sueño” (María, 1991, p.29). Esta poesía se engarza,

así, con los dos primeros poemarios de Rómulo Bustos *El oscuro sello de Dios* (1986) y *Lunación de amor* (1989), a una poesía que propone la defenestración de la realidad en la que se reemplaza por lo místico y los ángeles, por preguntas relacionadas con la identidad interior que se exterioriza a través de imágenes de la desrealización y el ensueño, del cielo, del naufragio, de una *antiterredad* (aludo a Eugenio Montejó y su *terredad*, como consecuencia de todo lo que manifiesta a la Tierra) muchas veces extáctica.

En medio de estos libros de relevancia, existe también un poeta contradictorio, un creador que muchas veces incluye poemas de más, estrofas o versos de más, los cuales permiten darles a algunos libros y poemas, un giro o final enrevesado, o lugares comunes y repetitivos. En ese afán de publicar libros temáticos, algunos han asumido una pasión hipercrítica y acaso anacrónica: es el caso de *Árbol de levas*, en el que el crítico Ariel Castillo (1996) presagiaba algunos elementos negativos en que podía incurrir Mercado: el espíritu de filósofo, de abstracciones y reflexiones profundas (y, se agrega, moralistas), poniéndose trascendental y gnómico, incurriendo en trivialidades, ante lo cual instaba el estudioso al poeta a una renovación para no caer en el riesgo de repetirse (pp.13-14). Al parecer, no atendió los consejos, pues en *Agua erótica* discurren los buenos poemas con algunas segundas partes de escritura descuidada (“La fruta mordida”), o unas primeras partes con un lenguaje cargante y de imágenes con preocupaciones sociales y lugares comunes desglosados (“Canción del clítoris”). Igual sucede con la falta de edición en el caso de *Agua del tiempo muerto*, en el que, por su carácter de texto *-collages-*, compuesto por poemas, crónicas literarias y textos de recordación de la cultura de la región, con-

curren otros poemas, incluidos solo por compromisos de publicación, sin un sentido estético.

De manera similar, aconteció con el texto versificado *Poemas y canciones recurrentes que a simple vista revela la ruina del alma de la ciudad y la pobreza de los barrios bajos*, del año 2008, en el que aparece una serie de poemas que repite temáticamente las segundas partes de los poemarios *Solo poemas* y *El cielo que me tienes prometido*, obras en las que reaparece el compromiso político sin obliteraciones, la presencia de un yo poético que se autocelebra constantemente en un vuelo metaficticio y autorreflexivo a la manera parriana y conversacional, o tal vez, el aire populachero de Mario Benedetti y de los poetas de los años 60, la intransigencia y las abstracciones moralistas o filosofantes:

Las emisoras solo muelen música
Vulgar que mata el gusto y el decoro
A vuelta de llamadas cocinan el tiempo
Entre diálogos cursis y saliva libidinosa
Y un lenguaje morboso que corroe también
Los muros del alma.

(“Canción que a simple vista revela la ruina del alma”, 2008, p.52).

Son poemas redundantes, excesivos, mediatizados por una posición unívoca: quizá el poeta debió aplicarse a sí mismo lo que señala en uno de los poemas: “No todo sin embargo merece un poema” (“Larga caminata”, 2008, p.29).

No obstante, en medio de muchos poemas con calidades discutibles, se observaban muchos con una propuesta inmejorable.

Son los casos, entre otros, de *Agua de alondra*, *La noche del knock-out*, *Los días de la ciudad* y *Tratado de soledad*, donde aparece la familia de forma colateral. Un cambio sólido se genera en el poemario número trece, *Pájaro amargo* (2013), su penúltima producción poética que redefine su estética y la acerca aún más a la *poesía del linaje*, relacionado con textos donde los familiares hacen parte del eje fundamental. Este poemario representa un giro hermoso y filial, un giro en cuanto al concepto mencionado. De los 23 poemas seleccionados, tres no pertenecerían al género de la elegía paterna, pero no dudan en entrar en la poesía de la memoria. Un último texto híbrido, poema en prosa, prosa poética y ficcionalización, resume los otros 23: cartas al padre que trasuntan admiración y un ajuste de cuentas doloroso. Muchos de los textos habían aparecido en poemarios anteriores y más de la mitad fueron recogidos para esta edición.

Pájaro amargo hace parte de una poética de la memoria familiar. Mirados hacia atrás, a partir del padre, muchos de los poemas apelan a la ficcionalización de puntos de vista autobiográficos, haciendo Mercado de lo íntimo algo público, de lo privado una presencia de los otros, una “intimidad pública”, y configurando una autobiografía oblicua, mediante vivencias recreadas, autoficción, con un valor biográfico que busca la resignificación para que, como parte de la memoria individual, se inserte en la cultura y darle así, unidad y continuidad narrativa. Mercado recurre a la elegía para narrarnos un sentir, una antropología de sí mismo y del otro en nosotros.

Finalmente, el poemario número catorce, *Vestigios del naufragio*, del 2016, corona una obra con muchos aciertos. Con una escri-

tura de mayor profundidad y belleza, de alcances más líricos, pero al mismo tiempo, de crítica y sensibilidad, los textos dialogan especialmente con la poesía de *Tratado de soledad*, *La casa entre los árboles* y *Agua del tiempo muerto*, aportando nuevos contextos, otra sabiduría.

LA ESCRITURA DEL PAISAJE, LA POESÍA DE LA EXPERIENCIA Y DEL MONÓLOGO INTERIOR

La poesía de Mercado, Ferrer, Gómez Jattin, García Usta, entre otros, puede resultar una versión neorregionalista —lo he mencionado antes, en el plano de la narrativa se encuentran Juan Rulfo, G. García Márquez, Augusto Roa Bastos, José María Arguedas, Joao Guimaraes Rosas (Pacheco, 1992)—, que implica nuevas recuperaciones y hallazgos; una modernidad, sin embargo, que rescata un “pensar mítico”, nuevo regionalismo interior que transgrede (sin buscarlo) una mal llamada e interpretada comprensión cosmopolita de la poesía internacional, para reintroducir los procesos transculturadores que denomina Rama (1982) *oralidad, recolección, personajes populares, selectividad lingüística*, en los que se presenta un religamiento con la colectividad desde ópticas espirituales, físicas, sociales, bajo una pluralidad que encauza lo antiguo y lo nuevo, la sedimentación cultural, la historia renovada y la plasticidad cultural. A partir de allí pueden presentarse cuatro operaciones: “pérdidas, selecciones, redescubrimientos e incorporaciones” (p.39). Surgen, entonces, nuevas texturas: la palabra íntima, la de la experiencia, la biografía y el reconocimiento de la otredad, el origen particular del poeta y el retorno a las primeras fuentes, a la base del sistema cultural y, con ello, una respuesta lírica diferente.

Una mirada temática regionalizada, parcamente parcializada, puede permitir la comparación de las obras poéticas de José Ramón Mercado y Jorge García Usta a partir de un solo motivo: los héroes de la cultura popular, tomada como reflejo de una crónica autobiográfica; pero ello conllevaría otras variantes, significaría aplicar una mirada que fuera más allá de ese universo constreñido, significaría explicar cómo asumen los poetas del Caribe colombiano, el espectro cultural que llega a sus orillas o también cómo, desde sus perspectivas, estos dos poetas se convierten en poseedores y reconvertidores de estos influjos culturales propios y externos. Se quiere mostrar cómo la escritura poética de Mercado refleja su inmersión en muchos personajes de la cultura popular y en el diálogo que establecen con algunos poetas o escritores latinoamericanos.

¿Representa la memoria del poeta la expresión de una comunidad imaginada, o un lenguaje imaginando una comunidad? ¿Configura el origen del poeta su nivel de oralidad? Configurar y reconfigurar, replantear, recomenzar. La memoria resulta configurada por la oralidad, pero, a su vez, esta refleja la identidad, de tal forma que la relación entre oralidad y escritura –entre memoria e imaginario social por extensión–, debe ser leída como una relación continua, como un proceso de redefinición recíproca, como un tránsito de alternativas y otras formas de representar y perpetuar las costumbres, diferentes a las que se han estado practicando desde las perspectivas polarizadoras. Se puede ver, en mucho, la sátira de Luis Carlos López mediante la ironización de su entorno, y en la nueva forma de hacer retornar el espacio del departamento de Sucre en García Usta, o a la familia en Mercado y Ferrer.

Otros elementos que corroboran la carga de *identidad imaginada* de estos poetas, especialmente en Mercado, son las técnicas de una poesía de la experiencia, del *testimonio dramático* y del monólogo interior mediante la historización de la subjetividad. En el primer caso, asociamos la *poesía de la experiencia* a la evidenciada por Robert Langbaum en su libro homónimo. Langbaum (1996) postula que a partir de los primeros casos de monólogo dramático en la lírica posromántica inglesa (Tennyson y Browning), en contra del confesionalismo romántico, se presenta una poética de la experiencia, y esta “se enuncia no como idea sino como experiencia” (p.95), de modo que “el propósito último del poema, su modo de significación es precisamente el de transmitir esa aprehensión de vida y transformar conocimiento en experiencia” (p.111). De allí que los poemas “deben ofrecer una experiencia”, “dar una apariencia de verdad suficiente para procurar esa suspensión voluntaria y momentánea de la incredulidad que constituye la fe poética” (p.125). Al afirmar que “el poema le sucede a alguien” (p.126), Langbaum reflexiona que una técnica como la del “empirismo del monólogo dramático demuestra que no imita la vida sino la experiencia que alguien tiene de ella” (p.259).

Como se observará más adelante en la poesía española a partir de Luis Cernuda, pero especialmente de Jaime Gil de Biedma (gran propugnador de Langbaum), y con los poetas de “La otra sentimentalidad”, después convertidos en “poetas de la experiencia”, Luis García Montero, Javier Egea y Álvaro Salvador (muy parecidos a la poesía conversacional latinoamericana de los años 60 y 70), esta experiencia se caracteriza por

el protagonismo del yo; pero no el yo confesional del poeta, sino un yo recreado artísticamente y sometido a las leyes de la ficción, que, en vez de sostenerse en la reflexión pura o en la mostración literaria de objetos artísticos, se hacía depender de las experiencias precarias del sujeto [...] La experiencia del yo ocupaba el lugar que antaño habían ocupado la poesía ensimismada, el culturalismo desbordante, los vanguardismos alejados del lector común, incluso la metapoesía. (Prieto de Paula, (sf.), párr. 5)

Como la poesía conversacional latinoamericana, esta se encontraba escrita en lenguaje naturalista, con una base narrativa o anecdótica. Su naturalidad daba cuenta concreta de la experiencia del hablante: el artificio contenía su definición performativa: dibujaba a quien lo emitía.

En Mercado y García Usta es notable una poesía de la experiencia a través del monólogo dramático, pero también a través del correlato objetivo, como recurso retórico que propusiera T. S. Eliot en su ensayo “Hamlet y sus problemas” (1967), y que, de alguna manera, amplía y enriquece al primero, entendido como el encadenamiento de imágenes simbólicas elegidas y narradas de manera secuencial que, en su conjunto, evocan un sentimiento universal en el lector. El “correlato objetivo” se configura como una estrategia expositiva en la que el hablante, a través de una situación o una secuencia de acontecimientos, revela, de manera evocadora, con particular emoción, un momento cimero, en el que los hechos externos terminan en una experiencia sensible (Gil de Biedma 1994, p.147).

Un ejemplo es el final del poema “La tía Josefa” (2006):

Iba mutando como las ilusiones pasajeras
Como el color del paisaje de los días
Por ahí andará ahora recogida en el cielo
Hecha memoria y ternura en los espejos
Caminando entre lirios y rosas su desvarío
Hablándole a las begonias
Y floreciendo los gladiolos
Cada mañana es como una campana al viento. (p.84).

No solo poemas y El cielo que me tienes prometido: Crónicas coloquiales de pasiones y compromisos

En el primer libro de José Ramón Mercado, *No solo poemas* (1970), acuden las principales fuentes de su lírica: en la primera y segunda parte, “Infancia” y “El hijo”, se presentan poemas que serán la base de su mejor y posterior inspiración: la casa, la familia, la infancia. En la tercera parte, “Transeúnte”, recuerda no solo el título del poemario de Rogelio Echavarría *El transeúnte*, sino que se introduce en la temática de la ciudad que no había abordado en las tres primeras. Este es un espacio de la desolación, en el que las imágenes cobran un sentido disolutorio. El mar, por ejemplo, retorna de manera claudicatoria, negativa, muy a la manera de Luis Carlos López:

[...] Gotea el verano
(un raudal de vientos arruinados)
y los pájaros emigran
contra el viento
Gotea el verano
(un sol de silencio)

Y van cayendo los pájaros
sobre el gris del mar [...].
("Canción para iniciar el verano", 1970, p.39)

Pero también recuerdan la poesía de *Tambores de la noche*, de Jorge Artel en su descripción del mar o de la descripción del turismo. Hay aquí, en esta tercera parte, el prurito de lo social, del niño que pesca y no logra nada ("Hambre", p.41), del niño que muere ("Ladronzuelo", p.42) y de toda una dura geografía social que narra "el dolor del hambre/y la sed de los trashumantes" ("Monólogo", 1970, p.47). El hablante lírico no se presenta como un narrador extraviado sino como el descriptor del caos urbano, es decir, de lo social. La contraposición es obvia: lo rural, lo maravilloso; la ciudad, la caída. Tiene el mismo lenguaje que años más tarde tendrá el poemario *Los días de la ciudad* (2004): dispersión, soledad, la piedra como reflejo del encerramiento, aire estancado y venenoso, "polvo árido de olvido que se levanta" (p.33). Solo el jazz y el soul salvarán de la debacle a una ciudad en picada.

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:

Exiliados de las fábricas
(por una noche)
regresarán a sus jaulas
donde los hijos como perros harapientos
y un caldo tibio que sabe a lavaza amarga.
("Monólogo", 1970, p.48)

Quizá por ello la aparición de *No solo poemas* (1970) recibió una crítica acerba de María Mercedes Carranza en las Lecturas Dominicales del diario *El Tiempo* (1971). Para una crítica y poeta que se encontraba –junto a Elkin Restrepo, Jaime García Maffla, Harold Alvarado Tenorio, Juan Manuel Roca, Darío Jaramillo Agudelo, Gustavo Cobo Borda, José Manuel Arango– postulando otra poesía, la de la Generación desencantada, reivindicando un yo lírico amargo y escéptico, individualista e irónico, la poesía de Mercado trataba de retomar o repetir fórmulas de diez o más años atrás, mediante estrategias como el coloquialismo, la oralidad, la identificación del yo poético con la personalidad ficcionalizada del autor. Para María Mercedes Carranza, en la óptica transformativa de finales de los años 70 y comienzos de los 80, sucedía al revés: “se pide un acercamiento radical a nuestra época a través de un lenguaje poético que no la niegue sino que, por el contrario, la exprese abiertamente” (Carranza, 1971, p. 2), y en ese sentido, “ese libro [el poemario de Mercado] representa un intento de lirismo ya pobre y cansado, lleno de imágenes rancias”. Se trata de un libro lleno de polvo y telarañas “que traiciona su afán de denunciar las injusticias sociales al asumir de manera simplista sus intenciones” (p.2). María Mercedes Carranza no veía entonces (no tenía que verlo, pero ¿por qué no quiso?), en su radicalismo, las formulaciones de las dos primeras partes, llenas de solidaridad, de pintura, de una propuesta poética, ontológica, duramente familiar y, por qué no, hermosa.

La poesía de José Ramón Mercado no ha escapado a estos rechazos y elogios, pues, empecinado en una visión de mundo crítica “civil”, como escribió su hermano Jairo Mercado en el prólogo

de *Retrato del guerrero* (1993, p.10), un silencio conspirativo ha cubierto la publicación constante tanto de su poesía, como de su obra narrativa. Un registro de los periódicos, revistas y suplementos literarios del interior del país (y también del Caribe colombiano) revela el profundo desconocimiento, falta de apoyo y silencios, sobre la literatura y el arte en general generados por autores del Caribe. No es extraño, pues, que los textos líricos de Mercado hayan sido vilipendiados, mal analizados, desdeñados y silenciados.

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 introducir las estrategias de la poesía conversacional en boga por esos años: el uso continuado de la conjunción copulativa y así como el uso de los paréntesis:

[...] Yo hacía barriletes
y rozaba el cielo con las alas
y tenía un caballito
(de palo)
que pastaba en mis sueños
(quién sabe por dónde anda)
y una pizarra y un lápiz

(que me dio la maestra)
y dibujaba mi nombre
y mi fleje y mi gancho
(me llenaron de fama)
y yo corría más que el viento
Cuando niños hacíamos cosas mejores. (1970, p.15)

Las imágenes de esta parte del poemario se engarzan con la memoria, y tiempo y espacio familiar se condensan:

[...] y en las noches
me iba descalzo por el patio
(de la casa)
a buscar la sombra del padre
reclinada al árbol donde estuvo
y el tiempo
había talado el árbol
su sombra
y los recuerdos.
("Tala", 1970, p.25)

La infancia, en el centro de esta poesía, alude también a las temáticas, caras a la poesía lárca, 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: el primero, “Canto para iniciar el hijo”, utiliza la estrategia de la oración, de la apelación:

Y te llamarás como tu padre
Y me amarás
bajo el luto de las gaitas
Y serás una razón ineludible
de mi amor
y de mis cantos
Te llamarás como tu padre
hijo de hombre
y aprenderás
(hijo nuevo reverdecido
cara de lluvia lavada)
que el amor
y los libros
y los pájaros
son como la sed
y el agua repartida [...].
(1970, p. 29)

Revisión antropológica, humanística y cultural (“bajo el luto de las gaitas”), el tono admonitorio y apelativo del poema configura, además, otra de las características de la poesía de Mercado: el tono intimista, dialógico, el encabalgamiento de las imágenes y el ‘correlato objetivo’ elliotiano.

[...] Los pájaros cruzan
el aire de la tarde
y el hijo

se va volando
de los pájaros
y mira a mis ojos
y caen las hojas
–como las páginas del sueño–
y se asusta entonces
y quiere llorar [...].
(“Cosmos”, 1971, p. 31)

El patio como lugar de recosmización se revive en la memoria, de forma que el cronotopo se conjuga, también, como un cruce de ternura y apelación de los recursos elementales: aire, tierra y fuego:

Sobre los hilos del alambre
del patio
suspendido del viento
–verde y fresco–
las ropitas del hijo
cuelgan
como un sueño muy tierno
Y el aire tiene
un hálito de su piel
y su aliento puro
de olor a limoncillo
aletea en mi mano
como una paloma [...].
(“Cal viva de recuerdos”, p.33)

En el mismo poema se anticipa (o se reflexiona desde ese presente) a lo que expresará Mercado en otros poemarios del futuro: la muerte violenta:

[...] Y el recuerdo en las cosas
y el silencio
poblado de pájaros
y la muerte
en la herida del amigo
(no me explico por qué
nunca sabremos nada)
giran en las aspas del recuerdo.
("Cal viva de recuerdos", 1971, pp.33-34)

En su segundo libro, *El cielo que me tienes prometido* (1983), seguramente poniendo en práctica parte de lo aprendido en *No solo poemas* –en lo relacionado con el giro pasional de la denuncia, pero además con el giro de lo conversacional y lo narrativo y con la puesta en práctica de la poesía de la experiencia–, José Ramón Mercado traslada a este poemario, y, a los que le siguen los componentes que observa Carmen Alemany Bay (1997) respecto a la poesía coloquial hispanoamericana de los años 60 y 70: neorrealismo, lenguaje transparente, "compromiso", prosaísmo, humorismo, crítica, autocita o autorreflexividad y desmitificación del poeta: "Soy poeta/Y esto quiere decir/Que tuve un abuelo de frac y bigotes cariñosos en un daguerrotipo/colgado de la pared" ("Pedígree", 1983, p.15). O el hablante que nació "un año distante de la memoria/cuya fecha no es preciso recordar/Cinco ciudades se disputan su cuna" ("Autobiografía", p.17), en referencia irónica posiblemente a Miguel de Cervantes. También puede tener conexión con otros géneros populares

como el bolero, como en “La lección que aprendí de memoria”: “¿sabías eso/amor de mis amores/prenda mía?”, en alusión a la canción *Soledad*, cantada por Julio Jaramillo; o diálogo con el lector ideal. Así, en “Dialéctica”: “Mi comadre/me dijo ayer/por qué motivo/no deja/de hacer/poesía/ compadre” (1983, p.18). Hay, en su reflexión antipoética, los evidentes rasgos del poeta chileno Nicanor Parra y de Luis Carlos López.

De ese poemario, sin embargo, el último resulta un texto diferente, pues “Contracarátula” contiene un *ars poetica* contenida, mesurada, de su próxima poesía. El poema revela una reflexión acerca del hacer poético, pero sin el desdén y la ironía seca de los dos primeros tercios de *El cielo que me tienes prometido*. Una combinación de concentración y morigeración, escrito en tercera persona fingida, el hablante canta a la infancia, a la “edad de grises arreboles/llenos de dicha y de fortuna” y recuerdos “que pueda heredar el hijo”, de “humo de amor gozado a sorbos/la amarilla polvareda del camino titubeante” (1983, p.68).

Si bien los temas que trata son los mismos, es a través de preguntas retóricas como el hablante formula sus silencios, sus elipsis autorreflexivas, fiel al pensamiento de la poesía latinamericanista del momento: “¿No tiene ningún valor/Acaso la fronda arcaica de mi poesía?/¿Mi pesadilla frente al cadalso de los días?/¿Este siglo venenoso que me asusta?” (p.68). El tono ha cambiado, la entonación, el juego especular. Entre este poema y los siguientes, median la contención, la valoración del rigor que faltará en muchos de los siguientes poemarios.

MONÓLOGO DRAMÁTICO Y CORRELATO OBJETIVO EN *RETRATO DEL GUERRERO Y LA NOCHE DEL KNOCK-OUT Y OTROS ROUNDS*:
DOS CASOS DE IDENTIDAD LATINOAMERICANISTA Y MEMORIA HISTÓRICA Y CULTURAL

Mercado, en este sentido, ha cambiado de temáticas en varias ocasiones durante su trayectoria. En muchos de sus libros ha hecho desplegar la imagen como testimonio, como fuente, como cruce parsimonioso en el que cada verso *debe* tener una imagen. Esa obligatoriedad, estética y ético-imaginística, comporta, según la propuesta de Fernando Aínsa, una estructura interna en el poema en la que se pliega la imagen con consecuencias memorables, o como un paso aparentemente retardatario frente a la poesía contemporánea.

Sin embargo, también ha mostrado los desarrollos o impactos de las figuras populares, como en *Retrato del guerrero* (1993) y *La noche del knock-out y otros rounds* (1996), muchos de ellos en la óptica latinoamericanista de los poetas de los años 70 y 80. En el primero realiza un recorrido histórico de las vidas y reacciones a través de algunos representantes libertarios de América: Benkos Biohó, Simón Bolívar, Camilo Torres y el Che Guevara, bajo una mirada romántica y no menos exaltatoria. Se combina allí parte de una memoria histórica, de una identidad latinoamericanista, pero también en la que aparece una refundación con el mestizaje, el cimarronaje, con la exaltación de Benkos Biohó. Una fundición de la memoria historicista y ficcional con la Historia.

En el prólogo, Jairo Mercado considera que la de este poemario se podría pensar como una poesía “civil”, extemporánea y anacrónica, pero sobre todo de una “devota memoria” (1993, p.10) por una causa del poeta: “la acción del tiempo sobre la memoria del hombre”, idealizando y poniendo a estos personajes históricos a revivir a través de crónicas íntimas trasvasadas por el bardo con el “molino de su corazón” (p.11), mediante la estrategia del uso formulario del presente del indicativo, a través de un diálogo o monólogo dramático con el personaje, que connota “el salmo, la oración religiosa, incluso de la confesión” (Mercado, 1993, p. 11), estrategias pródigas de la poesía latinoamericana del momento.

En el canto dedicado a Bolívar, a través del monólogo dramático, Mercado recorre la preocupación de la guerra y la violencia. En uno de los poemas que integra ese apartado, “La paz se siembra con la guerra”, destaca el tema que en *Tratado de soledad* retomará para darle actualidad: los muertos por la violencia.

[...] La alegría se edifica con los muertos
La historia se construye con los muertos
El amor se esculpe en el espejo de los muertos
La baba pegajosa de los vivos desentierra la ira
La paz se siembra con la guerra
Tal vez
Yo soy ese que espera la paz al final de esta batalla
 (“La paz se siembra con la guerra”, 2003, p. 51)

¿Podría verse la influencia del poema “Es la baba”, de Oliverio Girondo?:

[...] La agria baba oxidada.
La baba.
¡Sí! Es su baba...
lo que herrumbra las horas,
lo que pervierte el aire,
el papel,
los metales;
lo que infecta el cansancio,
los ojos,
la inocencia [...].
(2010, pp.27-28)

Más allá de esa concepción de poesía civil, lo que pone en práctica José Ramón Mercado es el uso del “monólogo dramático” como parte de la poesía de la experiencia. De allí que en ese trabajo se escuche más la semblanza dramática que “la atmósfera épica”, ecos de la conciencia de los años 60, donde la revolución cubana dictaba el (f)juego de los corazones (Mercado, 1993, p.12), pero también la práctica que realizaban de manera menos intensa en esos años los poetas de la generación del 50 española –Jaime Gil de Biedma, José Ángel Valente y Francisco Brines, entre otros–, quienes desde mitad de los años 60 y 70, y posteriormente, en especial por los novísimos de los años 80, lo asociaron también a la “poesía de la experiencia” expuesta por Robert Langbaum en su reconocido ensayo *La poesía de la experiencia. El monólogo dramático en la tradición literaria moderna*. Los Novísimos exponían una poesía asociada al realismo social y al intimismo confesional, cuyos recursos fueron la intertextua-

lidad, el monólogo dramático y la metaliteratura o metaficción. Mercado pareciera adscribirse en *Retrato del guerrero* a ambas generaciones de poetas españoles²⁹, pero, obviamente, a la poesía conversacional latinoamericana, de “compromiso” de los años 60.

La poesía de José Ramón Mercado de esta época, así como sus personajes líricos, hablan a partir de los otros o de un *nosotros* que desdramatiza al yo romántico y da paso a otro yo ficticio que siente que debe hablar desde la Historia, aunque se viva en primera persona, pues se trata de que la realidad, a través de la intimidad, se constituya también en un territorio ideológico. En palabras de Laura Scarano, para el caso de la poesía española de los Novísimos, pero acá muy aplicable, se trata de una “intimidad verbalizada”, pacto entre el lector y el escritor, en el que se buscan reconocer “viejas antinomias entre historia y subjetividad, esfera pública y privada, cuerpo y lenguaje, individuo y sociedad, realismo y experimentalismo, compromiso y autonomía” (2010, p.116). De allí que los poemas tengan la propuesta de un diálogo, de una poesía “normal”, para gentes cotidianas en la que se permita el “diálogo de dos conciencias”, según viene a decir el poeta español Luis García Montero (2008, p.14), en el caso de la “poesía de la experiencia”. Desde la perspectiva del poeta, se busca

defender una poesía cuyo protagonista no se representa a sí mismo como héroe (hay donde escoger: profeta, visionario, loco,

²⁹ Gil de Biedma fue uno de los primeros lectores del libro *La poesía de la experiencia*, e impulsó a comienzos de los años 60 su introducción de este libro en España, pero, sobre todo, transformó su poesía en uno nuevo proyecto. Langbaum estudia cómo los poetas postrománticos como Robert Browning y Alfred Tennyson fueron los primeros en instaurar una poesía que se apartaba de la poesía romántica y su afán de establecer un yo evidente y ya claudicante, a mitad del siglo XIX.

comisario político) sino como ciudadano normal, que habla en el mismo lenguaje de su sociedad y no se siente en la necesidad de inventarse un dialecto secreto. (García Montero, 1996, p.74)

El cruce de lo íntimo y lo privado, de lo público y lo social, se intersecta, también, con la memoria, de allí que Beatriz Sarlo reflexione acerca de que “la narración de la experiencia está unida al cuerpo y a la voz, a una presencia real del sujeto en la escena del pasado” (2005, p.29). La intimidad, como territorio de la experiencia, se verbaliza y se libera a través del lenguaje, de lo común, pero a través de la simulación de experiencias análogas, personalizándolas e infundiéndoles las “estructuras del sentir” o “estructuras de sentimiento” (reflexión crítica y teórica e hipótesis cultural) de Raymond Williams (2003):

En cierto sentido, esa estructura de sentimiento es la cultura de un período: el resultado vital específico de todos los elementos de la organización general. Y en este período, las artes de un período, si consideramos que incluyen enfoques y tonos característicos de la argumentación, son de la mayor importancia. (Williams, 2003, p. 57)³⁰

Esta estructura de sentimientos se identifica con esa “identidad imaginaria” a la que me he referido antes: somos los viajeros de la historia, sus curadores, sus estructuradores. Pero también entra en correspondencia con el *habitus* de Pierre Bordieu: los poetas han respondido estética y psicológicamente a su espacio,

³⁰ Y en otro texto lo aclara aún más: “Sus medios, sus elementos, no son proposiciones o técnicas: son sentimientos relacionados que se materializan. De la misma manera, es accesible a otros no a través de la argumentación lógica o las destrezas profesionales, por sí solos, sino por experiencia directa –una forma y un sentido, un sentimiento y un ritmo– en la obra de arte, la obra de teatro como un todo” (Williams, 1987, p. 18, citado por Cáceres Riquelme y Herrera Pardo, 2014, p.185).

han percibido el mundo y han actuado en él, luego de interiorizarlo. Como poetas, reflejan en sus textos su sistema cultural, de acuerdo con su cosmovisión y estilo³¹.

Estas experiencias culturales que transcurren en un tiempo y en un lugar, en una historia convertida en memoria, sucedidas en un espacio, en un universo referencial, se transfieren a un yo que se identifica con ese entorno. El habitus representa un sistema de disposiciones que integra “todas las experiencias pasadas” y “funciona en cada momento como una matriz de percepciones, de apreciaciones y de acciones”. Como en la poesía de la “Otra sentimentalidad” española, se trata de historizar la subjetividad, pero, sobre todo, de *transmitir* esa experiencia, de manera que le *suceda* a alguien (Langbaum, 1996, destacado del autor). Como en el caso de la poesía de José Ramón Mercado, esta busca –retomando lo propuesto por Scarano (2010) para el poeta español Luis García Montero– una “ética del oficio” desde la reinención de la “conciencia”, donde la categoría “experiencia” deja anudadas otras nociones: “utilidad, educación sentimental, historicidad de los sentimientos, raíz ideológica de la subjetividad, construcción de experiencias comunes, realismo en de raigambre brechtiana, reflexión política y moral sobre la constitución del yo y los otros (privado + público)”. Ello lleva a “una nueva poética del compromiso”, que culmina en reivindicar la identidad y la conciencia individual, a través de los vínculos históricos y sociales constituidos (Scarano, 2010, p.124).

31 “La teoría más resueltamente objetivista debe integrar la representación que los agentes se hacen del mundo social y, más precisamente, su contribución de la visión de ese mundo y, por lo tanto, a la construcción de ese mundo por medio del trabajo de representación (en todos los sentidos del término) que efectúan sin cesar para imponer su propia visión del mundo o la visión de su propia posición en ese mundo, de su identidad social”. (Bourdieu, 1990, p.287)

Lo que Mercado desarrolla, además, en *Retrato del guerrero* es el monólogo dramático estudiado por Langabaum (1996), técnica que consiste en representar en primera persona, para mostrar desde dentro, mediante disfraz o máscara, un personaje histórico o de la ficción que asume y transmite su voz emocionada a un oyente lírico explícito, llegando o no a coincidir con la que se identifica el autor, en la búsqueda de mostrar un efecto de objetividad e inmediatez, pero también de distancia entre el autor y el hablante lírico. Es el caso de “Che”:

Che
Yo fui el que murió
En la última página de tu diario
Yo fui el que dijo
¡Ay mi madre!
Como los que luchan
Y los que lloran
Yo fui el que vio tu cuerpo
Como un aguacero
De semillas feraces.
Germinando sobre la tierra [...] (1993, p.75)

Lo que se observa, además del giro exaltativo y de resistencia, es la expresión decantada y el tono conversacional y exteriorista muy a la manera de Ernesto Cardenal. Coincide también con la preocupación civil de José Ramón Mercado con la técnica del monólogo dramático, pero además, con el planteamiento del *correlato objetivo* de T. S. Eliot, en el que los objetos descritos constituyen una emoción al ser representados por medio de símbolos. El autor crea la “historicidad de los sentimientos” (Scarano), una atmósfera empática que trasladará al lector lo sentido por el

personaje, y más tarde agrega situaciones que convoquen más emociones, más relaciones e imágenes, escenarios y objetos, culminadas con una serie de acciones simbólicas³².

En este poema, el correlato objetivo lo constituyen la sucesión de imágenes simbólicas, encadenadas una tras otra, que, en su conjunto, evocan un sentimiento, una emoción. Como recurso, sirve para que el poeta establezca analogías entre su interior y una realidad cultural externa, histórica, que el texto presenta (sean un objeto, atmósfera, personajes, épocas, situaciones o escenas), creando alternativamente una constitución política del yo y los otros o que disminuya aparentemente la personalidad poética o su yo, pero que, a través de una combinación de elementos, elabora una red emocional que traslada al lector como un conjunto sensorial novedoso en el que el poeta trabaja por acumulación y relación.

También en “Balada para el último desaparecido”, las imágenes cobran una significación más concreta:

[...] Estará dormido
Entre el rocío pertinaz de la noche
Deshabitada la piel y el aliento
Y el ruido circular
Orinado por las luces titilantes de neón

³² Ramón Pérez Parejo hace la distinción entre correlato objetivo y monólogo dramático:

[...] se puede acudir a un *correlato objetivo*, es decir, una instancia o entidad distinta del autor (situación, objeto o personaje) que hable en 1ª persona. En el uso de ese correlato consiste, a grandes rasgos, el monólogo dramático [...]. El término *monólogo dramático* se reserva para un tipo de correlato determinado: el de un personaje histórico, cultural o legendario en un momento crucial de su vida que habla en primera persona y sobre cuyo contexto histórico se proyecta el presente o la experiencia interior del autor; el correlato es, por tanto, el personaje, situación o entidad que se selecciona (Pérez Parejo, (2007) Espéculo número 36).

Y el ruido circular de los automóviles
Nadie sabe
¿Dónde estará el último desaparecido?
¿En qué olvidado pie de monte lo habrán olvidado para siempre?
¿En algún claro de la cordillera acaso?
¿Lo dejarán insepulto para que el viento lo esparciera?
¿Tal vez en la colina de un cementerio pequeño?
¿En un aljibe de formol de algún anfiteatro? [...]. (1993, p.70)

A través de los cuatro personajes que desfilan por *Retrato del guerrero* –Benkos Biohó, Bolívar, el cura guerrillero Camilo Torres, el Che Guevara–, Mercado hace igualmente desfilan las técnicas antes descritas; en “Cimarrón”, perteneciente a la parte relacionada con Benkos Bioho, el hablante se dirige al personaje africano:

Un sol de terrones rojos encegució tu sangre
Tu risa arisca
El relámpago de tu ritmo
Los tímpanos oscuros del terror y de fuego
Como ríos cárdenos regresados a tu espalda
Como la invocación a tus Orichas
Las voces despiertas de los ancestros desaparecidos
La sangre placentaria descuajada de tus selvas de aguas muertas
[...]
(1993, p.23)

En la parte dedicada a Simón Bolívar, el hablante rescata, dialoga, a través de una voz apelativa, con este héroe:

Y llegas tú y todas las palabras que habían muerto
Y las hojas que había arrastrado el viento

Y la lluvia desierta que no cayó en siglos
A veces hubo gritos
En surtidor de espejos rotos
Tiempos de herrumbre que enmudecieron los días
El cristal de los días
Y llegas tú a construir la próxima aurora
("La próxima aurora", 1993, p.35)

Desde la interioridad del poema, el hablante se manifiesta a través del yo con el otro, Benkos o Bolívar, sobre quien recaen aspectos biográficos, culturales e históricos a través de imágenes aparentemente aisladas que se vinculan semánticamente con muchos versos de los otros poemas. A través del monólogo dramático y del correlato objetivo, se busca mostrar una biografía dramatizada mediante diferentes técnicas: contraposiciones, contradicciones, donde la exaltación del hablante se mezcla a través de su propia voz o la del hablante lírico en primera o tercera persona.

No es el sol muerto de la media noche
No es la aurora agónica de los pájaros
No es la piel turbia amanecida
Su corteza áspera.
("Palenque", 1993, p.25)

Es notable aquí cómo, de alguna manera, surge una poesía de la identidad, de la identidad histórica latinoamericana, que habla no solo del yo poemático, no solo del yo del poeta, sino del otro y de la Historia, de darle un ritmo nuevo, un nuevo tratamiento a la Historia. Y este otro, héroes, sueños americanistas, de mestizaje, de otras culturas transculturadas, se refiere a un

nosotros; un nosotros exaltativo que atraviesa este poemario. Al mismo tiempo, llama la atención el uso de varias imágenes o términos: una vez más, los pájaros, como alegoría del sueño o de lo utópico; los términos *fuego*, *relámpago*, *luz*, *sol*, *lo quemante*, *noche oscura*, *pasado oscuro*, *cristales rotos*, la piedra con su significado estatuario, salvo la “piedra de fuego que redime” (p. 38), la palabra miedo. En este sentido, ¿existirá una propuesta poética como ética lírica cuando en uno de los poemas finales el hablante expresa lo siguiente?

Quisiera oír a los poetas
Visionando la luz del relámpago
Cruzando el lodazal del miedo
El vaho del muérdago
Siempre el miedo hecho tasajo.
 (“Balada del guerrero de la noche”, 1993, p.85)

Una poética visionaria, profética, cubre, en mucho, la obra de José Ramón Mercado. Y es obvio esa propuesta. Cantemos a los héroes americanos, cimarrones, mestizos: somos su voz.

LA TÉCNICA DE LOS MONÓLOGOS DE LOCUCIÓN DRAMÁTICA

De alguna forma, los retratos de los guerreros son reencarnados de manera cotidiana en *La noche del knock-out y otros rounds* (1996) en personajes de la cultura popular, del deporte –Cassius Clay, Benny Caraballo, Antonio Cervantes (alias Kid Pambelé), Rocky Valdés, Luis “Chicanero” Mendoza, “Cochise” Rodríguez–; o poematiza momentos específicos, importantes del fútbol o del béisbol. Son guerreros de la vida, actualizados, de manera que se asume, en una especie de seguimiento, a los héroes de

la cultura popular, de la cultura de masas, conformados por una identidad socio cultural.

En este poemario, Mercado emprende una labor meritoria: reconstruir a través del lenguaje poético, a través de varios *monólogos de locución dramática* (aporto este término como una especie de juegos de voces que buscan narrar desde un yo y reconstruir de manera dramática una situación, es decir, se constituyen en voces performativas que se realizan y escenifican a través de su propio discurso) la pelea de Antonio Cervantes, Kid Pambelé. En una reencarnación de los personajes guerreros, en “Octavo round”, el hablante se pregunta: “¿A esta altura del combate qué fue de los sueños?/¿Resucitó el ancestro de otro siglo?/¿Será Benkos encaramado en su sangre?” (1996, p.17). La yuxtaposición entre Cervantes y Benkos Biohó no solo representa un recurso literario, sino una yuxtaposición historicista, una revisión de la historia, en la que la memoria histórica del pasado se imbrica y dialoga con la historia contemporánea, una reactualización poética de la memoria superpuesta en capas reactualizadas: el pasado se reencarna en el presente.

Como un locutor, en el primero y hasta el décimo poema, titulados emblemáticamente, “Primer round”, “Segundo round” y así sucesivamente hasta “Décimo round”, se escucha la transmisión de un hablante locutor:

Los contendores giran en el centro del ring
Tanteando el terreno de la pelea
Tratando de penetrar el estilo del contrario
Y el round no es sino un gallinaceo

Un asustarse de ambos contendores en el combate [...].
("Primer round", 1996, p.9)

El poema transcurre entre descripciones y exposiciones prosaicas, pero en un momento del "Sexto round", la estrategia discursiva combina el aliento dramático de lo contado y el manejo de la acción mediante versos reflexivos a través de la interrogación: la oralidad, la narratividad, los lugares comunes y el prosaísmo amplían lo decible, mediante un monólogo de locución dramática o versión tecnologizada del monólogo dramático:

La noche es un grueso cascarón de incertidumbres
Nada induce a la fe a mantenerse intacta
Y el viento es árido e inexpugnable
Como una montaña riscosa y alta
Para ser preciso bebo un trago amargo
En este round se desborda la duda
Como un cuervo de alas fatídicas [...].
("Sexto round", 1996, p.15)

Lo narrativo y lo descriptivo dan pie a que lo dramático se geste ante la acción. Así, en "Noveno round" la *oralidad fingida* del hablante gira alrededor de la narratividad, de contar, revelar, en palabras de Paul Ricoeur (1997), una mimesis de acción, de forma que poetizar represente de "manera creadora, original y nueva el campo de la acción humana, estructurándola activamente mediante la invención de una trama. La paradoja consiste en que la elaboración de la trama es a la vez una *poiesis* y una *mimesis* [...] la cualidad narrativa de la experiencia" al mostrar "la historia de una vida", una experiencia de la vida, poetizada. Deviene, entonces, en acto performativo, en el que la enuncia-

ción se vuelve acto, carne, ser. Allí, a partir del artista, la “historia pide ser contada” y vivida (Ricoeur, 1997, p.96), de tal forma que la poesía de la experiencia se combina con el correlato objetivo. Así, la voz del locutor se constituye en descripción, acción y afección, mediante la función poética que recrea acciones entre el escenario, el personaje y su acción de difundir. La oralidad fingida crea y revela una realidad lingüística otra que conlleva autonomía, originalidad, autoctonía, intimidad y destino comunes³³. La oralidad en tanto lenguaje “nuevo” o extraño ante el lenguaje culto, colonial, resitúa, restituye. Graciela Maglia (2009), al presentar una relación con el contexto del Caribe, señala que ante el modelo cultural extraño se manifiesta una visión de la alienación y crisis de la autoimagen, especialmente en “las construcciones del lugar: la grieta entre las descripciones espaciales y el lenguaje disponible. Un espacio inédito, un nuevo lenguaje para el paisaje, la flora, la fauna y el clima que causara sensación de otredad resultante de los procesos imperiales” (p.55).

En “Canción civil para un boxeador llamado Cassius Clay” se combina un tono elegíaco. Como en el título de Candelario Obeso, *Cantos populares de mi tierra*, acá la canción alude a *cantos*, a una traslación de lo oral mediatizada por una versión musical

³³ La oralidad fingida, como se sabe, una ficción a través de la cual se procede a una representación narrativa, mimesis o reelaboración de la representación de la oralidad, es decir, ella representa la síntesis de “narrativas de las culturas letradas desarrolladas” que buscan una valoración (Goetsch, citado por Berg: 1999, p.203) (¿ética?, ¿política?). No se trata de retornar al mito del origen sino que “la oralidad de la literatura debe ser considerada en términos de un producto estético literario”, un aspecto creativo. Hacemos nuestro lo planteado por Berg: la oralidad literaria, además de ser una realidad lingüística existente es “fingida hasta crear una realidad lingüística”, que logra que “el uso estilístico del registro de la oralidad en la literatura realista pueda connotar todo una serie de valores, tales como identidad, autoctonía, tradición, intimidad, destino común” (Berg, 1999, p.22).

poética de la tradición; *civil* se refiere a los efectos de un ser en tanto ciudadano, en tanto ser en el mundo, y, como boxeador, representa un deporte que practican las clases menos privilegiadas; Cassius Clay contiene un primer nombre, aquel que lo identificó antes de su conversión al islamismo. Existe, allí, entonces, una alusión directa a la identidad, a la representación cultural *antes de* tomar otra. Así, desde el comienzo del poema, la descripción se adscribe a un tono, también, afirmativo:

Desde el África como sombra de fuego de América
Pie descalzo Orillando madrugadas violentas
Cargadas de árboles De pájaros y de cantos [...]
Y el hambre Casi todo el hambre de Guinea
Uganda Madagascar Nigeria y Angola
Camerún Ghana Kenia
Casi toda África entera
Aquí estoy (1996, p.21)

Ese canto civil, con su tinte identitario de negritud, no se da solo al mencionar los lugares provenientes de los inmigrantes negros, sino a través de la autodescripción de elementos étnicos: “Tengo la piel enconada de insultos/El pelo apretado y tumultuoso” (p.22). La identidad africana expuesta por el poeta permite una mirada acerca de su relación mestiza, de la identificación con cierta hibridación. El hablante termina por identificar aún más al boxeador citando algunas declaraciones famosas suyas: “Puedo flotar como una mariposa/Y picar como una avispa” (p. 23). Lo popular se adscribe a lo propio también, aunque además a lo publicitario y a lo massmediático.

Los personajes de *La noche del knock-out y otros rounds* pertenecen, en su mayoría, a héroes en caída. Como crónicas de la derrota, desfilan héroes caídos como Benny Caraballo o Kid Pambelé. Y si bien más de la mitad del poemario se encuentra dedicado a boxeadores, en él se muestra una poética del libro condensado en el verso de “Último round”, dedicado a Rocky Valdez: “No puedo detenerme en el abismo donde otros cantan” (p.34). Cantar o exhortar, aun en su timidez, el poeta contribuye a dar a conocer héroes desconocidos del béisbol, a la victoria del equipo de fútbol colombiano que se ganó a la selección de fútbol de Argentina, a los velocistas del ciclismo, a los atletas. Se trata, de alguna manera, de darle inserción a lo popular, de combinar lo genérico, la lírica con la memoria de la cultura popular, pero lo particular es la escenificación, la conversión de otros guerreros más reales en una remitificación de lo histórico. De ahí que también introduzca en un verso del poema citado, dedicado a Valdez: “La historia se escribe todos los días” (p.34). La poesía, convertida en crónica también.

De hecho, el neorregionalismo popular va de manos con la oralidad y la identidad. En “Tercer round” el hablante locutor exterioriza su oralidad: “Los boxeadores están en un ueving gracioso /Chévere y bacano full de emociones / –Como un diálogo entre gentlemen–” (p.11). Pero este hablante tiene las dotes contradictorias de un retórico narrador de la imaginación creadora:

Solo prevalece la expectativa muda
El lento golpear de un diálogo sordo en la lona
Y ese soslayar de guantes en el vacío ingrávigo
No hay indicios de nada en el universo del ring

Por encima nada sólo el miedo

El silencio narra cosa siniestra [...]. (p.11).

De igual manera, en “Segundo round”, leemos:

El pensamiento en los puños quiñando la victoria

Los puños que han llegado más lejos que los sueños

Y los sueños ahí

Empiezan a abrir una brecha de luz en la noche. (1996, p.10).

La homofonía de “nada” y la anadiplosis “puño” y “sueños” no solo dan contigüidad semántica, sino una exacerbación existencial y de esperanza. La identidad en este caso se presenta a nivel ontológico. El boxeador Kid Pambelé se presenta con la esperanza de transformar. Lo que muestra Mercado son personajes marcados por las ganas de cambiar pero que, ahejorrados por situaciones personales o externas, se observan caer, o, como otros, muy pocos, capaces de triunfar.

Como guerreros que son, los deportistas se encuentran expuestos a situaciones existenciales, y en este libro Mercado utiliza el monólogo dramático como máscara para preguntar a través del hablante sobre seguir los lineamientos morales fijados en la familia. La poesía, entonces, se traduce como evento ético, social, histórico, solo que Mercado en *La noche del knock-out*, las recrea sin el sesgo ideológico de otros libros. En “Balada para Benny Caraballo” también la oralidad a través del *monólogo de locución dramática* hace su aparición:

Hay sombras conmovedoras como estrellas de mala suerte

Sombras sueltas como el canto de los grillos en los setos

¿Recuerdas? ¿Lo recuerdas Benny Caraballo?

Mamá Santos te lo decía casi siempre
La bonchada de Marbella te lo gritó frente al mar

La barriada entera andaba cabreada contigo
Solo querías pasar las horas bailando danzón
Y esa música de bugalú que acabó tu ponch [...]
Entre tíbiri tabara no hay vergüenza
Todo está más abajo cuando se cae de arriba
¿Recuerdas? [...].
(1996, p.24)

“Bonchada”, “cabreada”, “entre tíbiri tábara” no solo aluden al lenguaje popular, a la música popular. La cultura popular en tanto memoria colectiva, en tanto historia, no solo aparece a lo largo del texto, sino como propuesta de escenificación histórica de la anécdota, como elemento del marco social, contextual. En “Line-up para un juego de base-ball” el poema se divide en dos: un pasado, en tercera persona, en el que los niños “juegan a ser peloteros con tapitas de lata/Y pegan hits y dan jonrones” (p.38). Pero merced a las transformaciones y el tiempo, utiliza el monólogo dramático: “te das en la cara/Con una noticia de periódico amarillo/ –Famoso pelotero de otros tiempos/Puesto preso por robar un radio transistor–” (p.38).

Como en muchos otros poemas, la mirada es de conmiseración hacia esas figuras históricas:

Y en mi calle ya nadie quiere ser ya chita Miranda
Ni Andrés fantasma Cavadía
Ni Carlos petaca Rodríguez
–Que ahora anda casi loco–
Y de vez en cuando en la calle

Hace el wind-up y tira a primera base
Y él mismo grita out [...]. (1996, p.39)

Lo compasivo revela el índice moral, la mirada ética del hablante. En este poemario, Mercado ha tratado de introducir una poética condensada en este verso de “Balada para el ángel negro del gol”: “Un pedregal de gritos la palabra al viento”, porque en este libro, la invención de un hablante locutor ideal, de un comentarista de los eventos deportivos, la asunción de un monólogo de locución dramática, convienen en manifestar personajes insertos en la cultura popular como representantes de voces que expresan un modo y una representación cultural, un grito, una expresión en voz alta en la que la manifestación poética se exalta y –que aun en medio de su transmisión, como ciertos locutores reconocidos en el Caribe colombiano como Marcos Pérez Caicedo– deja insertas sus expresiones más reconocidas: “Y le da duro al perro en el hocico / Situación moro-line para el bateador” (“Cuartobate”, 1996, p.44), refiriéndose a la situación en que un bateador de béisbol lleva una cuenta de dos strikes y tres bolas en su conteo.

Existe un verso atribuido a ese mismo locutor en ese poema: “La tarde tiene el aire alegre de una cumbia” (p.44), que se puede traslapar con el siguiente, dedicado a la victoria futbolística de hace varios años de Colombia sobre Argentina: “Este puede ser un tango con sabor a cumbia”, o a este otro: “Parecía un tango apache enredado en el viento” (p.45) (“Variaciones alrededor de un mismo juego”, 1996, p.49). Estas imágenes analógicas entre otras culturas, se pueden observar con otras de ese poema: “La lluvia de papel tendrá que recogerla Argentina/Para limpiar-

se las lágrimas”, frente al verso del poema “Cochise”, el cual expresa: “Cada escarabajo fabrica su poema de lágrimas” (1996, p.57). Música, deportes, la representación de lo popular conlleva también un lenguaje identificador, mediante variaciones metafóricas; estas últimas, dando cuenta de cómo el lenguaje puede cambiar, mediante símiles y la readecuación de términos, permitiendo, abriendo las tematizaciones.

A pesar de la aparición de hablantes locutores, Mercado se permite introducir en su locución o en la voz poética, que muchas veces es un hablante natural, construcciones líricas metafóricas o símiles (como las señaladas antes), mediatizadas por expresiones contundentes, analógicas, abrazando, una vez más, el monólogo dramático:

Sabes que hay que subir la montaña los domingos
Y bajar por la voz de la radio cada día
Como un escarabajo del monte
A la luz de la vida
Ascendiendo Descendiendo
Llegando igual que Sísifo
Sobre un duro caballo a la cima indomable
El ansia del tiempo espera en la meta
La alegría del pueblo llega de último.
 (“Cochise”, 1996, p.57)

La comparación con Sísifo muestra un sentido mítico y mitificador, enriquecido de los héroes populares, y, al mismo tiempo, hace crecer al personaje mitificado. Existe, así, una contraposición entre el Mercado de *La noche del knock-out* y el de *Retrato del guerrero*: mientras en este último incurre en una tendencia de

desmitificar, de humanizar a los héroes, en el primero se manifiesta una exploración mitificadora, de engrandecimiento. Ello coincide con una parte del epígrafe del libro, citado de los *Himnos triunfales* de Píndaro: “Recordadme al hijo de Aquestrato, vencedor de Olimpia./¿En qué lugar de mi espíritu estaba grabado su recuerdo?/Le debo un melodioso himno triunfal, y lo había olvidado... Hace tiempo que venció el plazo, y me avergüenzo de esta larga deuda” (1996, p.5). Pero también con lo que sugiere en otros versos de “Variaciones alrededor de un mismo juego”: “Ya no se vive de la historia/La historia se escribe todos los días” (p.48). Se pretende desdramatizar el mito y la historia, deconstruir estos conceptos para hablar de otro tiempo mítico, de *otro* tiempo del Caribe, un tiempo que cuestiona el tiempo lineal. La poética del Caribe deconstruye el tiempo específico, irredento, para hablar, muchas veces, para yuxtaponer un tiempo mítico, un tiempo oralizado, repetido. Confluye con lo expresado antes por Glissant: lo repetitivo lleva a lo oscuro, a lo opaco, que es en realidad al reconocimiento del otro, del “desposeído”, de la alteridad, y, con ello, a la coexistencia, a la comprensión a través de la reducción: aceptar las diferencias mediante la transparencia, sin jerarquías ni normas (Glissant, 1990, p. 204).

Pero también las culturas del Caribe rebasan los límites de lo letrado y lo oral mediante la tendencia a oralizar la escritura y a escribir (reescribir) lo oral, de allí que los términos oralizados por Mercado se corresponden con las características de este lenguaje caribeño: como *ueving*, *wisky*, *oper-cat*, *chállenguer*, *pull*. Ello conlleva también la introducción de metáforas en las que la apertura a la oralidad del deporte y del locutor dramático se

casa con el lenguaje del Caribe colombiano: “Los boxeadores están en un ueving gracioso/Chévere y bacano full de emociones” (“Tercer round”, p.11), o en versos como los que siguen: “Ya no cree en nadie el palenquero de hierro/Ni siquiera en ese combo bandera del parque/Ni ese aguaje hazañoso de los manes de la chamba/Ni en los camajanes con navaja de patadecabra” (“Octavo round”, p.17). *Combo bandera, aguaje, manes*, “camajanes”, son voquibles o variantes subdialectales propias de barrios populares de Barranquilla o Cartagena, atinentes a hombres reunidos en las esquinas, y que el poeta integra, con aires de conectarse con el Walcott que habla de sus intereses iniciales por ser un “mestizo”, un “integrador”, según se trazó en líneas atrás. El Caribe permite esos diálogos dialectales y culturales.

El problema radica allí, en cómo representar la realidad, en cómo el lenguaje se vuelve *mímesis* de la acción³⁴, en visualizarse como ser-en-el-mundo. A través del poetizar se *construye* una trama, de forma que *represente* el mundo humano en acción. O, en palabras de Ricoeur, recordando lo antes expresado, de manera “creadora, original y nueva el campo de la acción humana”, mediante una trama que conjunta una *poíesis* y una *mímesis* de acción ficticia (Ricoeur, 1997a, p.93) para mostrar una vida, una experiencia de vida que pide ser contada.

El poeta, ser histórico, busca, en “cierto modo, dominar el tiempo, un juego de abolición del tiempo mediante la lógica del

³⁴ En “La vida: un relato en busca de narrador” (2006a) Ricoeur amplía mucho más esta noción al indicar que la subjetividad se puede definir en términos de identidad narrativa, de voces en acción: Ser significa actuar, aunque no signifique representarse de igual manera a como se cree que somos.

desarrollo, mediante la lógica de la transformación” (Ricoeur, 1997b, p.429). Como-ser-en-el mundo, el hombre, el poeta “se transforma, transfigura y aumenta en virtud los sistemas simbólicos, los sistemas semióticos, que expresan la actividad lingüística” (Ricoeur, p.93). Relatar es integrar, pero en constante apertura.

Otra mirada a este poemario es su conexión con el siguiente, *Agua de alondra*; se trata de las metáforas y otras figuras retóricas: no solo la asunción de la figura del hablante locutor y su monólogo de locución dramática; son las frases contundentes e imaginativas y sentenciosas: “Los contendores otra vez en el centro del ring /*Otra vez la angustia demuele la esperanza* [...] El pensamiento en los puños quiñando la victoria” (“Segundo round”, p.10. Destacado mío). Van atenazados con la prosopopeya, dando vida a lo inanimado: “El whisky susurra una canción en el vaso” (“Sexto round”, p.15), o también: “El silencio enervante es un vapor que derrota” (p.14), y en “Tercer round” un símbolo ominoso: “Por encima nada solo el miedo / El silencio narra cosa siniestra”, que da la dimensión de lo que sucede en el ring. (p. 11). Se quiere, además, con la poesía, derrotar la muerte: “El mito crece y derrumba la sombra de la muerte” (“Line-up para un juego de base-ball”, p.41), y dar una dimensión *otra* de la cancha de béisbol: “Y es ahí donde a rotar el espacio del short stop/El cielo del diamante como girasol maravillado/Como huracán melodioso recorriendo su órbita” (“Short stop”, p. 42).

Lo que se observa es una serie de metáforas que empalman con las construcciones poéticas neobarrocas de García Usta, cuyo aparente dislate semántico contiene una relación compleja entre los significantes, que, a su vez, conectan con la de muchos autores del Caribe. Así, Mercado introduce términos regionales o arcaísmos de difícil uso como *azoca*, *moredumbre*, *glisados*, *gurupa*, los cuales revelan no solo una ruptura lingüística sino un uso enriquecido del lenguaje.

Capítulo III

ENTRE EL SIMBOLISMO Y LO POPULAR

POETA DE LAS IMÁGENES: DE AGUA DE ALONDRA A AGUA ERÓTICA

Es en *Agua de alondra* (1991) y *Agua erótica* (2005), dentro de los cambios y estudio de las posibilidades líricas que utiliza José Ramón Mercado, en donde los versos tienen una tendencia más simbólica, de pureza frente a los otros poemarios. Bien lo expresó el crítico Carlos J. María en el prólogo de la primera obra mencionada: “[...] la realidad ha quedado cifrada y escondida y en su lugar se erige una espesa capa de metáforas [...] el proceso de abstracción y de reconditación es tan alto que la materia de la poesía queda convertida en una pura esencia” (1991, p.9) (destacado del autor). El crítico sostiene que en este aire de reconditación, embebecimiento o “enrarecimiento,” el lector desfallece “por el esfuerzo de ver algo palpable, algo que escape del frenesí tejedor de sueños que es este libro” (p.11). Considera además, que en esta obra, como en las de otros poetas del Caribe colombiano, se expresa la tendencia pura, hermética, cuando habría que pensar en una poética contraria, “orientada hacia la figuración y el realismo”; de allí que considere que Mercado vive (indudablemente en el momento de la publicación de ese poemario) “en un mundo adverso a la reverberación de la materia, opuesto al espíritu de la costeñidad” (p.12). Se puede entender esta afirmación de la “costeñidad” si habláramos de

una identidad imaginaria de esta parte del Caribe, encarnada en la “figuración y el realismo”, y también si esta existiera como fenómeno de identificación. Debiéramos pensar que esa afirmación no era posible en los pocos estudios sobre poesía del Caribe colombiano escritos para la época, o tal vez si se hubiera analizado la poesía de Candelario Obeso.

Quizá para esos años (1991) Carlos J. María estaba pensando en la tendencia hermética en la poesía de Giovanni Quessep o en la de Rómulo Bustos, pero no en la del mismo Mercado, que había editado *No solo poemas* (1970) y *El cielo que me tienes prometido* (1983), o en el primer poemario de Jaime Manrique Ardila *Los adoradores de la luna* (1976), o la de Raúl Gómez Jattin, quien ya había publicado *Poemas* (1995), *Retratos y Amanecer del valle del Sinú*. También Jorge García Usta había editado *Noticias desde otra orilla* (1995), *Libro de las crónicas* (1989) y *El reino errante. Poemas de la migración y el mundo árabes* (1991), cuyos lenguajes poéticos distaban de esa *reconditación*. Estos desfases conceptuales pudieron presentarse por la incomunicación del momento o por las ediciones de corta circulación y que no llegaron al crítico Carlos J., o que simplemente fue una *boutade*. En todo caso, como lo va a demostrar después el mismo José Ramón Mercado, continuará en una senda de reflexión y de revelación poética sobre el Caribe colombiano.

Coherente en su decisión de publicar poemarios unitarios, *Agua de alondra* permite observar un poeta de la imagen y de un hondo lirismo. Frente a *Agua erótica* (un poemario publicado 14 años después, lleno de imaginación materializada), en *Agua de alondra* se presenta un erotismo sutil, una obra de aparente

ruptura ante la presentada hasta ese momento y la que escribirá después. De hecho, el lenguaje tiende más a lo simbólico en tanto elección de una expresión presumiblemente abstracta, pero cuyo ensimismamiento y abstracción son claros y dadivosos, pues sus imágenes iluminan la imaginación del lector. Es un ejercicio de *reconditación*, embelesamiento, orientada a cierta figuración, a un juego de espejos, de intuiciones creativas, de imprevisibilidades semánticas que pueden ser leídas con plenitud o entre líneas. Se advierte en el primer poema “Desnuda en la luna del espejo”:

Alucinado
En la noche
Sangro en tu ausencia
Desnuda en la luna del espejo que destila tu imagen
La obsesiva soledad
Restaña las oquedades
Y los dormidos silencios
Quedo como lo que soy
Un montón de sueños tejidos que se apagan.
(1991, p.15).

Voquibles como *ausencia, luna, espejo, imagen, soledad, oquedades, silencios, sueños* y *noche*, señalan y restituyen la actitud lírica del poema, pero al mismo tiempo verbos como *alucinado, sangro, quedo*, o términos como *desnuda, obsesiva, dormidos, soy, montón*, conjugan la materialidad lírica. Es esta situación, esta contraposición es la que se observa en la mayor parte de este poemario.

Una de las imágenes más constantes en *Agua de alondra* es la del tiempo detenido, la del tiempo fragmentado, pero que resulta un tiempo descrito, un tiempo contado y no transcurrido:

- “El día comienza a desmoronarse como una canción trivial” (“Canción trivial”, 1991, p.19),
- “El tiempo queda rezagado en la ceguedad del olvido” (“Ceguedad del olvido”, p.21),
- “Detrás del cristal de la noche que me esconde” (“Escondida en el alba”, p.23),
- “Parece que el tiempo transcurriera por el viento” (“Memoria del olvido”, p.27),
- “El viento que canta en la noche” (“Tu cuerpo de relámpagos”, p.37),
- “El agua que drena el fuego del tiempo” (“El pubis angelical que moja los sueños”, p.39),
- “¿Los pasos de la tarde por entre la hojarasca?” (“Incendio voraz sobre tus praderas”, p.47),
- “El silencio del tiempo que desemboca en mi sed” (“Miedo”, p.69),
- “La madrugada vacía del vértigo”. (“Suicidio”, p.73)

En este poemario el interés radica no solo en la instauración, en la restauración del tiempo, del tiempo circular, tiempo transgresivo y antiglobalizante, tiempo mítico y del Caribe. Es, ante todo, una obra sobre el amor y lo amoroso, sobre lo nombrable de lo intangible del amor y el delirio que suscita, a través de un lenguaje donde los sustantivos y los adjetivos tienen una tendencia a lo inmaterial, pero sin dejar de nombrar la “realidad”. Los sueños, el olvido, se verbalizan:

Soy el sonámbulo que reniega la doctrina de los sueños
Estoy hecho de oscuros relámpagos
Amores fugaces que titilan a lo lejos
Incandescentes luces ciegas de túnel sin salida
Revulsivos aromas secretos
Agónicos girasoles en la sombra [...].
(1991, p.25)

Detrás se encuentra una tendencia hacia la refiguración, hacia una simbolización neorromántica:

Parece que el tiempo transcurriera por el viento
–El mismo erial del sueño–
La eternidad que tiene que soportarnos
El lento circular del tiempo sin memoria
Siempre el mismo río innavegado
La noche insondable de los caminos [...].
("Memoria del olvido", 1991, p.27)

A diferencia de los poemarios aparecidos hasta esa fecha, en *Agua de alondra* José Ramón Mercado entra a escanciar y bruñir el verso. A medirlo y sustanciarlo. A disparar, al mismo tiempo, imágenes, a veces inconexas, surrealistas, que bien pueden pertenecer a otro poema, pero que por manes de la coherencia discursiva interna, se entrelazan aquí, hacia nuevos significados. De hecho, el título *Agua de alondra* alude a movimiento, verticalidad, a aquello que llama Bachelard (1982) "imaginación aérea", aquella que "bien dinamizada, todo lo que se *eleva* despierta al ser, participa del ser [...] *La valoración decide el ser*: he ahí uno de los grandes principios de lo Imaginario" (p.97, destacados del

autor). El viento, el aire, constituyen materias del vuelo y le dan su aire dinámico:

Traje de encajes al cuello de alondra
Flores en el talle oloroso
Almendras asomadas al corpiño
Agua descalza
Manantial ruborizado
Aroma que asciende
Del fuego de tu boca
Por entre los pliegues del aire
Los encajes sonámbulos del sueño
Suspiros bajo la sed de los relámpagos [...].
("Boceto adolescente", 1991, p.29)

Entre lo dinámico (el aire, el pájaro, el vuelo, los sueños) y la materia, el movimiento gana en ligereza, mostrándose, en palabras de Bachelard, "la supremacía de la imaginación dinámica sobre la imaginación de las formas" (1982, p.106), para lo cual ha escogido a la alondra como imagen prototípica de las literaturas europeas. Sin embargo, para América Latina esta ave es una figura extraña, pues en Colombia existe un tipo de alondra, la cornuda (*Eremophila alpestris*). En la escogencia de José Ramón pareciera haber algo exótico, pero, como señala Bachelard, esta representa una imagen literaria pura, que es a lo que aspira el poeta con *Agua de alondra*: un realismo de la metáfora (p.106). La alondra conlleva representar un simbolismo cósmico, en el que trascienden el color de la ascensión y el espíritu de libertad, y una onda de alegría que hace actual al universo. En conclusión: "Todos los poetas obedecen inconscientemente a esta unidad del canto obtenida, en un paisaje literario, por el canto

de la alondra” (Bachelard, 1982, pp.108-109). De hecho, el título del poemario pudo ser ese, pero se trata de expresar, además, un universo de elementos, de recosmizar.

Más allá del monólogo dramático, más allá de la estructura que pudiera evidenciar el correlato objetivo en tanto transformación sensorial de un personaje o de un hablante a través de las diferentes simbolizaciones, en Mercado, Manrique Ardila, Ferrer, Gómez Jattin y García Usta, el concepto de *recosmización* al interior de sus poemarios se halla esta vez en el cuerpo como centro, además que de ello depende su versión adánica del mundo. Si para Obeso existía un cuerpo violentado, excluido, en medio de cierta identificación lugareña y de alguna forma cósmica, ellos quizá asumen para sí, una vez más dentro de la historia de la creación, la interpretación de que el poeta es un dios que renueva la creación a cada instante. La semejanza entre estos autores no solo se establece a ese nivel. Cada poema, como ola, vuelve y va, de lo interno a lo externo, de la naturaleza y sus manifestaciones, la muerte y la vida, todo aflora en un movimiento continuo, produciendo éxtasis, crecimiento e iluminación edénica. Existe, además, una relación con la poesía de Meira Delmar, y con ello, con la generación del 27 española. Algo más, en Mercado las imágenes sugieren relación con el pensamiento automático y con el Surrealismo. Así, en “La luz que gotea en mi boca”, el hablante indica:

Hecho de pedazos de sueño despierto en la calle
Pájaro sin alas Sombra rota en los cristales

Del silencio que alumbra como linterna [...]

Lo mismo esta luz que gotea en mi boca. (1991, p. 31)

Este ejercicio de recosmización, pero además de dramaturgización, cobra importancia en “Tu cuerpo como poema”. Descripción y exposición, el hablante reconstruye instantes dinámicos y, al mismo tiempo, el poema se vuelve autorreferencial, como muchos de este poemario:

La luz verde que se derrama de tus ojos

Tu cuerpo de relámpagos

Y frutas de fuego

El viento que canta en la noche

El concierto de cristal que se precipita

La piedra dormida en las soledades

El vino que bebo en cada sílaba

A expensas del poema

Cada poema

Cada latido

Aproxima tu ausencia

Vigila tu sueño como un lobo en la sombra [...].

(“Tu cuerpo de relámpagos”, 1991, p.37)

Fuego, relámpago, luz, aire, agua; he ahí los elementos relacionantes de *Agua de alondra*. Pero también pérdida y naufragio, encuentro y deslumbramiento, alucinación, con lo que suele pensarse en imágenes de Octavio Paz y Aurelio Arturo, del grupo Piedra y Cielo, Quessep y Meira Delmar. El cruce metatextual, metapoético, reconfigura la expresión poética de la escritura dentro de la escritura, de la reflexión metaliteraria. Cada poema representa un latido, un cuerpo hecho de relámpagos,

el vino convertido en sílaba, el concierto de cristal; se inscriben y reinscriben como escritura de la escritura. En “Alba habitada en el aire sosegado de la alcoba” se observa un cruce posible, además, con una escenificación aérea, vertical:

Las flores acosan su perfume al alba
En los zócalos de luz
Los pájaros ahondan su canto
Claridades de agua en los brocales
El patio aromado de luz
Racimos de sol cuelgan de las ramas
La escarcha derretida de la mañana
Cae como una gota fresca que se pega a la piel
Como brisa dulce a la hora del alba
La poesía descalza cala sus alas
Y se echa a volar [...].
(1991, p.91)

La estructura de los versos pareciera ser la misma: sustantivo + verbo + complemento, característica propia de la poesía latinoamericanista. Escritura dentro de la escritura; de esta poesía del re-nombrar, del recosmizar el amor y el erotismo, se llega por otros caminos a *Agua erótica* (2005). Dentro de ciertos aspectos, a *Agua de alondra* se le podría considerar una obra clásica, en el sentido del erotismo contenido, a veces místico, irreal e irrealizable en esta época, mesurada. Sin embargo, *Agua erótica* se sale de estos parámetros, pues estos poemas cubren la apertura en escena desde un erotismo material, una descripción abierta y provocativa, muy acorde con el erotismo de la generación desencantada colombiana, en la que surge el “cuerpo como presente mágico” (Cobo Borda, 1995, p.234):

Sus senos esperaban despiertos cada noche

Como halcones altaneros

Como palomas esquivas

Revoloteando desnudos

Frente al espejo de su alcoba

Y cada noche

Como lobo furtivo

Que sabe dónde está su presa

La devoraba entre las sombras [...].

(“Frente al espejo de su alcoba”, 2005, p.21)

Sin embargo, existen poemas donde lo sutil parece como un juego cierto. En la segunda parte de “Éxtasis” existe un retorno menos mesurado a *Agua de alondra*, en el que las imágenes de carácter marino se extrapolan como metáforas eróticas. Incluso, en la segunda estrofa recuerda al Octavio Paz de “Piedra de sol” (1978, p.58): “voy por tu cuerpo como por el mundo”:

De noche te crece todo

Yo trazo tus meridianos húmedos

Hiperbórea en la oscuridad me habitas.

Voy a tientas como quiero sobre tus léngamos

Como un ciego te descubro adrede Sin brújula ni horizonte sobreguano

Voy nombrando tus penínsulas tus islotes

La ensenada donde siempre atraco

Y me atracas

Recorro tus golfos profundos

Tu mar de levadas los sabores interiores

Caigo en el abismo de tus acantilados

Y de tu vientre de origen volcánico

Y me pierdo para siempre ahí en tu escollera
Donde nadie me rescata de tus aguas [...].
(2005, p.29)

De igual manera, en “Propuesta”, existe un retorno o una conexión con las imágenes de *Agua de alondra*:

[...] Coloqué cerezas maduras en su boca
Coronas de miel en sus senos erguidos
En su ombligo dulce sembré trigo
Sonidos de agua en reposo
Un canto de agua en el bosque inhabitado [...].
(2005, p.38)

En *Agua erótica* se presentan poemas que van, sin embargo, de lo abstracto, de cierto conceptismo, a una exposición lírica en el que las aliteraciones con las letras *a* e *i* se imbrican con las analogías, propias del mejor Mercado:

Tenía un viso de luz en sus facciones atrevidas
El paroxismo de la media noche
–Un espasmo interminable sobrevolando–
piel de la marasma entre amantes amasada
Iban pasando la playa náufraga
La noche y los grillos
Sobrevolaba el silencio
Las barcas amaradas a la orilla
La hierba el agua cavada
La otra orilla de su vientre sediento [...].
 (“Amantes”, 2005, p.27).

El poemario se encuentra organizado entre versos de sentido lato, en poemas eróticos de factura impecable –los menos–, en poemas de denuncia social, como “Estriptisera”, donde quizá la falta de elipsis y sus enumeraciones muestran un retorno a los viejos tiempos de denuncia social de *Árbol de levas*, poemario en el que se exponen versos de factura delicada, pero al mismo tiempo, se observan las exposiciones ideológicas mal digeridas de Mercado. *Agua erótica* se muestra como una continuidad ilustrativa de un poeta donde la conciencia literaria se readquiere, continúa su flujo y retoma un constante impulso.

Los versos de *Agua de alondra* merecen dialogar con la poesía de Giovanni Quessep, pero en mucho, también con la de Gustavo Tatis Guerra. En su recopilación titulada *Todas las formas del mundo* (2016), las imágenes de Tatis Guerra, su circunfleja enunciación, su temática poética, sus silencios, la transmisión de sensaciones, las tensiones y metáforas, tenderían a establecer un diálogo fructífero entre ambas obras.

***Árbol de levas*: La poesía metaliteraria y social del cronista contemporáneo**

En *Árbol de levas* (1996) Mercado viene a ratificar lo expresado hasta ese momento en sus cuatro anteriores poemarios (*No solo poemas*, *El cielo que me tienes prometido*, *Agua de alondra* y *Retrato del guerrero*): la preocupación social, la exaltación de personajes históricos o populares, la reflexión metaliteraria y lingüística y la facundia simbólica, combinadas con un oscuro humor.

En *Retrato del guerrero* Mercado había mostrado una escritura tersa, límpida, aunque exaltativa e historicista, apelativa, a

través de monólogos dramáticos, en la que son constantes elementos como el fuego, los relámpagos, el látigo y lo oscuro, como elementos contrastantes. Se halla también una adjetivación escéptica y de la derrota o de la denuncia (“La desolación esparcida del monte áspero/El fango de los caminos ciegos de la noche”, en “Rumor de luz abierta”, 1993, p.47), mediatizado por un cantar elegíaco, especialmente en el poema dedicado al Che Guevara. Mientras tanto, en *Árbol de levas* se reinstauran, de alguna forma anacrónica, todos los elementos que Carmen Alemany Bay (1997) atribuye a la poesía conversacional latinoamericana: inclusión de lo humorístico, lo sarcástico y la desacralización, la autorreferencia, la autocita y utilización de otras artes y géneros; desacralización y distorsión de lugares comunes y de motivos religiosos, políticos³⁵.

Al mismo tiempo, desde un plano metapoético, se observa la titulación de tres de los apartados, “Elogio de los signos”, “Biografía de otras palabras”, e “Inventario final” y de los propios poemas, los cuales parecieran pertenecer a un conjunto unitario y muy preconcebido (como ya ha señalado el propio poeta: “Me gusta escribir mis poemarios de manera temática”³⁶) en su

35 Los componentes que encuentra Alemany Bay son los siguientes: 1) Descripción realista (o neorrealismo). El cotidianismo se conjuga con el espontaneísmo. (Roque Dalton). 2) Lenguaje sencillo, transparente, que revela su resistencia la poesía “pura”. (Mario Benedetti). Predominio del lenguaje dialectal sobre el lenguaje culto. 3) Poesía anecdótica, con posición ideologizante o de “compromiso” (Mario Benedetti, Fayad Jamís, Roque Dalton). 4) Uso del “prosaísmo” y la narrativa. 5) Inclusión de lo humorístico, lo sarcástico y la desacralización (Nicanor Parra). 6) Desacralización y distorsión de lugares comunes, y de motivos religiosos, políticos. 8) Despersonalización o desmitificación del poeta (desdoblamiento) (Jamís, Pacheco). 10) Regeneración del lenguaje. 11) Autorreferencia, autocita y utilización de otras artes y géneros (Ernesto Cardenal). 12) Relaciones intertextuales. 13) Comunicación sincera y explícita. Como consecuencia: 14) Fusión entre autor-obra-lector mediante tuteo, voseo, ustedeo, y uso de las personas gramaticales; 15) “Artes poéticas” constantes. 16) Ausencia de puntuación; uso del paréntesis y la vírgula.

36 Entrevista personal con el poeta, en octubre de 2011.

titulación metaliteraria: “Poética”, “Poeta”, “Código”, “Imagen”, “Metáfora”, “Semiótica”, “Signo”, “Señal”, “Soliloquio”, “Imaginario”, “Novela”, “Memoria”, “Idiolecto”, “Telenovela”, y en la otra parte mencionada, se refiere a personajes como el Quijote y artistas como Kafka, Whitman, Van Gogh, Luis Carlos López, Nicanor Parra, Antonio Machado, Daniel Santos o Dámaso Pérez Prado. En “Inventario final” los poemas se titulan, a modo de ejemplo, “Patrimonio”, “Superávit”, “Depreciación”, “Plusvalía”. Tales títulos revelarían, en la primera parte, una exaltación crítica a los estudios literarios del autor, y, en la segunda, una crítica y una burla al lenguaje de la modernidad y el capitalismo.

En el primer apartado, “Elogio de los signos”, en el primer poema “Poética”, da el tono del poemario y de casi toda la poesía de Mercado: una vida comandada por el insobornable testimonio de la labor de la escritura:

Ella no deja de pasar por mi vida
Se queda conmigo cada día hasta el crepúsculo
Cada noche estremece mis sueños
Es un Dios indisoluble oculto en mí
Rige el río lento de mi asombro
Nada es posible fuera de su alcoba
Es como un ángel que guarda mis pasos
La pasión de mi órbita secreta
Frente al espejo me retrata entero
Yo estoy desnudo frente a la poesía. (1996, p. 19)

Al respecto, es pertinente citar lo que enuncia el crítico Ariel Castillo en el prólogo del poemario: “Este poema invierte el planteamiento de Juan Ramón Jiménez acerca de las relaciones

entre el poeta y la poesía. En Juan Ramón, la poesía paulatinamente se desnuda: en José Ramón, la poesía desnuda al hablante al retratarlo entero” (1996, p.11). Se trata de alguna forma de expresar dos elementos importantes que suceden también en dos tipos de poesía elaboradas en Latinoamérica y España entre finales de los años 70 y los 80: en la primera, la poesía conversacional, en la segunda la poesía de la experiencia. En ambas son palpables la fusión entre autor-obra y la extensión de su experiencia de vida y las “artes poéticas” constantes, pero en el caso de Mercado, se agregan la ausencia de puntuación y lo metapoético, lo autorreflexivo, en un diálogo con la vida, de manera que la conciencia artística funde poesía y vida en una especie de autobiografía (ficticia), a través de una “identidad figurada” o fingida de una persona poética que es “impersonación”, un “simulacro de experiencia real”, “confesionalismo ficticio” (como se autodescribe a sí mismo, acerca de su poesía, Jaime Gil de Biedma, citado de una entrevista con Corona Marzol, 1996, p.26), culminando, en este caso, en una *poesía de la experiencia metapoética y metalingüística, metacrítica*.

Así, en “Poeta”, el hablante se autodescribe como un “lobo solitario en la nieve de la página” (p.20). La figura del lobo la asume no solo como un devorador canino, sino como un ejemplar omnívoro, diciende en los poemarios comentados hasta ahora y que, en tiempos de regresos, se pregunta por las viejas “comensalías”, aunque ahora solitario, devora solo “el silencio de la manada”. ¿Alusiones a la propia vida?, ¿al medio intelectual? Tal es el caso de “Semiótica”, corto poema que sirve para reflexionar acerca de la poética de José Ramón Mercado:

Cárcel abierta del imaginario
Que inunda el espacio de la palabra
Y resalta la esencia de la luz
La imagen en los espejos
La memoria escrita del tiempo. (1996, p. 24)

Porque, más allá del esplendor de la experiencia, esta parte del poemario hace referencia a una práctica imaginaria combinada con lo lingüístico, aunada a la presencia de la luz, de los espejos como revelación antimimética en este caso, pues se trata, en el fondo, de hablar de la “memoria escrita del tiempo”. Tiempo y lengua se conjugan bajo el espacio de la remembranza, pero es una reminiscencia viva, que testimonia y actualiza.

La actitud metarreferencial del hablante a veces suele ser obsesiva, al escenificar poemas apegados a la temática del título (“Novela”, p.29), ya que en muchos de ellos se observa un compromiso paratextual indisoluble con lo enunciado en el texto. Muchos de los motivos poéticos lo acompañan, como “Idiolecto”, un poema más en la línea de Luis Carlos López o de Jorge Artel:

Siento el mar de cristal que jadea en la orilla
Sueño por la calle
Estoy entre grietas de roca enmudecida
Aquí aprendí a leer los signos y los sueños
Bajo la luz de los relámpagos
En la soledad de la noche
Soy la atmósfera de yodo y de sal de la ciudad [...]. (1996, p.31)

Se conjugan aquí, pues, la aprehensión que conlleva leer los signos, la personificación del paisaje y la reafirmación inextrin-

cable con el espacio. En igual sentido, refiriéndose al “mar de cristal” y la naturaleza existencial del hablante, recurre a una figura de un poema anterior, “Memoria”, en el que repite el mismo verso: “Incumbe a mi vida el mar de cristal/Lo que concierne a los sueños/La presencia del viento árido de los días” (p.30).

Aunque en realidad el poema hace referencia a la jerga marinera y a la aparición del signo como inspiración:

[...] Soy la atmósfera de yodo y de sal de la ciudad
El corazón calafeteado de los marineros
Un viejo lobo de mar sin retorno
La crujiente madera de las naves
Hablo la jerga del puerto
La vocinglería hecha jerga es mi canción
Me detengo en la línea de los equívocos
Del puerto extraigo los signos
La razón de los pájaros que cruzan el mar
La tarde y la rocola de música imprecisa
Nada me detiene cuando suelto mi canción. (p. 31)

Debe destacarse la semejanza de varios versos de este poema con otro llamado “Canción en tiempo de puya”. Allí leemos: “Me detengo en cada grito de la noche [...] / En el corazón calafeteado de los marineros ebrios / En la vocinglería hecha jerga” (1996, p.101). Versos en clave de los motivos marineros, se conjuntan con la temática de los signos como símbolos, como representaciones escriturales que buscan aprehender la naturaleza, de dibujar al mar Caribe. Aun en el poema dedicado a Bolívar en *Retrato del guerrero*, la aparición se sostiene en la relación entre

este mar y la piedra, agua, aire y materia, cualidades de la poesía del Caribe:

Cruza un torrente de aire en el mar Caribe
Constelado de sol
La piedra atestigua
El fluir sosegado del tiempo
El aire verdusco en las grietas de la ciudad
La brecha de luz que dio paso a la aurora
La pared blanca que restaña las oquedades del olvido
La calle alegre llena de colores transparentes [...].
("El aire verdusco en las grietas de la ciudad", p.33)

Puede ser Cartagena, mirada desde las murallas ("las grietas de la ciudad"), pero el cronotopo se agiganta hacia otras zonas del Caribe en las que el tiempo se encuentra detenido, en las que el espacio, pintado por la luz transparente, se restaña de las "oquedades del olvido". Lo que se presenta, al final, es un atisbador de lo cotidiano, pero enmarcado bajo la presencia de un título.

AUTORREFLEXIVIDAD Y BURLA DE LA JERGA CAPITALISTA

La tercera parte de *Árbol de levas*, titulada "Biografía de otras palabras" evidencia una mayor conexión con esta primera parte. Referida a experiencias lectoras y convertida en experiencias autobiográficas de un hablante, aparecen rememorados Don Quijote de la Mancha, Kafka, Rubén Darío, Whitman, Van Gogh, Luis Carlos López, Nicanor Parra, Antonio Machado, Neruda, Pérez Prado, Daniel Santos y el padre, ya convertida, acaso, en una figura mitologizada al aparecer en varios poemas en los

cinco libros hasta ese momento escritos. Estos artistas y personajes se convierten en seres con carnadura, muy de la mano con la poesía de Mario Rivero y sus *Baladas*, y Elkin Restrepo con su *Bla, bla, bla*, crónicas y retratos líricos, propios de un pensamiento que expresa los retratos de un poeta nada adolescente. Desde la cultura del poeta, este no hace más que revivir los sucesos y la cultura de esos años, como señala Carlos Fajardo, en los que el intelectual y el poeta asumen 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 golpeante. Es la época de Los Beatles y Joan Baez, la revolución cubana, Kennedy, Johnson y Nixon, acompañados de la guerra de Vietnam, los hippies y Mao Tse Tung; Marcuse y el “nuevo” Sartre, y, además, “la imaginación al poder “ y el “prohibido prohibir” del mayo del 68 francés; la invasión de tanques rusos a una Praga y Santo Domingo invadido por *marines* gringos; las muertes del Che Guevara y Camilo Torres Retrepo, (Fajardo Fajardo, 2011, p.117).

Las nuevas sensibilidades se adquieren en las revistas, la radio y la televisión. Frente a los avances de una poesía neovanguardista de Latinoamérica, especialmente la argentina y la chilena, y de alguna forma la peruana, en Colombia se revive un período apenas posnadaísta, aunque crítico. Para Cobo Borda (1995), ya no se tiene miedo a la sensiblería ni al sentimentalismo, a lo cursi, la mistificación moral ni a la música ni a la ficción: “Todo tenía cabida. Todo debía estar allí: mitos, bajezas, presagios y mugres, sueños y depresiones, brutalidad y dulzura [...] edificar algo más duradero que la simple pesadumbre” (p.249).

En este plano se identifica José Ramón Mercado con la poesía de Jorge García Usta, especialmente en *Libro de las crónicas*, pues en esta parte el poemario toma una declaración de principios metapoéticos, pero sobre todo de declaración de la *poesía de la experiencia de la cultura popular*, o, digamos, mucho mejor, de una parte de la experiencia lectora de los intelectuales y estudiantes de los años 60, 70 y 80 (y todavía, muchos, de los 90); poesía, en fin, también cultista. En el caso del poemario de García Usta desfilan, al igual que en la poesía de Mercado, Whitman, Jacques Prevert, Johnny Kay, Cartier Bresson, Verlaine, Simón Bolívar, Edgar Lee Masters, Violeta Parra, Heráclito, Sócrates y Vanessa Redgrave. Estos nombres permiten a Castillo (1992) denominar a García Usta, como también se ha designado al poeta Nicanor Parra, un “cronista de la existencia contemporánea” (p.111).

Al igual que Usta, quien incluye una canción a la cumbia, Mercado homenajea a un héroe popular, Alejo Durán y a la puya. El diálogo respecto a sus lecturas y héroes populares es cercano, intertextual y cultural. Ellos son la expresión desenmascarada de la propia creación, compañeros de ruta y estrategias líricas: la gloria y la miseria desde el boxeador Kid Pambelé, la estentórea voz de Whitman, en el caso de García Usta, necesaria para hablar desde arriba o de abajo. No existen límites entre alta y baja cultura. Se trata, sí, de una memoria cultural compartida, de una memoria en la que el deporte, la música del Caribe (el abierto, más allá de las fronteras colombianas) y la de la propia región se cruzan, como parte de la identidad que se traslapa en diversas voces.

En sus obras, más allá de una reflexión genérica, Mercado y García Usta han compartido dos temáticas muy parecidas, nacidas de su vínculo pasional, pero sobre todo cultural, relacionadas con la sobrevivencia de la cultura popular en la poesía como una expresión autobiográfica y confesional, y como un campo de experimentación genérica y poesía de la experiencia; en el caso de Mercado, de su vínculo con la poesía conversacional de los años 60 y 70 del reciente siglo XX; con García Usta, nacida del cruce de culturas y experiencias surgidas entre lo urbano y lo rural, entre el influjo de la cultura de masas y su expansión generalizada, como es el caso también del poemario *La noche del knock-out y otros rounds*, de Mercado, en el que desfilan personajes populares del deporte nacional a través de una especie de crónicas, muy semejantes a las del poemario de García Usta *Libro de crónicas*. En ambos casos, supone la inmersión del escritor en plena época de los *mass media* y en la transformación de su lírica en la crónica de la cotidianidad compleja del entorno deportivo, social e intelectual. Se trata de una nueva mitificación, de una resignificación mitificatoria.

Este poemario de José Ramón Mercado supone la puesta en escena de la derrota de sus héroes literarios; sin embargo, sus presupuestos morales son afirmativos, aunque el hablante lírico, en el caso del Quijote, se asimile a la del hablante: “Cada derrota suya parecía la mía por semejante” (1996, p.74). En uno de sus versos se refiere a “las tristuras de Sancho”, introduciendo con ello un vocablo regional, muy a la manera de García Usta. Uno de los poemas mejor representados es “Kafka”, en el cual, a través de imágenes rutilantes en su negatividad, en su pesimis-

mo, condensa una serie de figuras que representan el mundo ominoso (tropical) del autor praguense:

Me volví una lagartija de piedra
Un camaleón solitario de hojalata
Un fósil de tiempo reciente
Un cadáver exhumado en la sombra
Una cantata apachurrada en el museo
La fábula carcomida por el miedo [...]. (1996, p.75)

Lo extraño, el choque de las contradicciones, convoca imágenes surreales, casi hiperreales, como el mundo kafkiano, pero ahora tienden a la animalización y a la exhumación sustantivizada de lo anímico a través de un desarrollo autobiográfico ficcionalizado.

Además de instituir un personaje poético en su texto, Mercadofija, en dos poemas, el colegaje metapoético con aquellos poetas que admira: con Parra señala: “La marejada de los siglos nos hizo poeta” (“Nicanor Parra”, p.84), y en “Antonio Machado”: “Así de ese modo le tomé cariño profundo/Y nos fuimos de la mano camino de la poesía” (p.87).

Ya en la última parte del poemario, titulado “Inventario final”, da contigüidad semántica con los títulos de los poemas: “Patrimonio”, “Vigencia expirada”, “Activo”, “Pasivo”, “Pérdidas y ganancias”, “Balance”, “Transacción”, “Deuda pendiente”, “Consignación”, “Superávit”, “Giro”, “Depreciación”, “Plusvalía”, “Praxis” e “Inventario”. Mucho de lo humorístico en ellos hace retornar, recordar, los viejos términos de un hablante lírico ideal de algunos de los poemas de la primera época, es decir, se repite una vieja retórica autobiográfica de la poesía conversacional, pero que, al

mismo tiempo, muestra una madurez expresiva. En “Pérdidas y ganancias” se encuentra el poema esencial de esa subdivisión:

En casa compartimos una relativa dignidad
Yo voy a la escuela y traigo el pan
La mujer cuece las habas y pone la sazón a la vida
El mayor trilla mis libros a vuelo de pájaro
Aura cumple quince años todos los días
Mónica es un ángel obediente [...]. (1996, p.113)

Como se mencionó, en el poeta existe la obligatoriedad de repetir en el texto los títulos de la jerga capitalista, y ahí, algunas veces, la retórica economicista o contabilista peca (aunque la ironice), algunas veces, contra la poesía, aunque no con la retórica que invocara Parra.

Poesía, cultura popular y el discurso musical del mestizaje: la gaita y el jazz en *Retrato del guerrero*, *La noche del knock-out* y *Tratado de soledad*³⁷

El lenguaje del anterior poemario aludía a una popularización del lenguaje económico capitalista. Esta vulgarización poemática coincide con la de otros dos libros de Mercado. A los personajes populares y míticos de *Retrato del guerrero* y *La noche del knock-out*, se les une la entronización de la cultura popular en su poesía. En *Retrato del guerrero* se presenta una mirada histórica acompañada de una nostalgización mitificadora, mientras que en *La noche del knock-out* los héroes populares son vistos a través de un discurso performativo, de locuciones performati-

³⁷ He roto, de modo, revulsivo y hasta anacrónico, la coherencia expositiva, temática y muchas veces cronológica de este texto, introduciendo un poema de *Tratado de soledad*, en el análisis de estos dos poemarios, para dar cierta coherencia al tema.

vas. Mercado ha cubierto, muy a la manera del discurso conversacional, esta transformación del discurso poético, una transformación desmitificadora, concordante con las nuevas versiones desacralizadas del discurso literario caribeño. Para Carmen Alemany Bay, citando al escritor mexicano Eraclio Zepeda, este indica que el creador busca el “impulso de la verdad” y “pensar que la poesía es producto de hombres dirigida a hombres”. Así, la disposición de los creadores coloquialistas, como en este caso Mercado, se constituye en un ataque al “puro ropaje retórico” de la poesía tradicionalista.

Acaso sea esta misma desacralización la que hace mitificar una vez más la música popular como un sustrato de la “factualización” del lenguaje caribeño a que alude Amílkar Caballero, en otra parte de este texto.

La cultura popular, antes que cultura massmediática, representa una forma de conocimiento y transculturación desde su grado positivo, dialógico. Puede verse como un legado transformativo, una suma elaborada de saberes culturales que abocan nuevos conocimientos. Para su representación, José Ramón Mercado toma dos caminos: a) el discurso del mestizaje, que no adopta de manera frontal, pues este supone una actitud implícita; no obstante, lo presenta como discurso poético histórico, en este caso historicista como el que surge en “La ronda de la raza”, de *Tratado de soledad* (2009). De igual manera, esta forma dialógica la observa en la entronización de la gaita como motivo musical central y representativo de la cultura caribeña en general y de la colombiana en particular. Por último, b) retoma el jazz como una muestra de la cultura popular musical del hablante, quien

invoca con nostalgia a aquellos intérpretes norteamericanos que se pusieron en boga desde los años 50 en Latinoamérica, dejando una huella imperecedera en la cultura de la época.

En lo referente al mestizaje, comencemos con el poema “La ronda de la raza”. Proveniente de *Tratado de soledad*, el texto pareciera romper la estructura tritemática de este libro, pues, a diferencia de sus otros poemarios, Mercado ha dejado atrás el monotematismo a veces provocador, a veces excluyente de cada libro. Como memoria cultural, “La ronda de la raza” trasciende el origen étnico cruzado. En este poema Mercado utiliza un tono más exaltativo que en *Retrato del guerrero*. En este poemario, el lenguaje, mas contenido, revolaba en algunos momentos, pero luego su voz descendía a un tono más íntimo, más coloquial. Quería dar una dimensión humana a sus personajes, a través de un monólogo dramático en voz baja. Bajaba también mucho la voz con relación a sus dos primeros poemarios; constaba aquí el cambio en que el poeta había devenido.

Dedicado a Manuel Zapata Olivella, padre de *Changó, el gran putas*, el lenguaje del poema hace recordar los poemas “negristas” de Nicolás Guillén, Ramón Guirao, Luis Palés Matos y Emilio Ballagas, que buscaban redescubrir al negro en tierras americanas:

¡Escucha oh negro!
¡Escucha hermano!
Yo canto desde América
Cruzando trópicos y meridianos
Hasta el corazón de África
Esta es mi voz

Redonda y ancha

Como la mordedura de las voces congoleñas [...]. (2009, p.82).

La mirada que puebla el poema llega a un proceso cronológico: el poema como canto recoge los nombres de varios de los grupos raciales que llegaron a América –iolofos (o yolofos), carabalíes, yorubas, angolas, lucumíes, congos, bondos–. La combinación que surge de allí es la danza, el jazz, la gaita, la cumbia, todo escenario y música posibles, a través de la transformación de la sangre, pues el canto se convierte en una convocatoria, en un llamado a través de la danza de Delia Zapata:

A negros y blancos a blancos y negros

Indios y mestizos zambos y mulatos

Y torditos de medio pelo

Y yumecas de la zona

Y chambaculeros del puerto. (p. 84).

La integración parte no solo de lo racial sino también de lo musical. Y en una reflexión que realiza el hablante al poema “Itinerario del poeta y su sombra”, un poema anterior al mencionado en el mismo poemario, en que el espíritu del mestizaje no solo se filtra a estos niveles se presenta un mestizaje cultural en el que el poema integra las voces de Walt Whitman de manera híbrida y de otros personajes. Representa un *ars poetica*, una presentación de la cosmovisión del poeta:

Y el viejo Walt Whitman de aire zenú

Enciende las lámparas de la zona tórrida

Como cuando era dueño de los cocuyos

En el comedor de nuestra casa

Invita a Manuel el fugitivo

A Héctor el de voz de salitre y raíces ocres
Y de corazón perfumado [...]
A todo ese holocausto de hermanos tiende la luz
Los elementos esenciales de tus cantos
Un verdadero evangelio de hombres que amaron
Y que escribieron la perennidad lo de su tierra [...]. (p.80)

Poesía dialógica, inclusivista, apela a la memoria cultural. Por un lado, Mercado; por otro, García Usta, a través de una lectura intertextual³⁸. Se agrega, además, que el sujeto lírico mestizo de “La ronda de la raza” acude a la memoria familiar o comunitaria, a su historia y a la de sus territorios, a través de una interpelación del tú, del otro. Hablo desde aquí hacia ti. ¿Habla a un tú andino, como Obeso?

La poética de Mercado, en este poema, apunta a la mestización, a cierto “negrismo”, pero sin incluir los elementos del sociolecto, como Jorge Artel. Dentro de la preceptiva, Mercado crea una voz poética que canta desde la región Caribe, historizando el devenir de parte de la esclavitud mediante una denuncia de discriminación, y convirtiéndose, también, en poesía de la resistencia. Lo que en un principio presenta el hablante como un canto de solidaridad (“¡Escucha oh negro!/¡Escucha hermano!”), (2009, p.82), se convierte en retrato de una cultura a través de un representante de estos: Manuel Zapata Olivella y su hermana

³⁸ Coincide Mercado con García Usta en la evocación de Whitman con el canto dedicado al poeta norteamericano. El Whitman de García Usta, conjugado merced a un monólogo dramático, también es invitado a hablar, desmitificándolo:
Ahora, Walt, viejo, prepárate a gritar
desde el corazón
incendia tu garganta como el término de una fiesta
y préstanos tu azada
que sembraremos en nuestros huesos o en los suyos [...]. (2001, p.34)

Delia, como sujetos (y oyentes, de alguna manera) líricos del poema. Ellos, representantes de la narrativa el uno, y de la danza la otra, convienen en ser, mediante la creación y la representación del poema (y en la realidad), en la refundición de una etnia, de un arte, de una representación ontológica:

¡No solo sabes bailar! ¡y danzar! ¡y reír!
¡No solo sabes reír como papagayo emplumado!
¡No solo sabes hacer gracias como los monos!
¡Tu escenario no solo es el trapecio de la rumba!
También eres hombre de dulces sueños
Hombre ardiente cargado de sueños y anhelos
También amas y cantas y luchas.
(2009, pp.84 y 85)

Se escucha, entre líneas, la voz de Jorge Artel, la del mismo Zapata Olivella y su novela *Changó, el gran putas*, y (¡cómo no!) la de Nicolás Guillén. Existe, sin embargo, una especie de reconciliación, de venganza pasiva, pues, luego de los fragores de la esclavitud, de los gritos, de los dolores producidos durante los viajes y la explotación, el hablante ha reconsiderado los latigazos, las “vomitaciones y las agonías”, los sudores, pues, tal vez luego de la fusión de etnias, desde un lugar del Caribe, queda la música encarnada en la gaita, como un hito cultural:

Desde aquí lanzo mi tremenda carcajada
Mi voz redonda y ancha como la mordedura
De las madrugadas congoleas
Mientras las gaitas congregadas
Gotean desde el fondo remoto
La música ancestral de piel lustrosa

Y las bocas mágicas de la ronda ansiosa
–canta y grita y llora y ríe–
Al galope atravesado del tambor
Y las maracas trémulas
Bebiendo la misma sed
Como herencias desde Cam
Hasta el despertar de los sueños condenados. (2009, p.86)

La alegría es una de las notas altas; los gritos y la risa, otras de sus expresiones, pero, sobre todo, la música se muestra confluente de lo identitario, del cruce de culturas. La gaita colombiana, en su versión regional, ya había aparecido en los poemarios de Mercado, especialmente en *Aguas del tiempo muerto*, como la expresión musical prototípica de la región, representando una voz interior y exterior cultural intensificada, como en este poema, “una música ancestral”, que a la vez trasciende lo mágico en sus movimientos de “ronda ansiosa”, combinándose con el tambor africano y las maracas indígenas, para “despertar de los sueños condenados” (2009, p.86). La música, en tanto cultura, trasciende los dolores, las agonías, y como sustrato histórico, como combinación de lo artístico y lo histórico, le gana al pasado ominoso de la esclavitud.

No solo Antonio Benítez Rojo (1998) ha hablado de lo rítmico y de la ritmicidad de la cultura del Caribe. La musicalidad de la poesía de Candelario Obeso –y 30 años después en Palés Matos, Ballagas, Guillén– hace confluir que, en estos comienzos, la poesía negrista recibía el influjo de las negritudes. Señala Benítez Rojo que, en el caso de la poesía cubana, el primero en influir fue Ramón Guirao en 1928 y José Zacarías Tallet, quienes

publicaron los poemas “Bailadora de rumba” y “La rumba”. El primero escenificó la sensualidad de una rumbera, mientras que el segundo buscaba representar los pasos y los ritmos de ese baile. Al tiempo, Alejo Carpentier introduce el son, a través de la musicalidad y descripción rítmica de los instrumentos musicales, haciéndolos sonar a través del lenguaje. Por su parte, Guillermo Cabrera Infante con *Tres tristes tigres*; Luis Rafael Sánchez con *La guaracha del Macho Camacho*; Ana Lydia Vega con el cuento “Letra para salsa y tres soneos por encargo”, y Edgardo Rodríguez Juliá con *El entierro de Cortijo*, entre otros, encarnan los ejemplos más contundentes de la introducción del son, la guaracha, la plena y la salsa en la narrativa caribeña. Para Benítez Rojo, en estas obras el lenguaje no solo es el protagonista, sino la expresión de un rico complejo sociocultural bullente, en el que las capas históricas y sociales se cruzan en inextricables tramas llenas de sarcasmo, ironía y humor (Benítez Rojo, 1998). La unión del discurso narrativo con el musical se cristaliza, además, en las novelas-boleros dominicanas. Una extensa red de nombres nacidos a partir del “Boom” latinoamericano manifestará que

la narrativa caribeña se apropia del discurso musical, para sostener, en sus transversalidades, unas atmósferas que dan cuenta de lo caribeño en cuanto región geográfica y del caribeño en cuanto ser pluricultural, de su cultura, su identidad, su periferia y su habitar en los bordes. Estas apropiaciones discursivas –o transversalidades– permiten sostener el encuentro de lo heterogéneo, de lo pluricultural y la transgresión de una alta cultura que dará paso a la cultura popular. El discurso musical-popular se inserta dentro de la literatura, para resignificar y resemantizar la cultura del mestizaje y a su vez para dar cuenta de la cultura popular y su relación, a

veces tensa, a veces armoniosa, con la alta cultura. (Plata Ramírez, 2008, p.142)

Allí, donde dice narrativa, se puede reemplazar por poesía, pero lo que sí cuenta es el carácter transversal de la poesía y la música. La poesía del Caribe colombiano recibe los aportes de Obeso y Jorge Artel, dibujando con ellos su ritmicidad, a través de la sonoridad, convirtiéndose a través de ella en una *performance*: música, ritmo vuelto cuerpo. Artel incluye en *Tambores en la noche* una condensación de músicas del Caribe colombiano: porro, cumbia, gaita, jazz, resultado del mestizaje entre negros, indios, blancos, y, con ellos, el mulato y el zambo, como expresiones multiétnicas; sin embargo, no deja de dar prelación a la herencia africana a través de la puesta en escena de los tambores, fruto, además, y en diálogo, con la lírica de los poetas negristas. Como en Luis Palés Matos, en Artel los tambores tienen una connotación sagrada, ancestral, mítica. No hay que leer sino dos de sus poemas, “Tambores en la noche” o en “La cumbia”, para observar la refundición de culturas, el sentido antropopoiético y la revelación de cultural raizal:

Los tambores en la noche
parece que siguieran nuestros pasos [...]
Tambores que suenan como fatigados
en los sombríos rincones portuarios,
En los bares oscuros, aquelárricos.
[...]
Los tambores en la noche
son como un grito humano.
Trémulos de música los he oído gemir,
cuando esos hombres que llevan

la emoción en las manos
les arrancan las angustias de una oscura saudade,
de una íntima añoranza,
donde vigila al alma dulcemente salvaje
de mi vibrante raza,
con sus siglos mojados en quejumbres de gaita [...].
(1986, p.27)

En “Bullerengue”, Artel no solo logra revivificar la representación del sonido del tambor, sino que la sonoridad la consigue a través de lo fónico y la descripción de los instrumentos, constituyéndose su propia performatividad mediante la asociación de sonidos:

Si yo fuera tambó,
mi negra,
sonara na má pa ti.
Pa ti, mi negra, pa ti.

Si maraca fuera yo,
sonara solo pa ti
Pa ti maraca y tambó.
Pa ti, mi negra, pa ti.
[...]

Y si fuera tamborito
currucuteara bajito,
bajito, pero bien bajito,
pa que bailaras pa mí [...].
(1996, p.67)

La combinación de las representaciones musicales del Caribe en José Ramón Mercado puede notarse en el poema “Guaracha para el viejo Anacobero Daniel Santos”, en *Árbol de levas*, donde, a través un monólogo, el hablante presenta no solo una cultura musical caribeña híbrida, sino el regodeo rítmico que de ello surge al conjugar en varios versos la ritmicidad y musicalidad que los mismos nombres de esos mismos ritmos proveen:

Lo mío es el mundo de la guaracha
¿Lo ves? ¿Sí lo ves?
También puedo cantar una conga
Un danzón o un fox trot
Un popurrí Una salsa Un mambo o Un són
Es lo mismo Todo es así
Puedo cantar un merengue o un merecumbé
Un seseribó Un cha-cha-chá o un rock
Un rock and rock en inglés
O una simple gaita en español
–Todo es lo mismo Todo es así–
A mí lo mismo me da
Cantar un bolero Un danzón o un fox trot
Un rigodón al medio día
O un jazz al atardecer
¿Lo ves? ¿Ya lo ves? ¿Sí lo ves?
Lo mío es el mundo de la guaracha. (1996, p.105)

Esta misma ritmicidad es la que se observa en “Són [sic] de mambo para Pérez Prado”, en el mismo libro. Allí la musicalidad descansa en los versos cuyas sílabas aliterativas terminan en *o*:

[...] El solista de la canción personaliza el són
En un instante la melodía se vuelve un lío mayor
Todo se vuelve una algarabía al final
Como si la luz se hubiera ido del salón
La voz del bacán agrieta la rumba
La noche se aprieta con el ritmo del charol
Cantan las manos Zumba el licor
Las negras y los negros paralizan el són

Y explota la algarabía del salón
¡Mambolabatibiri! ¡Mambolabatibiri!
¡Mambolabatibiri! ¡Mambolabatibiri!
¡Mambolabatibiri! ¡Mambolabatibiri!
¡Mambolabatibiri!
La negra y el negro se fueron a buscar el són. (p.103)

En el espacio poético, Mercado logra expresar la multiversidad de los ritmos musicales, especialmente de la gaita, consolidándose esta como una marca identificatoria. De hecho, *Aguas del tiempo muerto*, libro patrocinado por la Financiera del Desarrollo Territorial (Findeter), revela una mirada desde la temática folclórica de la gaita como música emblemática de la región, y mucho más cuando el texto se distribuiría en el marco del Encuentro Nacional de Gaitas y el XII Festival de Gaitas de Ovejas, Sucre, como un homenaje al arte, a personajes y músicos regionales. Con ello, los cambios que van de este poemario, *Agua del tiempo muerto*, a sus primeros libros son importantes, pues desde *El cielo que me tienes prometido* (1983) a *Poemas y canciones recurrentes que a simple vista revelan la ruina del alma de la ciudad y la pobreza de los barrios de estratos bajos* (2008) se perfila hacia una poesía donde el espacio cultural se vislumbra de una manera más patente,

porque, más allá de la revisitación del espacio poético, se encuentra la revisitación de las formas culturales populares, en tanto desarrollo de la apropiación de los elementos identitarios.

En consonancia con los lineamientos heideggerianos del tiempo sagrado, en el poema “Fiesta de gaitas” se torna este espacio en un espacio inmemorial de dioses humanos, del aire y los espacios, del sol y la brisa:

Eran como dioses sonámbulos de la alegría
Una precipitación de pájaros en la noche
Un golpe de viento alegre agobiando los amaneceres
Era la fiesta de las gaitas

Sus largos sonos lánguidos de otro tiempo
–Preludio de fuego y esplendor–
Echaban a rodar sus ansias cada madrugada
Como picapedreros de una música lejana
[...]
Eran dioses alucinados bajo las estrellas altas
Iban soñando por los caminos hacia el monte
Reencontraron otros cielos otras cumbias y otras noches

Eran dioses que parieron el tambor de cuero
El llamador que trasiega y la maraca trémula
Era la sembradura de la gaita del tiempo nuevo
Un golpe de viento alegre agobiando los amaneceres.
(*Agua del tiempo muerto*, 1996, pp.165-166)

Varios términos de las cuatro estrofas resultan claves: “dioses sonámbulos de la alegría”, en el que la metáfora como “precipitación de pájaros en la noche” canta a la representación de la

cultura y la simbolización del tiempo. A ello se aúna el “golpe de viento alegre/agobiando a los amaneceres”, para describir que era la “fiesta de las gaitas”. La representación musical cobra la vigencia de un rito intemporal, ancestral, “preludio de fuego y esplendor”, de “otros tiempos”, de “música lejana”, bajo el cielo, bajo “las estrellas altas”. Y en lo temporal, se habla del mito del eterno retorno, de reencontrar otros cielos, otras cumbias. Se menciona además con qué instrumentos se realiza la gaita: el tambor de cuero, el llamador y la maraca, y se concluye con el cierre de recuerdos y memoria etnomusical, etnográfica, geomusical.

El poema despliega diferentes connotaciones: la música como expresión y sentir cultural y poético del Caribe, y a su vez como reflexión desde la memoria y la identidad cultural, como revelación y apropiación del espacio. Como expresión de lo caribeño, la gaita se constituye en el centro de la representación musical para Mercado, pues, en uno u otro poemario, esta expresión aparece en sus diferentes modalidades: cumbia, porro, gaita.

Para el caso de Mercado, Ovejas representa, como espacio cultural, un espacio simbólico y simbolizado de una actividad cultural. La apropiación estética del autor se entiende como la expresión de una experiencia básica de la “realidad”, de un aquí, de una experiencia que atrapa los significados y símbolos de una evocación: la gaita y el poema como construcción sociocultural:

[...] Eran dioses nuevos que parieron el tambor de cuero
El llamador que trasiega y la maraca trémula
Era la sembradura de la gaita del tiempo nuevo

Un golpe de viento alegre agobiando los amaneceres

Todavía me parece que oigo las gaitas en la plaza. (1996, p. 166)

La música, como muestra y representación de las características del Caribe, se identifica y constituye una prolongación de los giros musicales que Jorge Artel introdujera en la poesía del Caribe colombiano. No se trata solo de una escenificación de lo oral de la región, sino de la traslación e inclusión de los instrumentos de ancestro indígena y de su mestizaje con la percusión de los esclavos negros africanos.

A este respecto, para Mercado, Gabriel Ferrer y Jorge García Usta, la apropiación del espacio a través del arte –en este caso de la música, vista como “interiorización” de la praxis humana– se explica a partir de la identificación simbólica mediante la acción que incorpora los procesos cognitivos y afectivos, dotando al espacio de significado individual y social, reconociendo el entorno, “autoatribuyéndose las cualidades del entorno como definitorias de la identidad”, de la que surge una identificación simbólica, propia de la adultez (Vidal Moranta y Pol Urrútia, 2005, p. 283).

En el espacio textual e intercultural de la poesía, la evidencia conquistadora del español sobre el negro, entre el dolor y la opresión, es la que también había dedicado Mercado en el poema a Benkos Biohó en *Retrato del guerrero*. Allí, entre el “clamor de los tambores embrujados” y las “beafadas ariscas” el hablante declara: “Oigo el clamor de los tambores embrujados/Y relámpagos en las brechas de la selva” (1993, p. 19). Aun en sus momentos de terror, se escucha, a lo lejos, la música de los palenques, tocando a rebato. Se expresa, así, un canto anti-

colonial, de resistencia, una cosmovisión heroica que se dilata y afronta un pasaje histórico del Caribe anticolonial, del Caribe todo.

Frente a “Ronda de la raza”, el poema de Benkos Biohó, dividido en cinco partes, puede mirarse como una crónica de la violencia anunciada de la emigración de África sufrida para los futuros esclavos. Este poema-crónica ahonda con una mirada nada complaciente en el sufrimiento descrito a través de diversos términos: mediodía, relámpagos, fuego, piedra encendida, “heridas rojas de fuego”, “látigo que quema”, sol, “terrones rojos”, “ríos cárdenos”, “las heridas rojas del fuego”, “el látigo que quema zumbando en la piel” (1993, p.20), para expresar el dolor imbuido por el maltrato del español, y, por extensión, de todos los colonizadores a indígenas y a los negros esclavizados. De igual manera, enfrentado al poema sobre Benkos Biohó, “La ronda de la raza” se puede asumir como una poesía menos crítica, más de mestizaje, es decir, más dialógica, más inclusiva, como en algunos poemas de Obeso:

¡Convoca a los negros!

A negros y blancos blancos y negros

Indios y mestizos zambos y mulatos

Y torditos de medio pelo

Y yumecas de la zona

Y chambaculeros del puerto

Desde el nuevo amanecer de tu manglar

Hasta el despertar de malos sueños

Porque esta es la hora de estar juntos ojo. (2009, p.84)

Sin embargo, a este tenor, surge lo multicultural como diálogo eficiente entre las fronteras étnicas y limítrofes geográficas. Como en Artel en su poema “Harlem”, la poética de Mercado incluye el jazz, mediatizando así un giro dialógico intercultural, una aproximación al diálogo de un Caribe que se extiende étnicamente más allá de Alabama, Virginia y Misisipi. La música popular se revela no solo como una representación cultural, sino también como parte de la cultura de masas que transgrede y representa los espacios de la soledad y la incertidumbre. El jazz y el blues que acoge Mercado en su poemario *Los días de la ciudad* tienen dos fondos: el primero, el que refleja la cosmovisión del libro –la ciudad que revela la incertidumbre, el desasosiego–, combinándose con el ambiente de decadencia –“No hay blues más triste que esa canción desolada/Que integra la taberna lóbrega /Allí se puede comprar la noche por anticipado” (“Blues en la taberna”, 2004, p.53)–. Con ello, no dejan de aparecer las prostitutas, susceptibles de precios cómodos, símbolos de la noche amarga. No obstante, la segunda temática que desarrolla se parece a la que inspira a Artel: la del reconocimiento de la música norteamericana como una puerta cultural, una apertura amorosa:

Una brisa de sexo palpitante
empuja nuestros pasos
en la noche de Harlem.
El *jazz band*, desde el sótano,
estremece las calles.
Sombrías rosas nos enseñan
corolas musicales.
(Artel, “Harlem”, 2010, p.102).

En “Otro blues” pareciera que Mercado acoge el verso de Artel en el que “Una brisa de sexo palpitante/empuja nuestros pasos”, pues en el primero la sensualidad y el deseo se interpenetran: “La vida saluda alegre con deseo de amarnos/’Bye Bye my friend’ dice la canción/Esta noche es mía y nadie podrá quitármela” (Mercado, 2004, p.54).

La poesía de Mercado, por ello, corrobora el diálogo multicultural, intercultural e intratextual. La aceptación del jazz y del blues se cumple como un rito antiguo, como una reviviscencia en la que la nostalgia creadora del autor se combina con las del yo poético, de allí que no se guarden elogios para esas combinaciones de jazzistas que se escuchan en la taberna –Charlie Parker, Dizzie Gellispie, Duke Ellington, Duke Jordan, Max Jordan– cuando expresa: “Hay un remanso de poesía en la penumbra [...] Hay un esplendor de esa música en la noche [...] Hay una fuerza en aquella tristeza en el blues” (Mercado, 2004, p.53). En ellos hasta los objetos inertes cobran vida: “la piedra dormida de la ciudad se despereza y canta” (“«Coco» Blues”, p.55). Jorge García Usta y Miguel Iriarte, en sus respectivos poemarios *Crónicas* y *Cámara de Jazz*, se refieren a algunos de estos mismos jazzistas. El diálogo cultural se mantiene ahora desde las costas de Estados Unidos a las de Colombia, y el cruce intertextual en la poesía de estos creadores.

Quizá uno de los mejores poemas de estos cuatro mencionados sea “«Sofro» jazz” en el que propone una escenificación entre jazzistas y músicos clásicos: allí se combina la música de “Sofro” (Sofronín Martínez, el guitarrista de la población de Pasacaballeros, Bolívar) mediante “un bolero de antiguo fulgor”, con el

ragtime, jazz, Stravinsky, Bach y Haydn, Beethoven y Béla Bartók. Existe una elevación espiritual, una hibridez musical gracias a las manos de Sofro, que la noche cambia y se transforma en una melodía de “Ideas limpias como abejas incesantes” (p.58).

La combinación de géneros musicales del Caribe cobra vida en el tiempo sagrado, en el tiempo de retorno e identitario del poema “«Mongo» blues”, en el cual, Mercado, intertextualizando el poema de Nicolás Guillén “Sensemayá (Canto para matar a una culebra)” (1991, p.361), revivifica no solo el uso por parte del hablante de los instrumentos musicales de percusión (congas, tambor, bongoes), sino los comienzos de la salsa: Cal Tjader, Tito Puente, Chano Pozo. Lo que puede ser un catálogo de nombres se constituye en un estadio de transformación de la música caribeña pues el poema menciona a otros intérpretes: Los Cuban Boys, la Fania All Stars, Ray Barreto, Bebo Valdés³⁹.

La intertextualidad del poema de Mercado con el de Guillén cobra sentido cuando, al citar el poema del cubano “Sensemayá la culebra sensemayá”/“Mayombé-bombe-Mayombé” (2004, p.61), el hablante comenta a la estrofa siguiente: “La culebra salpica su veneno de dura percusión”, pues a la vez, en el poema, esta estrategia se cumple:

La culebra salpica su veneno de dura percusión
La sala es un mambo una sangre de voodoo
Manteca y blues jazz y bembé mambo y bogalóo
Rumba de los ñañigos y acento de guauguancó

³⁹ Véase el análisis que Juan Otero Garabís hace a la canción “Pedro Navajas”, de Rubén Blades, en su ensayo “Esquinas y/o encrucijadas: una mirada al Caribe urbano en música y literatura”, para dar cuenta de la influencia de la oralidad, la narración y la esquina como vector de muchas posibilidades de interpretación (2009, pp.963-981).

La calle es una jarana una rumba de pick up
Mezcla de champeta y de charanga en el oído del tambor [...]
No he olvidado el ritmo que quemaba tus manos
Mongo pachanga y mambo en el reino de Changó. (Mercado,
2004, p.62)

No solo es la combinación de ritmos, sino también la sonoridad que despierta, la reelaboración y la revaloración histórica de estas variaciones musicales, además de la mirada de los sentidos y el sonido al final de los versos. Como en el caso del poema al tambor de Artel, o de la poesía misma de Obeso (por no hablar de la poesía negrista), en este poema de Mercado la aparición de ritmos, sonidos, texturas y palabras en la lengua nativa, en palabras de Graciela Maglia (2009, p.160), permite que la lengua se refuncionalice –ya sea a nivel fónico-fonológico, sintáctico, semántico–, evidenciando la función etnográfica o diferenciadora del poeta, al insertar una “verdad” cultural en el texto, formalizando el carácter transcultural del lenguaje, y, al mismo tiempo, adoptando un carácter político (e histórico).

Aunque aparentemente en la poesía colombiana del Caribe no se presentan las crisis de la lengua neocolonial frente a la obra artística, como en el Caribe antillano, un primer brote de ello se presenta con Candelario Obeso, quien, a través de sus *Cantos populares de mi tierra*, expresa su resistencia contra el *establishment* colombo-hispanista de la poesía de la época, reafirmada aún más a través de la *lengua blanca* como ideología sostenida, especialmente por Caro y Cuervo, y por el canon *blanco* finisecular, y aun prolongado hasta los años 60 del siglo XX. Obeso expresa esa primera resistencia identitaria ante el *self* y el lugar

(*place*), y quizá va ser el único –y no por ello criticado– aun por los intelectuales *críticos*. Relacionándolo con el contexto del Caribe, Graciela Maglia (2009) señala que, ante el modelo cultural extraño, se manifiesta una revisión de la alienación y crisis de la autoimagen, especialmente en “las construcciones del lugar: la grieta entre las descripciones espaciales y el lenguaje disponible. Un espacio inédito, un nuevo lenguaje para el paisaje, la flora, la fauna y el clima que causara sensación de otredad resultante de los procesos imperiales” (p.55). Es decir, se observa una visión adánica, un reexamen, una nueva lírica o una nueva hermenéutica.

¿Cuál es, pues, una de las bases de la literatura del Caribe? Maglia, quien ha retomado diversas propuestas de autores caribeños y europeos en *De la machina imperial a la vereda tropical*, considera relevante tener en cuenta las homologías entre el campo literario y el campo social, expresados a la vez en lo estético y lo político (2009, p.39). Lo que surge de allí es un entrelazamiento de los “elementos macroestructurales de la orden de la visión de mundo y la ideología, [de forma que] se corresponden con elementos formales como el ritmo, la sintaxis, el *lexicón*, las figuras retóricas, *et alia*” (p.45). Como se va a ver en la poesía conversacional y coloquial de finales de los años 50 y 60 en adelante, la prosodia que se observa es la de la resistencia. Alejo Carpentier ya lo había asumido a finales de los años 30 y comienzos de los 40 a través de lo real maravilloso y de sus ensayos. Nace, entonces, en palabras de Ana Pizarro (2002) [y es a partir de Obeso] “núcleos de densidad simbólica” (p.19) a partir de la memoria de la esclavitud y su contraparte, la memoria de la rebelión.

A esta situación de las poéticas del Caribe hacía referencia Amílkar Caballero páginas atrás, cuando señalaba que las poéticas del Caribe se podían considerar como poéticas de búsqueda de conceptos de autonomía, en las que se quería escenificar la realidad y también donde se mostraban los hechos desde lo ficcional, de manera que pudieran adoptarse como testimonio de lo verdadero (2010, p.16).

En estos casos es donde la poesía de Obeso y Artel, con sus palabras intraducibles y “errores” lingüísticos, y los poemas de García Usta y Mercado, con sus términos “fossilizados”, neologismos y términos surrealistas y vallejianamente adaptados, dejan constancia de su representación caribeña, de su identidad cultural híbrida, evidenciando la interdependencia entre lenguaje e identidad. Hacen parte, también, del lenguaje de los textos poscoloniales que marcan las diferencias culturales, la otredad colonial, la hibridez de un lenguaje transmutado, ambivalente. Al mismo tiempo, se transforman en un lenguaje performativo: tú eres lo que hablas y como hablas. De alguna forma, se arroga lo que indicó Edmond Cros (1999) –y que coincide con Stuart Hall, citado anteriormente– acerca de que el individuo, en este caso el poeta caribeño, no asume la lengua pasivamente, “sino [como] una multiplicidad de discursos asimilados esencialmente en los contextos de enunciación” (p.95), de forma que se tornan como elementos de verdad, un discurso complejo que representa *la* realidad, las ideologías o la ideología.

Poemas y canciones recurrentes que a simple vista revelan la ruina del alma de la ciudad, o el camino de las hipérboles, los poemas morales y la metapoética exagerada

Al tiempo que José Ramón Mercado puede ser nombrado como un poeta de la imagen, de la metáfora preclara, también puede

declarársele un hiperbólico. En algunos casos, estas figuras tienden a ser incluidas de manera exagerada en un poema. En el caso de estas construcciones existe un desbalance entre el comienzo y el final del poema o entre los mismos versos o en la elaboración de cada estrofa. El título del libro *Poemas y canciones recurrentes que a simple vista revelan la ruina del alma de la ciudad y la pobreza de los barrios de estratos bajos*, da cuenta de ello. Lo que llama la atención, además, es que sea un poemario del año 2008, en el que ya se han morigerado supuestamente las ansias del “compromiso” cívico, y que repita el tono de la segunda y tercera parte de *Solo poemas*, versos que en que el aire enrarecido de la poesía del momento político, escritos con la mano izquierda, controlaba la mano derecha de la creación. De hecho, el número de poemas por libro pareciera sustentar una dosis no solo de unidad temática (más de 30 por poemario). En “Larga caminata” el tono que maneja revela el de los antipoemas de Parra, pero hay en este cierto coloquialismo anacrónico:

Hago poesía a dos manos como un torbellino roto
Hago poesía a tutiplén
A la lata hasta el cansancio
Como arroz partido sin claudicar en el viaje
No todo sin embargo merece un poema
Hago poesía cuando me viene en gana
Soy un hacedor de versos in fraganti
Cierro los ojos y nace un poema
De las manos [...]. (2008, p.29).

La conciencia metapoética se despliega en este poemario, como menciona en este poema, “a tutiplén”. Como en muchas de sus otras obras, se presenta una entronización discursiva sobre el

decir del poeta y de la creación, solo que en el discurso de este poemario, se muestra una retórica afincada en los años 60 y 70. En “Poesía”, ese pensamiento de lo venido a menos, pero al mismo tiempo cuestionando esa expresión, adquiere el carácter de un existir patético: “No sé si la poesía se justifique a esta hora”, y también: “Poesía es lo que me hace reír” (2008, p.15). La conciencia metalingüística del hablante surge constantemente como una marca discursiva en la que él mismo se ubica como “un poeta post contemporáneo” (p.17). En este sentido, el hablante autorreflexivo, posmoderno, pero irónicamente moderno, se contradice, pues reflexiona:

No soy un hacedor de versos flamígeros
No hago versos ácidos ni poemas confundidos
Ni poemas señoriales ni absconditos
Ni versos que calen el alma transida [...] (p, 35).
Yo sé hacer esos versos anacrónicos
Pero el tiempo ha cambiado demasiado
Y el dolor de los demás me duele
No me deja escribir de ese modo [...]. (2008, p.35)

La ironía se vuelve paradoja. Lo contradictorio se afirma. Las figuras por las cuales se caracteriza Nicanor Parra se retoman. No obstante, existen dos poemas que se diferencian, aunque hacen honor a la ironía y la paradoja. Es el caso de “Ignorancia avanzada”, en el que el hablante hace un repaso de las “novedades” de los saberes actuales, de los autores más discutidos del siglo XX y XXI: Derrida, Zader, Vattimo, Morin, De Bono, Thordike, Rosemblat, Sartre y Marcel. Con estos autores el hablante realiza un juego, mostrando un humor negro que pocas veces ha utilizado en su obra:

Del falsacionismo de Karl (sacar o) Popper
El pensamiento débil de Vattimo
El tautologismo asertivo de Peter Grullo
De la complejidad de Morin y el humor de Martin [...]
La axiología nietszcheana llena de dudas [...]
El pedacito de Marx confundiendo el mundo
Lo de Jasper y su existencialismo bucólico
El ser y el tiempo de Heidegger del padre Emerico
El adorno musical de la escuela de Frankfurt [...]
De Noy y Enrique que han hecho reírme demasiado [...]
¿Dios habrá envejecido igual que yo?
Solo pensar en esas cosas me aterra
Yo solo creía en la teoría de los pájaros
Que viven cantando a la libertad del universo. [...] (pp.66-67)

Al pasar las cuentas sobre el pensamiento moderno de manera enumerativa, de los dioses intelectuales tutelares de esta época y mostrar que dentro del discurso burlesco habita también lo cotidiano, se observa así, un sesgo posmoderno, mas no ligero. Esa burla es la que afronta Mercado en el poema “Relación de las diferencias”, muy parecido a los otros poemas dedicados, especies de “cartas al padre” kafkianas, en las que, en la primera estrofa, se refiere a la elaboración y consumición de “rones extraños”. Lo que interesa es la expresión en la segunda estrofa: “No es que me guste burlarme de ti señor mío” (2008, p.69), término este último en el que se observa un ejercicio de desentronización, una percepción en la que la ironía ubica al oyente en un plano disminuido, pero irónicamente cariñoso. Más adelante repite: “No es que quiera burlarme de ti noble señor mío”, y “No es que guste burlarme de ti padre mío” (p.70), formas anafóricas que reiteran no solo el carácter enfático y sarcástico

del poema, sino la crítica que en el verso final repite uno de los problemas discursivos de Mercado: el cierre con demasiado énfasis ideologizante de muchos de sus poemas: “Perdóname padre yo no es el que tenga cara de burgués” (2008, p.71). Ese mismo verso, o tal vez una versión de este, es el que escribió en el poema “Nicanor Parra”, de *Árbol de levas*: “¿Hay algo más duro que la cara de un burgués?” (1996, p.85). El retorno al viejo tono *engagé* demarca una línea silente, sinuosa, repetitiva.

Poemas y canciones recurrentes que a simple vista revelan la ruina..., desde el título, proporciona también el consentimiento de una poesía moral (o, mejor, moralista) en lo que se refiere a este concepto expresado por Terry Eagleton, relacionado con el “enfoque cualitativo o evaluativo de la conducta humana y la experiencia” (2010, p.38). En este ámbito, la poesía de Mercado es moral porque trata de valores humanos, de significados y propósitos, de analizar, y, de alguna forma, de proponer el bien común. Sin embargo, se instaura un *detritus*, también moralizante, descalificatorio:

Las emisoras solo muelen música
Vulgar que mata el gusto y el decoro
A vuelta de llamadas cocinan el tiempo
Entre diálogos cursis y saliva libidinosa
Y un lenguaje morboso que corroe también
Los muros del alma
La televisión gasta largas horas
En las conversaciones banales en óperas de tres pesos
Donde las reinas ríen con dentaduras muy blancas arregladas.
 (“Canción que a simple vista revela ruina de alma de la ciudad y la pobreza de los barrios de los estratos bajos”, 2008, p.52)

En el poema, Mercado habla de valores; es más, de disvalores, pero ese ángulo moral de crítica no compensa, no alcanza en sus proposiciones objetivas lo poético. La experiencia objetiva del poema se queda en lo descriptivo, tal vez en lo expositivo, en lo censorador, ganándole lo axiológico a lo poético.

A lo anterior puede agregársele los finales de algunos poemas, en los que declina o da pie a juicios, a través de coloquialismos. El lenguaje, desenfadado y seguramente con la dureza (muchas veces) de la poesía parriana, rompe la estructura del poema “Ignorancia avanzada”, el cual se venía decantando entre lo burlesco y satírico de muchas figuras mundiales y locales del saber (Sartre, Proust, Heidegger, Kant), para culminar con la frase que se supone expresa Richard Feynman:

¿Será que el mundo es así?

¿Dios habrá envejecido igual que yo?

Yo solo creía en la teoría de los pájaros

Que viven cantando a la libertad del universo

Me quedo en la teoría de Feynman en mi vejez

En síntesis

“Donde quiera que vayas siempre llevarás el culo”. (2008, p.68)

Existe, en primer lugar, una descontextualización temática. Tal vez el hablante haya pensado que la coherencia interna del texto sirve para colgar una cita como esa, pero esa unidad implícita que se da la obra literaria, donde lo unitario se contextualiza en términos sígnicos, de imágenes, o mentalmente, no ocurre aquí. ¿Término popular, coloquial, el culo? Lo que descalifica la expresión última en el poema es su sinsentido, su fuera de lugar. Nicanor Parra ha escrito sobre ello en “Cachureo”:

Decidme hijos hay Marx

Sí padre:

Marx hay

¿Cuántos Marxes hay?

Un solo Marx no +

Dónde está Marx?

En el culo*

en la tierra

y en todo lugar

¿Aleluya?

¡Aleluya!

*dice culo

léase cielo.

(1983)

En Parra la palabra *culo* cubre dos sentidos: uno oculto y otro diciente. El uno apunta a una transformación, a una conjunción semántica entre los lugares a donde conduce Marx, pero esta situación está cargada hacia una atrocidad festiva, a una reubicación del personaje. El humor, siempre subversivo, desmitifica o desacraliza. Es esa otra dimensión, como la lograda en el soneto de Francisco de Quevedo “Que tiene ojo de culo es evidente” y en el texto “Gracias y desgracias del ojo del culo”, en los que la mordacidad, el sarcasmo y un humor vitriólico, demuestran que con la irreverencia y la impudicia se consiguen logros excelentes. Los textos rezuman obscenidad, pero cargados de lo grotesco entran en el plano de la carnavalización del lenguaje, en la burla con sentido y el desenfado desopilante. ¿Mercado lo consigue? Pareciera que su expresión rompiera la coherencia y los cuestionamientos que lograba hasta ese momento.

Los días de la ciudad: ciudad del infierno o el poeta urbano y el retorno

Hasta *Los días de la ciudad* (2004), la poesía de José Ramón Mercado se había mostrado muchas veces como un reducto de la violencia: social, histórica, lingüística y política. En *No solo poemas*, estaba presente la violencia sardónica; en *El cielo que me tienes prometido*, exponía una especie de versión de poesía parriana, de humor a veces solapado, a veces negro, a veces demasiado grotesco, combinada con los giros coloquiales y el desparpajo de la poesía conversacional. Inclusive, en *Retratos del guerrero* la violencia se muestra a través de los pasajes en que los personajes, especialmente en el retrato de Benkos Biohó, los invasores, la ejercen sobre los esclavos para no soslayar la ejercida sobre la figura del Che Guevara. Las excepciones son *Agua de alondra*, *Agua del tiempo muerto* y, en parte, *La noche del knock-out y otros rounds*, porque en *Árbol de levas* se muestra una especie de violencia simbólica, donde retoma mucho del lenguaje de *No solo poemas de*, *El cielo que me tienes prometido* y de *Poemas y canciones recurrentes*, si se entiende que el lenguaje del compromiso ejerce intimidación a través de la denuncia, por su manifestación apelativa y muchas veces ideológica.

En *Los días de la ciudad* el poeta señala un traslado: de la provincia al espacio citadino, de la claridad meridiana de los espacios abiertos, a un espacio lleno de sombras más que de luces. En Mercado se gesta la compulsión del habitante rural que viajó a las ciudades y después hizo estudios en la capital del país. De este choque surgen elementos contradictorios: culturales, éticos, sociales, políticos.

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, a través de varios poetas, estos la interpretan en concordancia no solo con su cosmovisión, sino también con el entorno y desarrollos de esa ciudad en que se encuentran inmersos: Luis Vidales la dibuja en *Suenan timbres* de manera desconcertada, pues esta, la de los años 20, se vivía afuera “como un calidoscopio y una yuxtaposición de concepciones y sucesos; los impactos del enfrentamiento entre lo viejo y lo nuevo; la conciencia de lo heterogéneo social, los abismos en las diferencias de clase” (p.41) . Lo que buscó Vidales fue “cifrar [e] interpretar poéticamente el inicio de un proceso tímido de industrialización, de urbanización y del surgimiento de movimientos obreros socialistas y comunistas de vanguardia en el país”. Mientras tanto, Rogelio Echavarría, cuarenta años después, en los años 60, revela al “poeta peatón” en medio de una “ciudad despersonalizada”, contradictoria, que siente “la comunión con los que, lejanos y ausentes”, pasan “batidos por oscura batahola” (Echavarría, 2003, p.21). Y agrega: “Estas calles cargan la ciudad del dolor; sintetizan la ciudad colombiana, violenta y en vías de masificación de mediados del siglo, que impregna la realidad social de soledad y anonimato, de aislamiento y derrota” (Fajardo, 2011, pp.95-110).

Los poetas siguientes fueron los posnadaístas, y más tarde los del grupo *Mito*, quienes también se encuentran cobijados bajo las denominaciones de la Generación sin nombre, o también Generación desencantada. Ellos entraron a la modernización sin aún entrar a la modernidad y observaron, como ciudadanos

del mundo, varios aspectos fundamentales, según señala Carlos Fajardo: migraciones campesinas en pos de mejores cambios, una modernidad escuálida sin cambios tecno-industriales o de gran fondo económico ni ético-ciudadano, una urbanización desigual en tiempos y espacios, y, con ello, sensibilidades diferenciadas y espacios híbridos. Y añade:

Los poetas que escribieron en las décadas de los sesenta y de los setenta sintieron la aldeanización de la ciudad, y la urbanización de la urbe, dadas por la violencia partidista, lo que llevó al país a urbanizarse en un setenta por ciento [...] De este hervidero de contradicciones, como lo es la ciudad colombiana actual, brotó una generación de poetas, hijos del Frente Nacional y del Estado de sitio, a quienes les tocó vivir y soportar la fisura entre la ciudad provincial con la masificada moderna. Sufrieron la destrucción del pasado histórico –tanto arquitectónico como espiritual– de la ciudad, la pérdida de su vestigio cultural y la instalación de espacios donde se les despersonalizaba. Se sintieron de pronto desterrados, exiliados, extrañados en medio de una gran multitud, anónima, cruzados por el miedo. Se vieron “estrenando” ciudades que desconocían y les tocó aprender a vivir entre aquellos espacios arquitectónicos con una simetría de “bloques aislados” como los que imponía la llamada arquitectura moderna o “Estilo Internacional”. (Fajardo, 2008, pp. 9-17)

Algunos enfocan ese entorno de forma diferente: Jaime García Maffla y Giovanni Quessep se enfundan en mundos propios, más fabulosos que la propia realidad; Mario Rivero, poeta de los 70, es visto como un “cuenta cosas”, atestigua los dolores, vidas inútiles y los sinsabores de los habitantes de su ciudad, y Juan

Manuel Arango revela los espacios del “asesinato, el crimen o la fiesta”. Sus otros compañeros –Juan Gustavo Cobo Borda, Harold Alvarado Tenorio, María Mercedes Carranza, Juan Manuel Roca, Darío Jaramillo Agudelo, José Manuel Arango, Jaime Jaramillo Escobar– afrontaban “un trabajo del lenguaje, asumiendo una profunda autoconciencia y una actitud estético poética moderna, el *ethos* y el *pathos* de una modernidad crítica y activa sobre y desde la cultura colombiana como mundial” (2011, p. 124). Pesimistas y desencantados, cuestionaron la moral y la política, las tradiciones y la retórica grandilocuente, la política y la religión. Deudores de la actitud reflexiva propuesta por el grupo Mito, sus hacedores y propulsores, hacen imperar las tendencias narrativa, antipoética, coloquial, cotidiana, la ironía, el asombro, la fugacidad, la autoironía y el símbolo. Cada uno representa una forma de ver y decir el mundo, aunque, por sus temáticas o por su escritura, encuentren ciertas semejanzas. Poéticas sólidas, sin embargo, no rupturistas (Fajardo).

Mercado se ubica en varias de esas categorías; asume la modernidad a medias, pues, a pesar de que sus libros sean publicados en fechas posteriores y algunos fueron editados varios años después de su escritura, estos no dejan de decantar una ideología política de compromiso social de los años 70, 80 y 90, demostrando, en palabras de Fajardo (2011), que estos poetas trasladaron la modernización en su poesía, “pero no aprehendieron el estar en lo moderno” por preceptos en los que aún subyacían remilgos religiosos, autocastigo, que transmitían una nostalgia convencional, nacida de su historia y su niñez, y de la “inutilidad de vida ante la caída definitiva de sus ídolos y héroes, levantados con una visión parroquiana no moderna”

(p.136). Existe, sin embargo, un espíritu de contradicción para este estudioso cuando, más adelante, indica:

Las características propias del espíritu moderno, como la secularización de la vida, el cosmopolitismo, el individualismo, la superación de tabúes religiosos y morales, el tránsito de un mundo cerrado a uno más plural, abierto, infinito [...] comenzó a pertenecernos desde los años sesenta, si bien contaminados por las instituciones patriarcales, rurales y premodernas que el proceso de modernización aún no ha podido superar. (p.142).

Esa aparente contradicción es la que se refleja en el poemario. En el prólogo de *Los Días de la ciudad*, José Manuel Vergara considera que este libro de Mercado es “un poemario duro, crítico, severo, que desnuda a la ciudad” (2004, p.11). Más que ello, expresa tres elementos de retorno a los tres textos de Mercado indicados anteriormente: la violencia ciudadana tiene un trasfondo: soledad, abandono, desasosiego. Otro elemento: algunos, muy pocos poemas, hacen referencia a la relación de un hablante que se ha despegado de su pasado y afronta el futuro. Y, por último, revela el paso de unos espacios litúrgicos, edénicos, metamorfosados a través del tren como pretexto y como vía para la memoria lérica:

Yo quería que pasara el tren de mis sueños
Por la costilla rumorosa de mi pueblo allá lejos
Por la ladera del arroyo que llegaba a la casa
La ilusión del tren me hace soñar igual que un niño [...].
 (“Variaciones alrededor de la ciudad”, 2004, p.17)

La conciencia del pasado, en tanto parte de la conciencia poética, conjuntamente con el protagonismo de la ciudad como

referentes esenciales, integran la conciencia identitaria que se vislumbra a través de la *ideación del pasado* (E. Durheim) hasta llegar a la conciencia o ideación del presente de la ciudad. Así, paisaje y mar, ciudad e identidad, se cruzan como una revelación, de forma que el poeta percibe, piensa y refleja el mundo en los términos que lo expresa su cultura: la “gran prosa del mundo” de Merleau Ponty es objetivada y reinterpretada: “Estancado en esta parte del paisaje / Miro otro día la ciudad que abraza el mar” (“Paisaje antiguo”, 2004, p.33).

Pero también el poemario de Mercado entremezcla la crítica que desde Baudelaire, Paul Verlaine, pasando por Federico García Lorca, Cavafis y Allen Ginsberg, se entroniza en el discurso de finales del siglo XIX hasta el del siglo XXI: la ciudad como infierno. Para Baudelaire:

Por los pliegues sinuosos de viejas capitales,
Donde aún el horror tiene un secreto encanto,
Yo acecho, obedeciendo mis humores fatales,
A esos seres extraños a los que quiero tanto [...].
(Baudelaire, “Las viejecitas”, en *Las flores del mal*, 2009,
p.181)

Así, ese encontrarse por primera vez con la ciudad moderna se extiende por más de siglo y medio: horror, fracaso, “humores fatales”, “seres extraños”. En igual sentido, Mercado se expresa: “La ciudad es el padecimiento de nosotros” (“La ciudad y otros lugares”, 2004, p.23). De alguna manera, coincide con el poema de Baudelaire “Recogimiento”:

Pórtate bien, oh Angustia mía, y estáte quieta.
Reclamabas la Noche; ya cae; aquí está:

una atmósfera oscura envuelve la ciudad
trayendo a los unos paz, a otros zozobra.
(Baudelaire: 2009, p.270)

La “atmósfera oscura” es la que describe el hablante lírico. La París de Baudelaire se parece a la Cartagena desdibujada o reconfigurada de Mercado. No es una ciudad de la contemporaneidad, sino de la modernidad periférica la que se observa en el poemario, una ciudad del olvido, a la que una especie de antihistoria le sucede: “Vivo en la orilla de este mar de piedra/Al final de este siglo inmenso y carcomido [...] La ruina del tiempo asilada en la piedra” (“La ciudad y el mar”, p.21). Su mirada es duramente crítica, de forma que “Ya nadie come del cuento del pasado mohoso/Y nunca se salva el pasado de la ciudad beatificada/Sin la recuperación del tiempo increíble” (“Variaciones alrededor de la ciudad”, 2004, p.18). Frente al mar, frente al hablante, esta es una ciudad parásita y parasitaria, en la que la piedra se configura como un símbolo de lo estático, de lo encerrado. Se observa, entonces, que el hablante se convierte en una especie de Sísifo: recorre la ciudad y la lleva encima como un peso autosuficiente, histórico. Sin embargo, existe cierto historial que la revive positivamente en la memoria, conservado en algunos lugares:

Esta iglesia sirvió de refugio a la oración
Aquí caía una fuente igual que un gajo de cristal
Hasta aquí llegaba el mar contra las rocas
Esto era el camino real el no el asfalto quebradizo
No fue hecha como un monumento flotando
Fue un refugio de guerreros altivos y andrajosos.
(“Variaciones alrededor de la ciudad”, 2004, p.19)

Se plantea hasta aquí como una *ciudad patricia*, como ciudad del recuerdo, ciudades históricas implicadas con elementos fundacionales, de identidad y formación de naciones, en los términos de Luz Mary Giraldo (2000, p.xxi). No obstante, el ejercicio poético no se detiene allí. El antes mítico se rompe, y el después continúa su paso a la otra realidad. Es un preámbulo, porque en el acápite siguiente se desbroza lo que se va a dibujar de la ciudad:

Ya no hay pájaros cantando en las ramas
Solo alcatraces enfermos en la bahía purulenta
Que comen porquerías en la orilla asaltada
La ciudad está rodeada de aguas muertas. (p.20)

Lo que adviene a partir de allí es una geografía y ambiente ominosos, una exposición en forma de catilinaria personificada, de allí que, en el retrato a la ciudad, aparezcan adjetivos negativos de todas las formas: “ciudad atropellada”, abandonada, herrumbre, “un fósil del olvido con ventanas abiertas” (p.21), excrementos, “un denso vaho de ciénaga cerrada” (p.24). Los poemas plantean una fuerte imagen de hipnótica decadencia, que no solo se observa en la descripción del medioambiente, sino en la aparición del tiempo en tanto noción, combinación y complejización crítica de la propia música popular:

Se presencia el tiempo en la torre antigua
En el eco sonámbulo de la cumbia
En la lujuria del mapalé y los días
En el bullerengue en la diáspora y los sueños
Y la champeta en cada mordisco de luz que corre. (2004, p.24)

Se observa, además, un cambio en los imaginarios, en las esencias, en los lugares invisibles. El poemario enfrenta lo moral como exposición de comportamientos, donde la ineptitud y la codicia, la soledad y el desvarío, hacen que la ciudad huya “por el mar del tiempo” y se convierta en “una jaula triste sin recuerdos” (pp.26-27). Más allá de la realidad, más allá de la re-visión histórica, *Los días de la ciudad* se constituye en un cuadro de intensidad dramática, donde lo purulento se convierte en una imagen de lo diurno, a la manera de Gilbert Durand en *Las estructuras antropológicas de lo imaginario* –lo diurno y lo siniestro se unen, se religan: el sol es un símbolo de la iluminación, de la ascendencia, pero al mismo tiempo, de la decadencia–. En varios de los poemas, el sol se presenta como un muestrario de lo negativo: “Si cruzas la ciudad de soles insepultos asaltan sus arrabales/Sus calles maltrechas y sus callejones de muerte” (p.29). O: “Gota a gota crece el sol y caen las gotas muertas del día” (p.27), o: “Hay un viento seco del día canicular” (“Paisaje antiguo”, p.33) en que la contigüidad con lo mortuorio o con lo decadente, conforman una díada siniestra. Pero también la luz cobra la certeza de otro símbolo: la vida, “La puerta que abro da luz a las sombras/El secreto del bullicio alegra la calle/Es el agua alegre que lava los días/estos días”.

La cosmovisión del autor sobre la ciudad va del optimismo al pesimismo. Ya no es la ciudad a la que cantaba Jorge Guillén en el poema “Cartagena de Indias”: “¿Cuánta España ha quedado por aquí, /Por estas calles y estas plazas!”, muy a la manera celebratoria del turista. Aún más:

Y todo bajo el sol
De trópico, luz, luz, palmeras altas,
O tempestades súbitas,
De inmensidad, con fábulas
(Guillén, 2000, p.265, en Ángel)

Es la misma a la que canta, en igual época (años 60), Miguel Santos Chocano:

Cartagena de Indias: tú que, a solas,
entre el rigor de las murallas fieras,
crees que te acarician banderas
de pretéritas huestes españolas.
("Ciudad dormida", 2000, p.267, en Ángel)

Cincuenta años después, la contemporaneidad ha cambiado el discurso frente a la Historia, pues para Mercado la historia patria se ha transformado, y se circunscribe, como se verá luego, a momentos, a giros, a la "reiteración de los lugares" (p.45), en los que se enfrentan los dos escenarios: muerte y vida. En un mismo poema, "Retrato de la calle", se observa que

Al otro lado de la calle suceden muertos traqueteados
Nadie debería morir de esa manera adrede
Cada segundo nos ronda un paraje desolado [...]
A la mañana siguiente surge el rumor perceptible del día
Un día que se levanta como un juglar para la fiesta.
("La ciudad y otros lugares", 2004, p.32)

Espacio de la muerte, ya ha penetrado la violencia de los grupos armados. La preocupación del poeta no excluye los actos de violación de los derechos civiles. La celebración carnavalesca se combina con el terror: ¿porque es un mundo del trópico, tercer-

mundista? Las respuestas son: sí y no. Allí se revela un mundo discordante, contradictorio: la ciudad angustiada, maloliente, que tiene sus espacios que, aunque nocturnos, reviven una esperanza: “Un día que se levanta como un juglar para la fiesta”; pero al mismo tiempo, de denuncia: “muertos traqueteados”, muertes llevadas a cabo por equipos de extinción inmersos en la historia traumática del país, sombras de la muerte que encarnan el dolor inmisericorde. Al respecto, señala Gisela Heffes: “Los sicarios o asesinos a sueldo se valen de su cuerpo de manera doble: por un lado, como medio de aniquilar el cuerpo del otro; por el otro, como medio de subsistencia e inserción dentro de la economía global de consumo” (2012, p.132).

La ciudad de Mercado es una ciudad catastrofista, gris. Mirada desde dentro, es percibida como un ente monstruoso, al que se le agregan los ingredientes, las imágenes que también, posiblemente, le han añadido otros poetas, como Luis Carlos López refiriéndose a Cartagena de manera sardónica. Hay un verso de Mercado que se parece a la poesía de López, “Misantrópica tarde...” de *Por el atajo*: “[...] En el crepúsculo barcino [...] sobre un techo pajizo/llora una luna de latón” (Mercado, 2004, p.125). Mercado intertextualiza: “La luna de latón de cristal”, solo que el autor no la ha adosado del humor del cartagenero. Y hay otra de Mercado: “La ciudad se ha vuelto una opereta” (2004, p.69), donde, de alguna manera, recoge la visión bizca del “Tuerto” López. No obstante, la Cartagena de Mercado es una ciudad de duras imágenes, de punzantes imaginaciones, imaginarios y realidades fuertes, muy de acuerdo con la siguiente descripción:

Si las ciudades modernas se caracterizan por una intrincada diversidad que las constituye como realidades vivas, es esa misma profusión la que, por saturación, ha ido generando las violencias, los disturbios y los peligros. La ciudad actual parece ser el escenario de la crisis de las formas de acción social y de los intercambios y modos de comunicación tradicionales en el espacio público urbano. La ciudad se ha hecho extraña, se ha vuelto desconocida. Pero es justamente ese desconocido, esos espacios residuales y fraccionarios los que se ofrecen a la actividad de la conciencia imaginal que se manifiesta preferentemente en la literatura, cobrando ésta una importancia decisoria en la construcción de los imaginarios del lugar, asumiendo una memoria simbólica en que se entremezclan la certeza y la ilusión, llevando la huella de su historia y sus numerosos discursos. (De Nordenflycht y Doll, 2009, p.13)

La Cartagena dibujada, transformada, sin embargo, no es una ciudad posmoderna como la descrita antes. Es una ciudad periférica, tercermundista, que lucha, desde lo turístico, por mantener un estatus congruente con la modernidad. Mercado ha asumido una mirada nueva bajo una celebración de una comunidad imaginada, una identidad cultural que mira hacia otros espacios, no ya local ni regional, sino una ciudad esquizofrénica⁴⁰, antipoética. Por ello, la ciudad como “padecimiento”, “Bajo la herrumbre de una soledad deshabitada” (“La ciudad y el mar”, 2004, p.22), ya no es aquella digna de ser cantada, humorísticamente, por López. Ahora, modernizada, “Ya no hay pájaros cantando en las ramas/Solo alcatraces enfermos en la

⁴⁰ Obsérvese el ensayo “Sujeto e identidad en Nicanor Parra” (1999), de Juan Gabriel Araya Grandón, en el que expone que la poesía de Parra observa transformaciones de un “yo local o regional”, a un “yo esquizofrénico”, antipoético, y posteriormente a un “yo de identidad variada” que se amolda a los registros de la época (pp. 843-859).

bahía purulenta” (p.20). Son restos muertos: “Este mar ácido y petrificado de la ciudad” (p.22). La ciudad de la modernidad tenebrosa de Cartagena se encuentra descrita mediante palabras y adjetivos en los que concurren términos como *muerte*, *pozo*, *ciudad de opereta*, *corrupción*, *felonía*, *vergüenza*, *grietas*, en fin, un inventario de la desolación. René Cueto, en el prólogo del poemario, señala una pauta a través de la cual se puede mirar este poemario: “Los poemas avanzan como un discurso que desmascara los lugares del llamado patrimonio cultural de la humanidad en la ciudad de Cartagena” (2004, p.1). La ciudad se mantiene como el lugar de la representación existencial, de lo antiético, tal vez de lo antipolítico, o, como revelación crítica, del crecimiento de la corrupción política.

De los espacios idílicos rurales, regionales, Mercado ha convertido lo urbano en un espacio claustrofóbico, en un espacio trágico, donde “La muerte se ovilla en la tierra del alma” (“Elegía a la muerte”, p.76). Se trata de la reificación de la rutina, del tópico de la ciudad gris, oscura, en un lugar que la poesía deconstruye y destruye al mismo tiempo. Ciudad cerrada, pedregosa, estatuaría; material y espiritualmente el poeta le confiere una identidad de la destrucción, de una comunidad imaginada en su propia desfiguración, una ciudad atravesada por quiebres y desgarramientos, bajo un “yo de identidad variada”, amoldado a los registros de la época⁴¹. Aludiendo al análisis de la identidad esquizofrénica en Parra (Araya, 1999), pudiera pensarse que Mercado retrata una ciudad que, no obstante su tamaño

⁴¹ Véase al respecto la selección que realiza Miguel Arnulfo Ángel en *Voces con ciudad. Poesía de la ciudad del siglo XX*, un gigantesco esfuerzo por trazar los diferentes mapas que la ciudad deja en muchos creadores del mundo, menos en los de Oriente.

y sus ínfulas urbanas, amenaza con la degradación. Se trata de acceder a otra dimensión, a una desazón, a un desgarramiento, a una modernidad (mejor, a una antimodernidad) en disolución, como lo revela la realidad.

Al mismo tiempo, el poemario describe la tensión que genera la violencia, la delincuencia y la prostitución: “En el aire viven estancados los muertos de la guerra” (“La próxima aurora”, p.81). Va a coincidir con la tensión de los poemas de *Tratado de soledad* referidos a las matanzas en los departamentos de Sucre, Córdoba y Bolívar; va a coincidir, además, con un mundo hostil, que desampara y rechaza, que expulsa y disgrega, donde circula el miedo. Esta ciudad de la modernidad expatriada, ostenta un cuerpo insensible y diseña, al mismo tiempo, un capítulo inteligible y doloroso de las ciudades del Caribe, que, amuralladas en todos los sentidos, indiferentes, pese al turismo, dan la espalda a su gente, a su organización, provocando una identidad superficial que el poeta busca desnudar.

Esta *identidad de lugar* entre el poeta y la ciudad, la había descrito César Vallejo con Lima, y con París, como ciudad donde proféticamente señala que morirá. En igual sentido, la poesía mexicana describe los desarrollos de la Ciudad de México como un monstruo en construcción, muy parecida a la visión de Wordsworth del tren como irrupción de la civilización en el espacio paisajístico, imágenes que van a señalar unas relaciones críticas e inconformes entre la metrópolis y el poeta. Pero esa identidad de lugar se asume como censura, rechazo y amor crítico, como amor doloroso. Desde el siglo XIX, desde Novalis, la agitación, el tumulto, arruinan el “amor y la fidelidad”, arrui-

nan la gran ciudad. Los románticos viven y denuncian la ciudad con un sentido trágico. Baudelaire mostrará una ciudad de la dispersión y la ruina. García Lorca revela a New York como una ciudad desalmada. Tal vez Cavafis halla a El Cairo menos ominosa, a través de una memoria y una identidad nostálgica, a través de un canto a lo perdido. Neruda, poco antes de revelar su visión de compromiso político, critica a la ciudad y le contrapone sus viejos territorios rurales. La poesía de Parra registra admirativamente, en sus poemas iniciales, la ciudad. Reintegra sus modos de hablar, los lugares, pero también la censura desde sus movimientos y transformaciones. La posterior poesía de los años 80 revela una desterritorialización, a través de un “yo local o regional”, un rechazo que la misma ciudad ofrece. O, también, como una sensación en la que lo posmoderno abre su senda tanto tecnológica como metalingüística, mostrando su dispersión y fragmentarismo.

Retomemos que, en este aspecto, se puede enmarcar *Los días de la ciudad* con la mirada que Baudelaire da a París. Para Hugo Friedrich (1974) es contradictoria: Baudelaire ve en el “desierto de la gran ciudad no solo la decadencia del hombre, sino también una belleza misteriosa y hasta entonces no descubierta”, en la que se observa “la trivialidad de lo real” (p.47). Pero esta trivialidad decepcionante está signada por el paso del tiempo, de manera que la modernidad, como paso del destino temporal, permite ver, en la poesía moderna una “poesía ontológica y hacia una teoría poética basada en la ontología” (Friedrich, 1974, p.48). Poesía del ser, poesía en la que se identifica ciudad y expresión, ciudad y alma, la Cartagena dibujada, como la París baudelairiana, se encarna como un espacio disonante en el que la “catarsis

del sufrimiento” se mezcla en la “disonancia con lo angustioso de los contenidos”. De allí surge lo anormal, mediatizado por lo grotesco, creando una poesía en la que “la irritación contra lo trivial y lo tradicional” (pp.57, 59) muestra que “la inmundicia de las grandes ciudades encierra un misterio” (Friedrich, 1974, p.54). París tenía sus misterios, muchos de ellos sutilizados por Baudelaire; y también, como poeta moderno, Mercado se acerca con una lacerante censura a la ciudad que lo rodea, crítica que no soslaya nada, diatriba en la que se observa un hablante inmolado, a la que solo otorga momentos de tranquilidad cuando el jazz y el blues aparecen en la oscuridad de un bar, o en pocos casos, poemas como este, donde la ciudad vive una respiración positiva:

Catedral tejida de piedra de silencio antiguo
Florecillas que se echan a andar por la colina
Veraneras de tierra escarpada en las paredes
Un aire de mar fermentado en las calles
Pájaros de miel en los patios de piedra
Arcilla negruzca que cerca las orillas [...]
Una música de gaitas que decora el aire manso
La luz violeta que rema la tarde salobre
Y rocas quemadas como barcos estancados
Hay un viento seco del día canicular [...].
(“Paisaje antiguo”, 2004, p.33)

Existe una coincidencia entre esta ciudad dura, de muerte, con las que describen poetas como Rogelio Echavarría y Juan Manuel Arango: ciudad de la violencia, de las amenazas. No se trata ya de la ciudad de comienzos de siglo que muestra Luis Vidales. Es

una ciudad del mal y el fuego, en los términos de Carlos Fajardo (2011) respecto a la poesía citadina de Arango.

Al mismo tiempo hay otra ciudad: la de la memoria, en la que lo oscuro se ilumina, sin embargo, con la música como luz, pues es en las tabernas donde el jazz y sus ejecutantes perviven, donde el deseo y la alegría se manifiestan en su mejor naturaleza: “¿Puedo besar a la chica de pelo retorcido?/¿Puedo besar su boca ardiente?/¿Y desear su cuerpo alicorado? [...] Charlie Parker echa a volar los pájaros del paraíso” (2004, p.53). Igual sucede en poemas donde la música norteamericana aparece como un fondo hermoso o nostálgico: “Otros blues”, “«Cocco» Blues”, “Blues sin final”, “«Zofro» Jazz”.

Los versos de Mercado recuerdan los de Jorge Artel y Luis Carlos López en su sentido expositivo y nostálgico. Lo “misterioso” que señala Friedrich en los casos de la poesía que muestra lo trivial y real, se yuxtapone aquí a una poesía de los sentidos, de la expresión litúrgica y mítica, a una ciudad de ensueño detenida en un “paisaje antiguo”. La mirada reminiscente desencuaderna a la otra ciudad triste, ciudad contemporánea obsedida de “soledad deshabitada” (“La ciudad y el mar”, 2004, p.22). La una es una ciudad abierta a los batientes de la historia; la otra, apenas desdibujada, recogida en sí misma, mostrada bajo algunos visajes, se acoge a un espacio interior en el que la naturaleza recoge los tonos de una ciudad íntima:

La escobilla florecida presencia la cruz de la plazoleta
Los tomillos callados la garganta de piedra
El olor de los matarratones en la siesta del mediodía
Las campanillas suben la colina

Atisba la piedra silenciosa de los quicios
Hay un sabor a marasma en la brisa quieta
Al pie de la colina está la ciudad y sus voces
–Solitaria como un pájaro muerto en el aire– [...].
(“Plazoleta interior”, 2004, p.34)

Existe, además, un espíritu integrativo, de mestizaje, en la actitud del hablante lírico de “Paisaje con muchachas morenas”. Es el mismo ritmo intertextual que Luis Carlos López imprime a su poema “Muchachas solteras”:

Muchachas solteras de provincia,
que los años hilvanan
leyendo folletines
y atisbando en balcones y ventanas...
Muchachas de provincia,
las de aguja y dedal, que no hacen nada,
sino tomar de noche
café con leche y dulce de papaya... [...].
(López, 1984, p.126)

Muchachas que no hacen nada, que solo van a la iglesia. Las muchachas de López viven como buenas burguesas, en ciudades todavía premodernas, mientras las de Mercado se mueven en un espacio más polícromo, más vivo:

[...] El suspiro de ellas cuando hay brisa a pleno sol
El alto precio de sus ojos maquillados
La perversidad de la brisa calcándoles sus senos
Espinadas en tacones de aguja y ensoñada
A la luz de perfumes embalsamados [...]
Los cabellos estirados y los cuellos altos
Palpitación de un encanto propio es cierto
Parecen salidas de la cáscara de una ostra

¡Cuánto daría por una hebra de luz de su pelo!

(2004, p.35)

Ambos grupos de muchachas se ontologizan, se identifican, a través de un *hacer*: leyendo, atisbando, cosiendo, suspirando, maquillándose, empinándose, estirándose. Ciudades abiertas ambas, se encuentran cubiertas, rodeadas por la piedra, se encuentran moviéndose en un espacio encantatorio en el que la luz del mediodía o de la tarde, se asocia a la luz astral, a la luz que revivifica. Propio de la poesía caribeña, la luz se asocia a una escritura clara, a una reflexión metapoética –“Estos poemas no son un pretexto de ahora/Que ruedo esta carreta a pleno sol” (“La vía ciega que lleva a la plaza de abastos”, 2004, p.37)–, a una estética, a figuras mostradas mediante la sinestesia (“El olor de los matarratones en la siesta del mediodía”, p.34, “El suspiro de ellas cuando hay brisa a pleno sol”, p.35). La escritura del sol, lo lumínico fortifica, canta a lo alto, a los árboles.

Esta ontologización recuerda que la poesía del Caribe se cubre, entre otros, con los cuatro elementos filosóficos: dioses, tierra, aire, fuego, agua, la *cuaternidad* heideggeriana. La *brisa*, vocablo nacional o regional del viento, arrastra, como la luz, la escritura. Aun en el espacio urbano, la identidad se dibuja como lugar de la memoria de lo antiguo, de lo tradicional. Espacios pequeños que se descubren bajo, o encima, de las moles amuralladas, de las explosiones monstruosas y de los sueños de soledad que habitan en la ciudad.

La ciudad de Mercado tiene dos caras: la disfuncionalizada, la degradación modernizada de la modernidad no cumplida, a la que se agrega la de la ciudad nostálgica, la del mito cultural: un

conflicto en el que Mercado busca revelar una estética singular. Una “heterogeneidad singular” en la que se observan la epifanía de un misterio, entre la estética y la historia. Frente a la poesía de los poetas del Frente Nacional, desacraliza las verdades de la ciudad, pone en evidencia el caos, la discordancia y permite, al mismo tiempo, que la cultura de lo popular y lo nostálgico la recuperen, sin dejar de señalar las derivas a las que se encuentra sometida.

Capítulo IV

**LA REINCIDENCIA DEL PAISAJE, LA POÉTICA
DEL LINAJE Y LAS FICCIONALIZACIONES
AUTOBIOGRÁFICAS**

**AGUA DEL TIEMPO MUERTO: LA REINCIDENCIA DEL PAISAJE Y DE LA
MEMORIA**

En *Agua del tiempo muerto* (1996), Mercado retoma varias de las temáticas de *No solo poemas* (1970) de su primer y segundo apartado: la casa, el pueblo, la región, la memoria familiar como retrato de unas relaciones numinosas, de un recuerdo nunca mancillado, sagrado. Allí están los hermanos, la madre, el padre y su labor de zapa dentro de la familia, una imagen provocativa y dolorosa. Aún más, con *La casa entre los árboles*, se cumple la propuesta de Glissant acerca del “lugar diegénico” en el Caribe: lugar relacional, espiritual, confluencia de lo geográfico y antropológico que acepta lo diverso.

Constituido por crónicas, prosas semipoéticas y poemas, el libro se inscribe como un texto híbrido, de *desplazamientos metonímicos*, como se ha señalado antes, de una naturaleza *fugitiva* o heteróclita que busca mostrar al lector un libro variado, lleno de *textos*, en el que es importante su naturaleza de “complicidad relacional”, en palabras de Glissant (1990, p.161). *Agua del tiempo muerto* manifiesta una alta calidad poética, al igual que

La casa entre los árboles (2006) y *Tratado de soledad* (2010), y de una manera menos sorprendente, *Los días de la ciudad* (2004), en los que exponen un cambio de ritmos y temas, de expresiones y formas poéticas. Junto con *Agua de alondra* y *Tratado de soledad*, es de los libros más significativos de la obra poética de Mercado, porque, como vendrá a mostrar en un libro posterior, *Poemas y canciones recurrentes que a simple vista revelan la ruina de la ciudad y la pobreza de los barrios de estratos bajos* (2008), repite los esquemas anacrónicos de los años 70 y su ideología crítica.

Y es que la poesía de Mercado había girado alrededor de muy diversos y variados temas; en *No solo poemas*, desde su primer apartado, “Infancia”, el hablante realiza una apertura temática: la casa, dentro de la cual permanecen la familia, los hermanos, la madre, el padre, el hijo. En la poesía posterior, hasta antes de *Agua del tiempo muerto*, giraba alrededor de otras situaciones: el amor erótico en *Agua de alondra*; la poesía política en *El cielo que me tienes prometido*; la puesta en escena de personajes históricos mediatizada con la reflexión de un hablante lírico que convida o conminaba, en *Retrato del guerrero*; el juego temático y de títulos en *Árbol de levas*; además de textos poéticos que reiteraban su crítica acerba al sistema, y la dramatización de héroes populares en *La noche del knock-out y otros rounds* (1996).

A este respecto, el análisis de *Agua del tiempo muerto* será dividido en dos apartados, según la segmentación del propio poemario, que especialmente tiene dos miradas: una, “Estancia del poeta”, desde una aparente descripción del espacio externo, que se encuentra internalizado en el poeta. Y el segundo, “Del tiempo muerto”, en la que Mercado lanza una escritura que gira

alrededor de la mirada de los otros, en torno al espacio y, con ello, a la cultura.

“ESTANCIA DEL POETA”: REGIÓN, MATRIA, GEOSÍMBOLO, MEMORIA

En esta primera parte, titulada “Estancia del poeta”⁴², el autor toma la palabra, en la introducción, a través de una declaración titulada “El oficio de escritor” en la que hace un balance de su obra para culminar con una afirmación: esta obra inicial, hasta 1996, resulta un esfuerzo “dirigido a un reencuentro conmigo mismo” (p.11) y con su propia obra, y el texto se revela como el resultado de una publicación en un libro-homenaje al festival de gaitas, en Ovejas, Sucre. La reincidencia del nombre de este lugar se encuentra, para llamar la atención, en la dedicatoria a su segundo poemario, *El cielo que me tienes prometido*, en el que expresa: “a Ovejas, mi pueblo, empinado ahí bajo el cielo” (1983, p.7). Ello es coherente con la declaración-introducción anteriormente citada de 1996, en la que considera que el texto nace como memoria:

Testimonio de afecto sobre algunos personajes de mi pueblo. Sobre temas y aspectos conjugados entre la intemporalidad y el rumor que surge de la poesía [...] He tratado de construir una poesía útil a mi sentido estético, que calcara el espíritu de la gente humilde que evoco. Ello, de acuerdo con las corrientes interiores que nos obligan a dejar un testimonio de amor ante los amigos, ante el mundo, ante la vida. Es una visión íntima de este mundo que se aparece como un fantasma en mis recuerdos. (1996, p.12).

⁴² La Estancia hace alusión también al nombre de la finca en la que nació el autor, en el departamento de Sucre.

Dar testimonio, “poesía útil” y “vivencializar”, “testimonio de amor ante los amigos” (y que da comienzo a la *poética del linaje*, vista como revelación, también, de la hermandad con los amigos); en sus palabras aparecen tres ejes de esta declaración, de este libro-*collage*, para conjugarse con el retorno a los “lugares sagrados” y en el que la poesía trata de conjugar la intemporalidad y el rumor, la sencillez y la ensoñación. Tiene una semejanza con las palabras con las que Gonzalo Rojas describe en su introducción a los poemas de Delia Domínguez “una ruralidad siempre trascendida, con mucha agua honda en el seso de la alumbrada, sin que deje de hablar el aire ahí, la tierra, el fuego” (Rojas, citado por Mansilla, 2004). Lugares sagrados, lugares de memoria, lugares de identidad que se entroncan con el término *cuaternidad* que emplea Heidegger al integrar cuatro vocablos: tierra, cielo, divinos y mortales, a través de los cuales se fundamentan el lugar, el espacio de las divinidades y los hombres que viven bajo ese cielo y comparten a través de una unidad originaria, a través de un espacio primitivo en el que se vive un historial, una narrativa donde se vinculan modalidades trágicas y románticas que tienen que ver con la conjunción memoria y territorio, lar, *Mnemosine* y *locus amoenus*:

Haber nacido en un paraje que creo que debió ser un lugar del paraíso, que estaba lleno de árboles, de pájaros, de sueños, de soledades, de amor, de animales, de cielos abiertos, de aguas vivas y de flores silvestres. (Mercado, 1996, pp.12-13)

Destacan allí varias palabras como una poética que se expresa a sí misma: paraje, que se convierte en paisaje, “vivencializaciones profundas” o revelación experiencial. Edouard Glissant, acerca de ello, ha indicado: “*décrire le paysage ne suffit pas. L’individu, la*

communauté, le pays sont indissociables dans l'épisode constitutif de leur histoire. Le paysage est un personnage de cette histoire” –”describir el paisaje no es suficiente. El individuo, la comunidad, el país, son indisolubles en el episodio constitutivo de su historia. El paisaje, es un personaje de la historia”– (Glissant, 1981, p. 199. Traducción mía).

Al mismo tiempo, se colige una estética, una teoría literaria en la que la expresión adquiere condiciones de utilidad, de transmisión. Existe allí una coincidencia con la poesía lárca chilena: recuerdos de paraísos perdidos, memoria de la infancia. Para Bachelard, quien retoma una vieja frase, “transportamos allí nuestros dioses lares” (1997, p.25), implica que la región lejana, la memoria y la imaginación no se pueden disociar (1997, p.35). A este respecto, Jorge Teillier, en su ensayo “Los poetas de los lares”, expresa:

Un primer hecho que estableceremos es el de que los “poetas de los lares” vuelven a integrarse al paisaje, a hacer la descripción del ambiente que los rodea. Se empiezan a recuperar los sentidos, que se iban perdiendo en estos últimos años, ahogados por la hojarasca de una poesía no nacida espontáneamente, por el contacto del hombre con el mundo, sino resultante de una experiencia meramente literaria, confeccionada sobre la medida de otra poesía. (Teillier, 1965, p.48)

Ambiente, sentidos, sensaciones, paisaje, crítica a la poesía muy literaria, se constituyen en una primera parte de las posiciones que ha tomado Mercado para reevaluar, pero también se añade la conciencia del ser humano que se revisa a sí mismo en un proceso creativo, poético, en un proceso de prefiguración: necesito nuevas creaciones; mi vida artística avanza y debo darle

otro rumbo. Tal vez Mercado haya pensado en dos elementos en este libro: el “giro espacial” y el espacio tiempo, los cuales hacen volver la vista al ser, constituyéndose el cronotopo en el medio de la revivificación y el afloramiento identitario, mirada que pone de presente una lucha soterrada contra la globalización. El poeta admira y reconstruye su espacio original a través de la “geografía de la memoria”, del *recuerdo-imagen*, entendido este como percepción y refiguración del pasado, o recuerdo duradero, o, en términos de Paul Ricoeur, de “presentificación”, volver al presente. El paisaje, como espacio cultural, es mediado desde una lejana memoria histórica mediante los “marcos sociales de la memoria” (Candau), merced a la experiencia del poeta y de los otros. Giles Deleuze, a partir del pensamiento de Bergson, ha comentado cómo estos recuerdos que *duran*, expuestos desde el ser, confieren dos aspectos de la conformación de la identidad de la memoria:

Esta identidad de la memoria con la duración nos la presenta Bergson siempre de dos maneras: “conservación y acumulación del pasado en el presente”; o bien: “ya sea que el presente encierra distintamente la imagen siempre creciente del pasado, ya sea, más bien, que testifica, mediante su continuo cambio de cualidad, la carga que uno lleva a sus espaldas, tanto más pesada cuanto más viejo uno se va haciendo”. (Deleuze, 1996, p.51)

La “carga que se lleva a las espaldas” puede ser el paisaje, el territorio. Mercado contribuye a darle comunión al “giro espacial” con el “giro de la memoria”, del recuerdo, entrelazándolo con la re-visión de su contexto, del lar. Por ello, Jorge Teillier ha expuesto:

De ahí también la nostalgia de los “poetas de los lares”, su búsqueda del reencuentro con una edad de oro, que no se debe confundir sólo con la de la infancia, sino con la del paraíso perdido que alguna vez estuvo sobre la tierra [...] ¿Por qué esta vuelta? No basta para explicarla, creemos, el origen provinciano de la mayoría de los poetas que, atacados de la nostalgia, el mal poético por excelencia, vuelven a la infancia y a la provincia, sino algo más, un rechazo a veces inconsciente a las ciudades, estas megápolis que desalojan el mundo natural y van aislando al hombre del seno de su verdadero mundo. En la ciudad el yo está pulverizado y perdido. (Teillier, 1965, p.62)

Términos como *edad de oro*, *origen provinciano*, *geopoética*, *memoria de los lugares*, *infancia*, *paraíso perdido*, *rechazo a la modernidad*, son las palabras clave que se pueden extraer de esta cita. Esas modalidades líricas se presentan en el siguiente poema, “Estancia”, en una primera lectura, en el retorno matricio:

Es como si la infancia se hubiera ido de la estación
De los pájaros
Del abierto sol que maduraba los frutos
Del dulce cielo de las gaitas
La vida tenía un aire secreto en cada espiga del día
[...] La Estancia era un tiempo aromado de paisajes
De amaneceres picoteados de pájaros
Y presagios alojados
En el cielo cortado de la memoria
Era la gota de agua que mojaba el tiempo
El recuerdo florecido
El camino sembrado de silencio
El tiempo perpetuo de la memoria [...]. (1996, p.31)

Estos versos dan el tono del libro: paisajes y tiempo de memoria, identidad de lugar, pero también de elegía. No es una memoria trágica, sino nostálgica. En el poema siguiente, “Caminos”, el hablante describe “Los caminos recorridos agonizan en la memoria” (p. 32), o “Los caminos de invierno eran de niebla/–Memorias de ceniza– [...] Grietas de sueños que se borran en el tiempo” (1996, p.33). La memoria se conjuga como recuerdo, como canto a lo ido. Se presenta, de alguna forma, la desaparición y la recuperación del espacio, del lugar. Canto al recuerdo, la memoria cubre los visos de una recuperación ahistórica (“El recuerdo florecido”), de la imagen de lo ausente.

Hay cierta nostalgia por la edad de oro. Teillier señala en el caso de los poetas de los lares chilenos, su retorno a la aldea, al orden, a la estabilidad, a la creación del mito, a un “espacio y tiempo que trascienden lo cotidiano” (Teillier, 1965, pp.48-62).

Esa “creación del mito” y del orden conviene en un retorno a lo antiguo para Mercado:

[...] Del barro negruzco era el cansancio de los caminos
El corazón de súbito saltaba
Como el eco entre las breñas [...]
Los caminos de la tarde eran lentos
Hilos desvanecidos en el tiempo del crepúsculo
–Como el aroma de la lluvia–
Los caminos de la noche eran largos
Senderos zurcidos de sombras
Sueños pendientes como témpanos de agua muerta [...].
 (“Caminos”, 1996, pp.32-33).

Lo onírico (“Sueños pendientes”), conjugado con lo acuoso, pero estancado “como témpanos de agua muerta”, da cuenta de la reunión de una interioridad que se externaliza, para resemantizar una magnificación de los espacios y, al mismo tiempo, el diálogo contrario: del *landscape* al *inscape*, de lo externo a lo interno, cuya redescipción permite la elaboración de una poesía que se constituye en un homenaje a los lugares región-memoria también –pero como “Hilos desvanecidos en el tiempo del crepúsculo”–, a una región en desaparición que se mantiene por los hilos unificadores del camino. El camino se constituye en la construcción ontológica, lírica y conectora. En la síntesis cordial del diálogo de los espacios rutinarios, del orden espacial, del espacio-tiempo. El cronotopo se convierte en un ahí y un ahora.

Es pertinente aclarar que en la utilización de los términos *landscape e inscape* que introduce José Lezama Lima en su homenaje al pintor René Portocarrero, quizá sea el primero o uno de los primeros en hacerlo en Latinoamérica y el Caribe (Del Valle Idárraga, 2010). El primer voquible hace referencia al paisaje interior, a la epifanía, a la representación del momento de la verdad en que la intuición de que lo que vemos es la vida transformada en arte (artelización), la forma orgánica que afecta a través de los sentidos y la mente con una sensación de novedad y el descubrimiento, el momento de la creación trasladado a las letras. Lo que denomina Ricoeur *figuración*. *Landscape* se conjuga como el momento en que se ve a distancia el paisaje, lo externo, y, en términos ricoeurianos, prefiguración. En esos espacios, señala Lezama Lima, surge en el pintor el interés de dar cualidades significativas al árbol concebido como el centro sacramental, germinativo. El árbol en el centro de la casa logra un tiempo sin

tiempo (Lezama Lima, 1994, p.228). En este se forja la estructura interna, la mirada personal, el del paisaje interior (*inscape*) o prefiguración: este, ya sea el roble, el matarratón, une lo alto con lo bajo, lo oscuro con lo luminoso, otorgándole identidad al entorno, verticalidad, una concepción diurna.

Lezama Lima retoma esos dos términos creados por el poeta Gerard Manley Hopkins para significar que el artista ha tomado el árbol que revela el punto de reunión de lo interno, la forma interna, al secreto ontológico, sus afectaciones emocionales y de los sentidos, confluyendo su identidad con la externa. Muy sustantivamente, Jorge Teillier titula una de sus antologías poéticas *El árbol de la memoria*. A este respecto, Octavio Paz presenta en *Árbol adentro*, una poética del árbol: “Para esperar la noche me he tendido/a la sombra de un árbol de latidos/Bajo el árbol se miran y se palpan/imágenes, ideas y palabras” (1987, p.23). Es la forma en que la inmensidad, lo cósmico, toma conciencia en el hombre y este de aquella. Conlleva la mitificación, la atribución y ósmosis de la naturaleza en arte. Es el momento en que la casa y el árbol como representaciones del universo, de la naturaleza, se convierten en una re-creación, en una recosmización a través de la escritura y, entonces, en esa unión el arte se despliega, el poema despliega alas y los fuegos creativos conturban.

En el poema de Mercado, la memoria redescrive el pasado, lo hace suyo a través de recuerdos, de imágenes, de fragmentos, de la experiencia, de lo inmediato, de lugares. Ante lo cual, podría afirmar –como en el caso del poeta Teillier, quien, desde una visión etno-poética pudo acoger el término del antropólogo

Clifford Geertz— *estuve ahí*. De allí que Teillier exponga que los poetas líricos

son observadores, cronistas, transeúntes, simples hermanos de los seres y las cosas. Los habitantes más lúcidos, tal vez, pero en todo caso, habitantes más de la tierra. Y quizás consecuencia de esta actitud es la de que el lenguaje poético no se diferencia fundamentalmente ya del de la vida cotidiana: no se buscan palabras brillantes y efectistas, se emplean frases y giros corrientes, sin desdeñar por esto las experiencias de renovación verbal. (Teillier, 1965, pp.48-62).

El carácter variado de *Agua del tiempo muerto*, es el de un texto-poemario y por ello, en este caso, contiene elementos de crónicas, crónicas poéticas, prosa lírica, y, además, se elevan al de una poesía ecológica y etnográfica, y en el fondo naturalista, es decir, panteísta, y busca, también, trasponer los lugares de la memoria, de reconstruir, de evocar la “región-memoria”, en los términos de Nora, o las “naciones lenguaje”, en las de Glissant. Las palabras que autodescriben de manera corriente, amplían una nueva significación: la poesía adquiere otra connotación, de alguna forma geocultural, de “lugares de la memoria”, en la que se concentra la “identidad de lugares” o “ámbito original” (Moureiras, 1991, pp.42-44), y al mismo tiempo una identidad lírica en su concepción. Así, en el poema “Caminos”, de José Ramón Mercado, el paisaje se agranda más allá de lo terrenal, y el patio se constituye en otro cronotopo⁴³. Centro del universo, el patio

⁴³ A este se ha referido Lázaro Valdelamar en su artículo (2008) “El cronotopo del patio en textos de cuatro autores del Caribe colombiano” al enfocar tal temática en la poesía de Héctor Rojas Herazo, Rómulo Bustos, Roberto Burgos Cantor y Mario Jurisch Durán. Allí postula que Respirando el verano (1967), de Rojas Herazo, se constituye en un texto que influyó en los dos poetas y el narrador citados, a través de la figura del patio como forjador de identidades y la infancia

también se constituye en el lugar de la intimidad, del compartir y disfrutar, centro vital de la memoria, el retorno y la identidad:

Los caminos recorridos agonizan en la memoria
Cada camino era el fuego del día
Una luz
Un sol encendido en los pasos
Cristal de agua derretida entre piedras
Rama florecida de cantos
Sombras diáfanas bajo el agobio de los amaneceres
Cielo azuloso y distante
Aroma de frutas maduras y pájaros y árboles [...].
(1996, p.32)

Bachelard retoma a George Sand para indicar que un camino es “el símbolo y la imagen de la vida activa y variada” (1997, p.42), en la que se hace, como Antonio Machado, camino al andar, en la acción; pero este también representa la vida, la realidad ontológica de la existencia a través de la espacialidad de la imagen, de su duración en la memoria, del tiempo profundo y eternizado en la palabra y en las cosas representadas a su alrededor. También constituye un itinerario, una travesía, el camino emocional que se axiologiza semánticamente (Mateo Palmer y Álvarez Álvarez, 2004, p.147). Las metáforas emplazan imágenes vívidas no solo por los elementos (fuego, luz, sol, agua, cantos, cielo, frutas, pájaros), sino también por la verticalidad y materialidad transmitidas en un movimiento continuo: día, encendido, derretida, florecida, diafanidad. Pero el paraíso que se retorna adquiere

como su lugar mágico, los cuales se unen mediante nudos indisolubles a través de imágenes cronotópicas (pp.35-38).

también otras connotaciones más, como las de decadencia, de dolorosa nostalgia. Tal es el caso de “Ovejas”:

No existe una fruta madurando en el patio
No hay un grito que te llene
Solo te puebla ese aire blando y seco
De gaita de hueso por dentro [...].
(1996, p.34)

El poema hace referencia a un tiempo trágico, a “un invierno que moja el tiempo/Y se posa sobre el polvo de las calles”, donde la gente “se ahoga en el ron caliginoso del silencio”, en una

Tierra herida de muerte
Atada al sol
Y al viento
A pan y agua sobre el tiempo
¡Cómo te pesan las sombras!
Y esa angustia
Que me cae en silencio
Como el agua que rueda en la luz
Y me sabe a óxido de aldabones
(p. 35)

[...]
Un lamento como grito sordo
Empiezo a sembrar ahora
Sobre tu árida entraña de siglos [...]
¡Ovejas!
Solo existes en el color blanco de tus tumbas
Y en el musgo triste de tu aire desolado. (1996, p.36)

El tiempo no solo se sustantiviza, se recosmiza. Existe allí una mitificación del espacio. No es un espacio primitivo; es un mundo revelado por “objetos aislados”, sin continuidad aparente, pues pertenecen a la memoria. Ese espacio mitológico se presenta “a modo de mosaico” y se dilata arbitrariamente en el tiempo de los *loci* (lugares) llenos de nombres propios, dándoles un carácter referencial y definido a esos mismos espacios, delimitado siempre, pequeño y cerrado, aunque el mito tenga dimensiones cósmicas (en palabras de Lotman y Uspenskij, 1979, pp.118-119). Se torna en escritura de y con el tiempo de la memoria, de la luz. La escritura del tiempo se escribe también en el silencio, en el agua. La naturaleza se reescribe y ahonda. Se quiere trasladar a un tiempo bucólico, a un paisaje pastoral, de exuberancia. El paisaje rural se encuentra cargado de melancolía, de *beatus ille*.

Pero también de revelación trágica, o mejor, dramática, de lamentación y dolor por el olvido de una región. En ese espacio tan finamente delineado, también las rupturas sociales se muestran, pues es un tiempo feudalizado, ruralizado, ha penetrado la modernidad en forma de violencia: “Tierra herida de muerte [...] Solo existes en el color blanco de tus tumbas” (p.37). Estos versos resultarán premonitorios con relación a las que mostrará Mercado Romero en *Tratado de soledad, Vestigios del naufragio* y que desarrolla en otros poemas de otros libros.

El tono dramático retorna en “Dos o tres vidas y otras muertes”. El poema comienza con una mirada edénica: “La casa era el patio de juego de la soleada infancia/[...] Y el amor como el fuego residía entre nosotros” (p.38). No obstante, el poema se

torna ominoso: el hermano que no regresa, la madre que se diluye por la pena, la muerte del padre y del caballo, los problemas económicos, la salida del pueblo, de manera que

[...] mi pueblo es ya un montoncito

De luces ya difusas

Y uno que otro recuerdo apagándose en la memoria. (p.39)

Tal vez sucede allí un proceso regresivo como el de Comala (o “comalización”). Entre el patio, el camino, la calle, el cronotopo hace tangible la identidad. El espacio, como eje simbólico y social, señala la pertenencia a un entorno identificatorio, como una categorización social e histórica, y el escritor se encarga de revivificarlo en lo territorial, sicosocial, temporal, conductual, social e ideológicamente (Vidal y Pol, citando a Valera, 2005). Entra aquí el término *obra romance*, según designa Campbell en una parte de su texto acerca de la obra de Derek Walcott (especialmente en el poemario *La abundancia 2001*), esa que adopta y adapta lo neorregional y lo folclórico, de manera que su estética de criollización, conlleva mostrar con ansiedad lo popular y lleva a “posturas políticas contradictorias en relación con las ideas de raza (lo negro), nación, género, colonialismo” (p.318). Es aquí, en este espacio poético, donde también se entrecruza lo político. El cronotopo en tanto espacio y tiempo de/para los lugares, marca los procesos identificatorios y de memoria, reconstruyendo con ello el sentido humano y el sentido histórico. La poesía, así, se constituye en un “re-construir” sentidos y significados mediante la apropiación del espacio en el sentido de lugar “propio”, a través de su experiencia, de un apego, de una apropiación, en identidad. La poesía se torna en apropiación, en memoria histórica, cultural y social; muestra la feudalización de

manera idílica; el poeta parece reflejar una idea contradictoria: somos hijos de un linaje, de un espacio, y las miradas idílicas no contravienen la historia.

Héctor Rojas Herazo es quizás quien, en el siglo XX, instaura desde la poesía y la narrativa, la importancia de la casa y el patio en el Caribe colombiano, del espacio-tiempo como experiencia de lo vivido, como lugar de la memoria y de representación. En el poema “La casa entre los robles” (2004) realiza un recorrido de espacios: “la casa era más nuestra, buscaba nuestro aliento/como el susto de un niño” (p.34); recrea imágenes aparentemente fragmentarias, pero que concurren unitariamente hacia los sentidos –“Por sobre los objetos era un dulce rumor,/ una espina, una mano,/cruzando las alcobas y encendiendo su lumbre/furtiva en los rincones” (p.34)–; escenifica una pintura a través de sinestesias –“El sonido de un hombre, el retrato,/el reflejo del aire sobre el pozo/y el día con su firme venablo sobre el patio” (p.35)–, y recrea las relaciones familiares a través de contigüidades semánticas⁴⁴:

Todos allí presentes, hermano con hermana,
mi madre y la cosecha,
el vaho de las bestias y el rumor de los frutos.
Adentro, el sacrificio filial de la madera
sostenía la techumbre.
Una lluvia invisible mojaba nuestros pasos
de tiempo rumoroso, de fuerza,
de autoridad y límite.

⁴⁴ Una lectura sociocrítica de este poema lo presenta Gabriel Ferrer en su artículo “Poder y nostalgia en “La casa entre los árboles”, disponible en <http://acasadeasterion.homestead.com/v1n2robles.html>.

Pasaba el aire suavemente, buscaba sombras,
voces que derramar,
respiraba en los lechos, dejaba entre los rostros
su ceniza dorada [...]. (2004, p.35)

Poema de las cosas, de los objetos, de los dones, de la resignificación espacial y lo vivencial, del linaje también, representa una interiorización de la experiencia pues “la casa natal está físicamente en nosotros. Es un grupo de costumbres orgánicas” (Bachelard, 1992, p.45). El poema se explaya en recordar lo entrañable, desplegando un aire de comunidad y de *creatio ex nihilo*:

Era entonces el día de las hojas, de potente zumbido
el día para el cántaro, la miel y la faena [...]
Algo de Dios, entonces, llegaba a las ventanas,
algo que hacía más honda la casa entre los robles. (2004, p.36)

Bachelard (1997) llama a este tipo de edificaciones *casas de ensueños*, donde se establecen, cuando la casa ya no existe, los valores del sueño, “la casa de aliento”, del soplo y de la voz, estremecida entre el límite de lo real y de lo irreal, casa que, también, representa una “geometría de ecos” a las que se les pone “un sello aéreo”, dándoles “extensibilidad infinita”, según palabras citadas por el mismo Bachelard del poeta Georges Spyridaki. Afirma también Bachelard:

Todo espacio realmente habitado contiene la esencia del concepto de hogar, porque allí se unen la memoria y la imaginación, para intensificarse mutuamente. En el terreno de los valores forman una comunidad de memoria e imagen, de tal modo que la casa no sólo se experimenta a diario, al hilvanar una narración o al

contar nuestra propia historia, sino que, a través de los sueños, los lugares que habitamos impregnan y conservan los tesoros del pasado. Así pues la casa representa una de las principales formas de integración de los pensamientos, los recuerdos y los sueños de la humanidad. Sin ella, el hombre sería un ser disperso. (pp.92-93)

Landscape e inscape, exterior e interior, espacio y casa y memoria, paisaje y apropiación, el espectáculo exterior contribuye a configurar lo íntimo, a corporeizar el ser y a representar el *estar* y consolidar el *ser*, mediante una poética panteísta. La relación entre existencia humana y mundo, se transforma en percepción y experiencia del lugar a través de la conquista interior, en espacio vivencial, espacio vivido y vívido, a través de la memoria, de la presentificación ricoeuriana, en el espacio que se tiene y “se es”, tanto en lo íntimo como en lo imaginativo. Se presenta, entonces, un espacio de concentración: el ser-uno con el espacio se constituye en arraigo, en espacio de apego, de apropiación, de habitar el ser. Lo espacial se vuelve intenso. La simultaneidad de lo externo en lo interno, conviene en convertirse ya no en una espacialidad dual, sino en una manifestación *in-tensa* de lo *ex-tenso* (Aínsa, 2003, p.24). Se descubre la “inmensidad íntima” en lo vasto. Existe, pues, una conexión entre casa y universo, entre cuerpo, casa, universo y árboles o madera, como sostenedores de la casa, como centros de lo estable y de lo vertical, de lo concentrado. La casa representa una especie de árbol: verticalidad del paisaje convertido en hogar.

Retomando a Rojas Herazo, se aúnan en ese poema, la visión edénica, adánica, conjuntamente con el poder del asombro que despierta el lugar perfilado, el poder y la historia de la casa,

su personificación y reconstrucción sensorial como universo y símbolo del orden (casa), y el árbol (símbolo de la unión entre el cielo y la tierra), al léxico de la identidad: padre, tierra, madre; como al filial, al linaje y religioso: hermano, hermana, Dios, campanas, en fin, se trata de una escenificación en presente, una ontología del tiempo del pasado mediante una escritura del sortilegio, del viento que escribe también dentro de la escritura, convirtiéndose en tiempo y paisaje, en tiempo y paisaje recordado.

Se puede pensar, a partir de Mercado, García Usta y Ferrer, entonces, que todo espacio habitado, que todo paisaje contiene, en su esencia, la concepción de hogar, y, desde el terreno de los valores, conforman una comunidad donde se unen memoria e imaginación, de forma que la casa o el patio representan una narración del pasado desde el presente, en el que el tiempo se espacializa como recuerdo en y desde el lugar. Ellos buscan mostrar la *estructura de sentimientos*, en el sentido inicial que lo expresa Raymond Williams:

La eventual estructura de sentimiento no se basa solo en la idea de un pasado más feliz. Se inspira además en esa otra idea, asociada a la primera, de inocencia: la inocencia rural de los poemas pastorales, neopastorales y reflexivos [...] El contraste retórico entre la vida de la ciudad y la del campo es en realidad tradicional. (Williams, 2001, p.75).

La casa conjuga la integración de los sentidos, pensamientos y sueños, constituyéndose en un paralelo con el cuerpo, y de este con la memoria como tiempo. Al mirar desde la casa y el cuerpo, se aprende a mirar desde nosotros otros conceptos como los

de valor, cultura y naturaleza, individuo y sociedad. La casa y el paisaje como espacio de símbolos y de recuerdos revisitados, y su figuración (su lectura y recreación) se constituyen, en el decir de Bachelard, en “diagramas de psicología que guían a los escritores en el análisis de la intimidad” (1997, p.70), coincidente, además, con la “poesía de la experiencia” que propone el poeta, a través de su lectura, de dos momentos: el de su figuración y la “lectura de la experiencia” del otro, de su refiguración. El diálogo, a través del texto, se pluraliza: somos, nos unimos en la misma experiencia.

Y son justamente los dos siguientes poemas de José Ramón Mercado, donde el recuerdo cobra vida, se sustantiviza, pero repitiéndose también las primeras imágenes-palabras, imágenes-mundo de cada poema:

La casa despertaba cada mañana
Alboreada de pájaros
Tibios cantos que poblaban los árboles despiertos
El cielo reposado al fondo [...].
(“La casa, los árboles y los pájaros”, 1996, p.37)

Y en “Dos o tres vidas y otras muertes”:

La casa era el patio de juego en la soleada infancia
Las mañanas poblaban de trinos la arboleda del patio
Las ciruelas y las moras aromaban el cielo por las tardes
Y el amor como el fuego residía entre nosotros [...]. (p.38)

En este último poema se revelan la expansión de lo íntimo desde los diferentes conceptos de memoria, donde casa y patio se constituyen en el centro de los recuerdos y parte de la historia

y memoria, *lugares de memoria*, término que para el historiador francés Pierre Nora sirve para nombrar los *locus memoriae*, constituidos por el espacio, el gesto, la imagen, el objeto, hechos o personajes que conforman un conjunto en el que estos espacios desentrañan su verdad simbólica, más allá de su realidad histórica. Se persigue, así, constituir su conjunto simbólico y la unión que las reúne: “fijar un estado de cosas, inmortalizar a la muerte, materializar lo inmaterial”⁴⁵ (Nora, 2008, p.16). Y agrega el historiador francés:

La memoria solo se acomoda de detalles que la reconfortan; ella se alimenta de recuerdos vagos, globales, flotantes, particulares o sensibles [...] La memoria instala el recuerdo en lo sagrado; la historia lo desaloja, siempre procesa [...] los lugares de memoria viven de su aptitud a la metamorfosis, en el incesante rebote de sus significaciones y el bosque imprevisible de sus ramificaciones. (Nora, 2008, pp.16-24)

En Colombia, Thomas Gómez (2004), retomando la perspectiva de Nora, postula como lugares de memoria algunos héroes y próceres colombianos y extranjeros: Bolívar, José Antonio Galán, Mutis y su expedición botánica, José Prudencio Padilla, el himno nacional, el bambuco, el puente de Boyacá, la quinta de Bolívar, la Casa de Nariño, el Archivo General de la Nación, los resguardos indígenas y otros sitios históricos como las mura-

⁴⁵ Dentro de los lugares de la memoria, se combinan, por ser objetos más inmateriales que materiales, libros, hombres, parajes y conceptos: en Francia, por ejemplo, la catedral de Reims, la batalla de Waterloo, el libro de Proust *En busca del tiempo perdido*, Vichy, Versalles, Juana de Arco, Víctor Hugo, “La Marsellesa”, la República, el Tour de Francia, la Torre Eiffel y las Galerías Lafayette y “museos, archivos, cementerios y colecciones, fiestas, aniversarios, tratados, causas, judiciales, monumentos, santuarios, asociaciones” (Nora, 2008, pp. 16-24). Se trata también, de haber estado presentes, como el caso de Goethe, quien dice haber estado durante la batalla de Valmy, cobrando la importancia del testigo, del testimonio.

llas de Cartagena, el Parque de San Agustín, los cascos antiguos de Mompo, la casa de Manuela Beltrán y de la Pola (pp.101-108). Para el caso del arte, se pueden designar las esculturas de Botero o Villamizar; y en el caso de la literatura del espacio, ¿por qué no nombrar los lugares de la memoria que los autores recrearon y de los cuales existen espacios que recuentan lo que sucedió en *María*, de Jorge Isaacs o en los poemas hasta ahora estudiados?

Debe considerarse, sin embargo, la asunción de las temáticas que elabora el autor como juegos de lenguaje y del apego al lugar como un juego dialéctico. ¿Qué significado tiene para el poeta su lugar de origen en su obra? La “parcela ínfima de mi territorio”, la inmensidad de lo íntimo, remite no solo a una representación memoriosa, sino también cartográfica, una especie de *matria*, “orbe minúsculo que en alguna forma recuerda el seno de la madre cuyo amparo, como es bien sabido, se prolonga después del nacimiento” (González, 1992, p.480, citado por Giménez, 1996, p.11). Desde el ángulo socio-cultural, la región o la *matria* representa para los poetas y narradores la asunción de un “espacio cuasi-sagrado dotado de alta densidad simbólica”, un geosímbolo, bajo el cual adquiere una “dimensión simbólica que alimenta y conforta su identidad” (Bonnemaison, 1981, p.256, citado por Giménez, 1996, p.12), adoptándola de manera semiótica, es decir, como pautas de significados (Geertz, 1989). Mediante la contemplación subjetiva o contemplativa y mediante términos simbólicos-expresivos y emocionales, el creador estructura su pertenencia dando cuenta de su apropiación estética, mediatizando al pequeño espacio vivencial de su nicho o *matria*. Del espacio, del *topos*, a la escritura, al *logos* (Aínsa).

Esta geopoética reestructura la concepción espacial y temporal, la resignifica. La poesía se convierte, más allá del lugar, en una expresión recontextualizada. El poeta la imbuje de una autonomía que, como en el caso de Aurelio Arturo, revalida un espacio *otro*, americano, cierto. Esa revalidación, de ese retrato espacializado, revela el paisaje como autonomía estética, geocultural.

Pero también se constituyen en lugares de *memoria traumática*, aquellos espacios donde fueron masacrados numerosas personas en Colombia, como las revivificadas por el poeta Mercado en *Tratado de soledad*.

En esta reconstrucción del espacio, se presenta el correlato objetivo a partir de una serie de imágenes que se extasían en su presentación acumulativa, un cronotopo cruzado por efectos sinestésicos. En “La casa de mi madre”, el poema se puebla de ellos. El siguiente “apenas” no deja de ser irónico, pues el poema despliega la memoria plena:

Una calle larga apenas recobrada en la memoria
El color verde ultrajado que acerca la colina
El calor que enciende los sueños
La tarde solitaria El patio lejano
El tatuaje del verano de chicharras incendiadas
Los árboles del huerto
Aún el viento llega alegre entre el paisaje [...]. (1996, p.44)

El paisaje externo, o *landscape*, se traduce en efectos de sentido, en un poblar de imágenes, de la mano con el monólogo dramático. En “Sonata del silencio en tu nombre”, poema que sigue a “La casa de mi madre”, el yo poético no solo apela al correlato

objetivo, representando emocionalmente las imágenes de esa oyente lírica, sino que deslumbra con su simbología, muy parecido al del poemario *Agua de alondra*:

Sombra del árbol irremisible del día
Voz de la mañana que surge cantando
El viento sueña calle abajo entre arenales
En el espacio del mar y la ola del fuego
La fiebre del agua moja tu nombre
La presencia de la mañana desgajada
Surges como una gota de crisálida
Empiezas a nacer del viento y la poesía
Oigo la voz quebradiza del silencio
En los cuartos de la casa
Parece que anduvieras recogiendo los pasos [...]. (“La casa de mi madre”, p.45)

Existe aquí una conexión aparente con la poesía de Aurelio Arturo, pero también de cierto piedracelismo, por la forma de conjugar los elementos: mar, fuego, agua, voz, viento, crisálida, todo ello configurándose a través de un guiño simbólico, elegíaco. Y con él, con los poetas españoles de la generación del 27 y con Meira Delmar. Cuando se leen versos como los que siguen, puede creerse en la influencia de Eduardo Carranza:

Alforja de cristal de recuerdos que me habitan
El patio consagra tu aire moreno
El temblor de la mañana
Sube por el borde del poema
El leve balcón de la memoria. (p.49)

“Aire moreno”, “temblor de la mañana”, “borde del poema”, son imágenes encrespadas en el mismo borde lírico de Carranza. Así, en “Canción de Alicia entre sueño y nube”, Carranza habla de “un silencio moreno”, desde la distancia de la rima:

Alicia, Alicia Altanube,
fue dibujada con trinos
sobre un silencio moreno
por turpiales sin memoria.

(*Canciones para iniciar una fiesta*, Carranza, 1975, p.47).

Nuevamente Carranza describe un “aire blando”, pero además, coincide en la simbología modernista del azul y en la metapoesía que se elabora en su propia obra (“yo alzo los brazos de mi poesía” y “llueve en este poema”):

Nos une y nos separa un aire blando,
una distancia de melancolía;
yo alzo los brazos de mi poesía,
azul de ti, dolido y esperando.
Llueve en este poema; tú lo sientes
con tu alma vecina del cristal;
llueve tu ausencia como un agua triste
y azul sobre mi frente desterrada.

(“Azul de ti”, en *Azul de ti*, 1975, p.137)

Mercado, muy lejos de ese neorromanticismo, según denomina María Mercedes Carranza a la poesía de su padre Eduardo (1985), no aceptaría tal comparación; sin embargo, este poemario de Mercado da cuenta de la demostración de un lenguaje lírico entrecruzado también de un tiempo mítico, detenido, tiempo neo-

romántico también. Incluso, insistiendo en este diálogo o influencia forzada en la convocación de las imágenes de Carranza con Mercado, se presenta una analogía con el verso de Carranza: “Llueve en este poema; tú lo sientes/con tu alma vecina del cristal” (“Domingo”, en *Sombra de las muchachas*, 1975, p.101); con la imagen de “El espantapájaros”, de José Ramón Mercado: “Soy la sonrisa húmeda del alba/El sol de fuego del medio día de cristal” (p.47); aunque también con esta otra de “Alondra”, de Mercado: “Alforja de cristal de recuerdos que me habitan” (p.49), pero que se aleja de la retórica de Carranza, pues, a pesar de existir una convocación del misterio de la poesía, este no puede surtir por completo efecto ya que para Mercado, perfila “un tropel de afanes que agobia/El secreto opaco de las cosas/ Se instala en el patio” (“Inmóvil en la quietud del patio”, p.46).

Se trata, en el fondo, de una poesía que pretende llenar la oquedad, los vacíos, pero revela al mismo tiempo, la representación de la destrucción del pasado ido:

[...] El aire fresco que agoniza en la ventana
La esencia de la flor que naufraga en el aire
Los barcos anclados a la sombra de las horas muertas
En el esparavel de la brisa
Lentamente la vida va encorvando sus velas.
 (“Inmóvil en la quietud del patio”, p.46)

Este mismo aire de pesimismo es el que expresa en “Espantapájaros”. En el poema de Mercado, la modernidad que acucia al hablante lo lastima de manera más patente. A diferencia de los poemas que siguen en el siguiente apartado, el yo lírico se rea-

firma en su soledad. Y en ese ejercicio intertextual, se presenta, al final del poema, una conjugación con las imágenes de Juan Manuel Roca: “En la próxima cosecha/Regresarán los pájaros de nuevo/Yo habré desaparecido en la árida estación del miedo” (p.47). Extremando las búsquedas (en un ejercicio de sobreinterpretación, en los términos de U. Eco), existe allí un reflujo, un juego, una coincidencia con las imágenes de Roca en “Poema con tigres”: “Te vi junto al río y ya no hubo más jaula que mi miedo,/Tigre en libertad,/Flama en la noche de los sentidos” (Roca, 2012, párr. 1). Y en “Mapa del caminante” del mismo Roca: “Ha cruzado parajes de la tierra/Donde alguien golpea las maderas/Y el miedo de abrir es una aldaba” (2009, párr. 1). Miedo y libertad, apertura y jaula, los contrastes crecen. Quizá solo sean términos, pero es el tono, el enfoque el que los acerca. Es quizá, también, esa especie de poesía “internacional” a la que alude Michael Hamburger en *La verdad de la poesía*, poesía que manifiesta el compromiso del autor con el mundo, con la guerra y sus conflictos, pero, en este caso, como una crítica acendrada, abierta.

“DEL TIEMPO MUERTO”: LA MIRADA DE LOS OTROS

Si en el apartado “Estancia del poeta” la poesía mostraba el territorio y los espacios íntimos, mediatizados por una voz en primera persona interpuesta, ahora, donde el hablante se refiere a un espacio abstraído, en “Del tiempo muerto”, en el segundo apartado, el hablante edulcora la temática: el paisaje se muestra a través de la mirada del otro, de un oyente lírico y de unos personajes que desfilan a través de este. Los lugares, abiertos, designados, ahora tienen nombres: El Pozón, Tinavie-

ja, El Tendal, Puertoescondido; reencarnan un mundo “familiar”, con espacios mitológicos, entendidos como lugares con nombres propios, realizados, definidos, delimitados (Lotman y Uspenskij, 1979, pp.119-120). También se presenta una temática de manera esclarecida: el agua. De hecho, es una prolongación del primer apartado, pero ahora es el camino, la imagen. Lo láríco aparece a través de

[la] gritería del pueblo llegando como un aroma
Que se regaba en los brocales
Agua chapoteada de bestias [...]
En el agua espesa de la alberca
Las alondras locas del verano
Bebían el agua del tiempo muerto.
 (“Agua del tiempo muerto”, 1996, p.54)

Se observa, al mismo tiempo, la aparición del espacio y del tiempo. El cronotopo resurge:

Perdida entraña de los motungos en el tiempo
Tiempo que se distancia de la memoria
Nicolasa
Concepción
Eloísa
Eva María
Praxedes
Eran el aroma del agua La frescura de la tarde
[...]
Alcanzo a recordar el alero de la calle nueva
Como un estribo colgando de los ijares del pueblo.
 (“Breve aljibe bordado en oro”, p.55)

Tiempo detenido, tiempo muerto, la memoria entroniza, dinamiza a través de la escritura. Como libro misceláneo, Mercado introduce en este poemario descripciones, crónicas poéticas, poesía en prosa, las cuales perpetúan un espacio secularizado y al mismo tiempo poético. Caminos, infancia, nombres, familia, se funden:

Toco tus aguas tersas que respiran frescamente desde la entraña profunda de tus propias raíces. Desde la misma cofia de los árboles. Y mi infancia se inunda con la presencia de las voces de mis hermanos Marco y Jairo. Oigo el cristal de la risa de mis primos Laureano y Julio, rompiéndose en el aire, como una tonada que llega de lejos. No es posible agolpar tantos recuerdos. Tenía que estar inclinado sobre tu brocal, como ahora, para sentir el borde intangible de los sueños. (“Concierto íntimo del agua delgada”, 1996, p.59).

El aquí y el ahora, el tiempo y el lugar rememorativo, el pasado ante el presente, reconocimiento y apropiación, la memoria reconstruye a través de asociaciones y transferencias, se teje una historia relacional: autobiografía y ficcionalización, apropiación del lugar y memoria de los lugares, donde la memoria familiar concurre. Es la misma que va a aparecer, en forma acendrada, en el poemario *La casa entre los árboles*.

En el decir de Walter Mignolo (1996), ocurre así el cruce de percepciones culturales, de las muestras y sensibilidades, en la que concurren las ubicaciones geoculturales con su sentido de territorialidad, en la que no solo se incluyen el idioma, la comida, los olores, el paisaje, el clima, sino también todos los signos básicos que vinculan el cuerpo a los lugares (p.24). De allí que el entorno cobre un inusitado valor de intercambio, de armonía. Y una de esas muestras surge a partir de una versión de la *gastronomy poetry* en el sentido de re-fundar, de renom-

brar, a través de los frutos y vegetales de la tierra, a través de la comida, a través de su imaginaria, lo cual agrega mayor sentido a la apropiación del lugar identitario. En “Variaciones alrededor de tu sueño”, una especie de poema amoroso, el hablante, en sus partes IV y VI, a través de un tono dramático imploratorio, combina el espacio paisajístico con el de los vegetales nativos y aculturados:

IV

Hay un sol que naufraga en las sombras
Entre delgadas rebanadas de remolachas
Y lonjas terracotas de zanahorias
Y cocombros y pepinillos encurtidos
Y cantos de pájaros en la mañana
Y sortilegios florecidos
¿Cómo deshollejar berenjenas tiernas
Entre vinos añejos?
¿Un cielo de cerezas tornasolado al punto de tu paladar? [...]

VI

Pedacitos de sueños que gotean de una lluvia que regresa
El cocido de blandas acelgas
El guisado de garbanzos nacarados
El cielo estrellado de verdes carautas
El sabor íntimo de las espinacas
La torta de coles palpitando bajo la lumbre
La ensalada de habichuelas rellenas al vapor
El encanto de las candias silvestres
Los almíbares amorosos repartidos entre los hermanos
Los atardeceres lentos de crepúsculos apagados
Coronados de tu presencia.

(1996, pp.41-42)

El renombrar conlleva también una descripción o una concepción adánica⁴⁶, pero a su vez a lo que denomina Paul Ricoeur “vehemencia ontológica”, “afirmación originaria” o “densidad real del pasado”, en que “el lenguaje dice el ser”, de tal forma que el discurso busca darle, a la manera heideggeriana, una experiencia, un habitar y ser-en-el-mundo, que lo antecede y pide ser nombrado (2001) a través de la restauración del paisaje, en un constante diálogo entre lo interno del sujeto poético, *inscape*, y lo externo, *landscape*, entre el *pathos*, convertido en *logos*, y este en *locus*.

Este re-nombrar es el que pone en escena Derek Walcott en muchos de sus poemas: declarar la versión del lenguaje colonizado con el nativo, como la enseñanza pedagógica en su poema “Nombres”:

Escuchen, niños míos, digan :
moubain: el jobo,
cerise: la cereza silvestre,
baie-la: la bahía, con las voces verdes y frescas
que una vez fueran ellos mismos
tal como el viento inclina
nuestras inflexiones naturales.
(2012, p.151, en *Pleno verano*)

Sobre ello, Homi Bhaba ha indicado que no había visto en un poema como el de Walcott el “derecho a significar”, a evocar “más profundamente” la “colonización del Caribe como la pose-

⁴⁶ Acerca de una concepción adánica, véase el trabajo de Kerry-Jane Wallart (2005) “La métaphore chez Derek Walcott: à la recherche d’une « arrière-langue », en *Etudes anglaises* 4 (Tome 58), en el que, más que exponer las características adánicas del renombrar en la poesía de Walcott, señala el origen del lenguaje, nombra al mundo. Se ha retomado parte de su exposición en las líneas siguientes.

sión de un espacio mediante el poder del nombrar”. Así, el texto celebra una nueva autoridad “aurática” de re-nombrar, una “performance de reinscripción específicamente poscolonial”, que pasa del nominalismo imperial colonial “hasta la emergencia de otro signo de agencia e identidad”. No de la cultura como “sitio” o subversión o transgresión, sino de “solidaridad entre etnicidades que se encuentra en la cita de la historia colonial” (Bhaba, 2002, p.277). Plantea, entonces, que existe un diálogo desde “otro” lugar de la cultura caribeña, desde un lugar del Caribe, pero también desde el continente suramericano, presentándose una reunificación, redescubrimientos imaginarios, de manera constante.

El lugar de los frutos y vegetales en la poesía del Caribe es amplio, hasta convertirse en identificador. En la del Caribe colombiano, desde finales del siglo XIX, se encuentran ejemplos. En “A mi morena”, de Candelario Obeso, el hablante informa que en su estancia:

Allí tengo malibú,
Ajtromelia y azajá:
Tengo un lirio güeleroso
Y jamín re malabá;
En cosa re golosina
Tengo un grande nijperá,
Cocos, cirgüelo, naranjo,
Un no vijto plataná...
Tengo e toro, hasta tabaco,
Un ron que hace bailá (1988, p.62)

En “Calabaza”, de *Veredas y otros poemas*, de Gabriel Ferrer (1993), se lee: “Te ofrezco esta humilde planta que tú no conoces/di-seminada en la parcela ínfima de mi territorio/luz difusa que emana del dios del trópico” (p.21).

En Teobaldo Noriega, en el poema “Doliente piel de hombre” (2005), la adscripción geográfica, lugareña, de la patria y la patria, reposa, entre otros, en las frutas:

Verás. Yo nací junto a un río que cruzaba altanero
Por una zona ardiente sembrada de bananos.
Crecían mangos, caimitos, guayabas, tamarindo,
explosión de guanábanas al chocar con los dedos,
papayas compitiendo con afiladas piñas.
Había guamas, corozos, zapotes embrujados
que mostraban airosos su pulpa erotizada. (2005, pp.11-12)

Estos ejercicios acerca de un pequeño nombrar los vegetales cotidianos, cobran el fuego de una magnificación y resignificación del lenguaje y el espacio, lo que presenta una “extrañeza” en la memoria cultural del Caribe. No hay que repasar la propuesta de Glissant para observar la importancia de la naturaleza en la literatura del Caribe, pues la posesión y movimientos en estos poemas, giran de lo interno a lo externo y viceversa, remarcando que la cultura se articula con la naturaleza, la memoria y la identidad. Una poesía dialógica, no solo con la naturaleza, sino también con lo ecológico y lo histórico, una reapertura, un lenguaje en el que las “imágenes-palabras” representan un intento por transmitir un pasado afroamericano frente al lenguaje de los poderosos (Zora Neal Hurston, citado por Aurélio, 2012), una forma de adscribir y revitalizar, una vez más, el entrelazamien-

to entre/versus cultura y naturaleza. Nominar, poetizar, significa recoger los susurros de la naturaleza y del mundo, transcribirlos y evidenciarlos, bajo una percepción adánica. Las metáforas reviven el espacio, el tiempo, la identidad, la memoria, recuperándolos del olvido.

Lo que ello significa es que esta poesía de Mercado, Ferrer y García Usta, conviene en constituirse en una nueva apertura en la que la poesía del Caribe total (o anglófono en este caso) dialoga con la del Caribe colombiano, generando una matriz más amplia: la del adanismo que se encauza por los senderos de la historia, el paisaje y el “sujeto cuya lengua bautiza ese paisaje y vive esa historia [...] sujeto metafórico actuando adánicamente, reconstruyendo todo de nuevo [...] para dar sentido a mundos insuficiente e insatisfactoriamente mapeados por los recursos lógicos de la historiografía y la teleología” (Del Valle, 2011, pp.168-169). Estos poemas plantean “actos de redescubrimiento imaginativo”, de “reunificación imaginaria” (Hall, 2010, pp.350-351).

*LA CASA ENTRE LOS ÁRBOLES: MEMORIA FAMILIAR, VALOR Y POESÍA
DEL LINAJE, POEMAS DRAMÁTICOS Y DRAMATIS PERSONAE*

Nunca creí en fantasmas y no tengo un especial interés
de ver otra vez a mis muertos
¿pero cómo no aceptar lo que se niega a desvanecerse?

John Burnside, “IV Indeleble”

El chileno Alejandro Jodorowsky escribió sus memorias noveladas *Donde mejor canta un pájaro* (2012), basado en la frase de

Jean Cocteau “un pájaro canta mejor en su árbol genealógico”. Más adelante, el propio Jodorowsky añadió: “nuestro árbol genealógico, por una parte, es la trampa que limita nuestros pensamientos, emociones, deseos y nuestra vida material [...] y por otra parte es el tesoro que encierra la mayor parte de nuestros valores” (p.10). Desde el Caribe colombiano, la narrativa de Manuel Zapata Olivella ha hecho referencia a ese árbol genealógico, pero es, justamente, la poesía del Caribe colombiano la que más ha afirmado esta temática. Desde Candelario Obeso, pasando por Óscar Delgado, Giovanni Quessep, Rojas Herazo, Manrique Ardila, Gabriel Ferrer, Rómulo Bustos, Jorge García Usta y Javier Marrugo, la familia ha aparecido como centro de su obra. A esta poética la denominaré *del linaje*, la cual genera una rama más del árbol de la poesía del Caribe. Esta *poética del linaje* tiene como objetivo retratar comportamientos, situaciones, contextos, emociones, sentimentalidades, en fin, constituye una forma elegíaca en la que la memoria del autor canta, en los términos de Paul Ricoeur, a los seres “allegados”⁴⁷, queridos, idos.

Pero para no hacer un relato exhaustivo del término *poética* desde Aristóteles, tomaré dos conceptos: la de López Eire, sobre “la poética como la parte de la lingüística que trata de la función poética en relación con las otras funciones del lenguaje; porque, evidentemente, lo mismo que el análisis de la pintura trata de las estructuras pictóricas, la poética, al ocuparse necesariamente del problema de estructura lingüística, ha de estar

⁴⁷ Ricoeur entiende los “allegados” como “esa gente que cuenta para nosotros y para quien contamos nosotros” y el camino, que va desde la “memoria individual” a la “memoria colectiva”, como un flujo de distanciamientos y acercamientos “que hacen de la proximidad una relación dinámica en continuo movimiento; hacerse próximo, sentirse próximo” (Ricoeur, 2003c, p. 172).

íntimamente integrada en la ciencia que se ocupa del lenguaje” (1980, pp.8-9). Finalmente, haré mía lo que precisa Albaladejo del vocablo (2008): “en su componente comparativo, la Poética ha practicado la comparación de discursos para explicar el discurso literario, la obra literaria, su lenguaje y, en definitiva, la Literatura” (p.256), lo que contiene además el estudio de “los procesos de creación, comunicación e interpretación de esta, además de sus conexiones con la sociedad, con la cultura, con la historia y con otras actividades del ser humano” (p.243). Por su parte, el Diccionario de Oxford considera sobre poética, de manera prescriptiva: “Conjunto de principios o reglas de un determinado género literario o artístico, de una escuela o de un autor” (s.f.). De allí se puede deducir que una poética constituye una propuesta estructurante de un artista o de varios que confluyen en determinada temática o temáticas, o en una o varias constantes estilísticas originales en sus obras, las cuales generan una revelación y 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 coincidentes. 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, las sentimentalidades de un grupo social en el que, de manera reconstructiva, memoriosa, a través de formas elegíacas, el poeta celebra la memoria y canta a los seres allegados fenecidos o a 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 seres cercanos, 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), de manera sociológica, 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 las páginas siguientes se ampliará el concepto, a través del análisis de los mismos autores.

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. De hecho, en los poemas sueltos de los primeros poemarios, ya Mercado ejercía un ejercicio mitificatorio. Aquí mito se entiende como una estructura mental preestablecida, la cual permite explicar la experiencia humana en concordancia con modelos socioculturalmente preconcebidos

(Pennef, citado por 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. Por ello, en el poema “Mi prima Hilda Tulia”, el hablante lo expone así: “No es lo mismo anteponer un recuerdo/Que escribir un poema con manos recientes” (2006, p.103).

La casa entre los árboles, como memoria familiar y filial, representa uno de los más altos índices estéticos de la poesía de Mercado. En este universo discursivo en el que el poema se dirige a un receptor concreto, se despliega, para García Saraví, un texto en el que pretende hablar de sí mismo, 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). Desde cierto ángulo, se despliega, así mismo, más que una *biografía personal*, una *historia biográfica*, entendiendo la primera como las acciones personales y las imágenes del sí mismo del poeta, mientras que la segunda hace referencia a una acción impersonal, social, histórica, de la persona-individuo-poeta en el tiempo (Gallegos Díaz, 2006) y para el tiempo, para la historia. El poeta, hombre-en-la-historia, se aviene con una historia imaginada, reimaginada. En este sentido, el hablante lírico, ideal, ha confluído más como un

“sujeto histórico optativo en un mundo imaginado”. Es decir, el concepto de “intimidad verbalizada” de Laura Scarano, toma un nuevo cariz, pues el pacto entre poeta y lector supera las antinomias entre la historia y subjetividad, lo público y lo privado, el individuo y la sociedad, realismo y lo ficcional (Scarano, 2010, p.116).

Esta “intimidad verbalizada”, confluyente con la historia biográfica, con el hombre-en-la-historia, con una *reimaginación verbalizada*, da cuenta de una *poesía del linaje* del Caribe colombiano. Esta lírica tiene su fundamento en la propuesta de Mijail Bajtin cuando se refiere al linaje como categoría valorativa de la otredad y al *valor del linaje* como destino y “fuerza valorativa que concluye y organiza artísticamente *la vida del otro*”, el valor que crece en el destino (1982, pp.157-158, destacado del autor). De esta manera, en la otredad, el poeta, como valorador de un *proceso dramático*, se considera continuador de la vida de los otros, de la familia-pueblo, del género humano. El poeta actúa y evalúa y dice que pertenece a un linaje, no porque sea de él, sino porque él hace parte de una cadena del padre y la madre y en este el determinismo del *ser-para-sí*, el *yo-para-mí* se rompe: 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 disolvencia: habla del ser-para-los-otros, del *yo-para-el otro* (Bajtin, 1982, p.54). 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 emparenta con la memoria de la historia de una zona de la región. Pero también se revela otro elemento importante, señala el espacio del *autor en la obra*:

qué tanto se muestra el autor en la obra, cómo se observa a sí mismo y cómo se despliega. La *poética del linaje* observa esa relación entre *autor* y *autoría*, autobiografía y autoficción. Lo que se plantea, de alguna forma, es la propuesta bajtiniana de una filosofía de la acción participativa del autor en su obra. Los personajes a los que acude el autor, “héroes”, no representan seres mitificados sino “condensadores semánticos” de una alteridad. Además, el autor adquiere una materialización axiológica con el ser y su mundo, lo cual lo hace seleccionar la temática, sus personajes y su forma compositiva (Faraco, citado por Arán, 2014), imprimiendo con ello, además, una escogencia de valores; es decir, además de lo estético, su definición narrativa y ética se conforma a través de la vida propia y la de los otros. Para Arán:

Se trata de examinar el concepto de autor desde la vivencia estética, planteada como lucha o esfuerzo del artista para configurar un personaje como un otro de sí mismo, inclusive en una autobiografía en donde al representarme, yo soy otro para mí y me objetivo. Para ello el autor debe “extraponerse” y ver por fuera del mundo íntimo del personaje, tener ese excedente de visión que le permite comprender y valorar desde otro lugar, inaccesible al personaje. (p.11).

Desde un abordaje onto-antropológico, de acuerdo con los lineamientos de José Miguel Marinas (1995), la poesía como narración se puede trasponer como un contar a través de la cual las estrategias narrativas en la construcción de la identidad, pueden guiarse bajo diversos procedimientos (en concordancia con Ricoeur), pero, a la vez, como reconocimiento de los otros como participantes de los propios relatos. Ello se observa en la poesía de Obeso, Mercado y García Usta, como un cruce de una

geo-onto-antropología y discurso, como reconstrucción de un saber-estar-en-el-espacio-y-en-el-tiempo, dando a este giro un carácter de poesía fundante (“creadores de nuevas perspectivas sobre los sujetos”, como indica Marinas, 1995, p.182), adánica y definidora de la poesía como evento ético, político. Para el poeta contar y contarse, hace parte de una biografía inicialmente individual que adquiere, en su carácter integrativo, no solo la trama artística sino también “la del linaje, trabajo, o afinidad” (Marinas, 1995, p.177). Lo que encierra, más allá, es la pluralidad. El discurso poético, así, se constituye en lugar privilegiado para expresar la condición relacional con los otros. Como indica Pampa Olga Arán sobre Bajtin (2014), el teórico ruso busca

explicar el acto de creación artística en el que el autor, en tanto instancia creativa intrínseca, produce la imagen espacial y corporal del héroe como objeto de conocimiento y como una totalidad de sentido. Se trata de examinar el concepto de autor desde la vivencia estética, planteada como lucha o esfuerzo del artista para configurar un personaje como un otro de sí mismo, inclusive en una autobiografía en donde al representarme, yo soy otro para mí y me objetivo. (p.11)

Ser y personaje, ser y otro, ser los otros. Aquí poesía y relatar se integran, pero en constante apertura. En la poesía, filosóficamente, la identidad, entonces, no es cerrada, es relacional, en la medida en que los individuos se vinculan, se confrontan y dependen de los otros. Atrás se expresaba una especie de ontología poética, de quietud identitaria, pero el autor, como sujeto social, en el tiempo, también se transforma. Por ello, priman la alternativa y la organización o articulación compleja, novedosa, en vez de los lugares comunes y la pertenencia (Marinas, 1995,

p.179). La identidad ontológica, quieta, no es, pues, admisible. Como la del poeta, es mutable y constituye también un “condensador semántico de una alteridad” en la que, mediante, su fuerza estética, autor y personaje elaboran una relación intersubjetiva, completándose ambos, como en la vida. La búsqueda de la alteridad es trámite inalienable. Somos también personajes de la visión ajena. Somos seres inacabados que la obra estética culmina (Arán). Lo ético y lo estético dialogan infinitamente, de manera que el hecho estético dialoga, así mismo, con la vida, adquiriendo, en la obra, la totalidad de sentido relacional. Los personajes, al mismo tiempo, adquieren su independencia, pero invitan a ver, a conocer al escritor. La obra restaura al autor. En este diálogo, entre el ser y lo artístico, lo estético se vuelve significativo, mucho más cuando el personaje, el héroe, concluye en su orientación semántica, “esto es como un centro valorativo distante o diferente del autor, lo que lleva a que desde el comienzo de la obra éste se pregunte ¿quién es él?” (Arán, 2014, p.13).

La conexión con la poesía o *poética relacional* de Glissant es evidente: se habla de procesos, de transformaciones, de resignificaciones. Somos y no somos los mismos. Parafraseando también a Ricoeur y a Bajtin, nuestra narración se transfigura, así como nuestros personajes. Nos reconstruimos. Somos otros; somos (nos volvemos) historia. Estamos conscientes de lo vivido y en contacto con otras culturas. Somos conscientes de nuestras relaciones con el mundo. Lo esencial no es lo nuestro como elemento ontológico. Nos mueve una “complicidad relacional” (Glissant, 1990, p.161), de expresión política, periférica, descentralizada, divisionista, *archipiélica o archipelágica*, de manera que

nos constituyen la imaginación, la ambigüedad, la resistencia y la criollización o la hibridez. Vamos hacia los otros y los entendemos. Somos el destino cambiante.

Se deriva de ello que la poesía del Caribe colombiano, desde Candelario Obeso, introduce una *poesía del linaje* que reivindica no solo los espacios y los tiempos: reivindica al otro familiar, los conflictos, las alianzas, la memoria plausible. Puede verse ejemplificado en la poesía de Meira Delmar, desde *Laúd memorioso* (1985), pero especialmente en *Alguien pasa* (1998) y *Viaje al ayer* (1999-2003) donde, sin abandonar sus temáticas reconocidas, a través de un lenguaje más coloquial y abierto, un hablante lírico hace confluír la memoria biográfica con la histórica: la contemplación de lo propio pasa por el tamiz de la familia, de los otros, del pasado en el Líbano o en América. Así sucede con la obra poética de Rojas Herazo, Quessep, García Usta, Bustos, Ferrer; una poesía sostenida, también, a través de los vínculos con el pasado histórico, con el pasado de las raíces de la inmigración; un pasado fundador, extendido a relaciones históricas y del linaje.

Desde el aspecto sociológico, Mercado muestra cómo las estructuras patriarcales, semif feudales, subsisten. De hecho, la estructura del poemario condice la propia estructura familiar de los países latinoamericanos, pero en este caso, en el de Colombia. Sobre ello, el estudio de Pachón (2007) se refiere a una familia llena de

esposas, religiosas o célibes, solteronas caritativas y beatas. Estaban hechas para encargarse del dolor ajeno, dentro y fuera del hogar; para ser el apoyo del desvalido, servir con amor a la patria,

atender a los enfermos, cuidar a los niños y a los viejos, o ser abnegadas esposas que les ayudaran a los esposos en momentos de necesidad. (Pachón, p.148)

La mujer ejercía su “santuario” y sus virtudes cristianas mediante un manejo de austeridad y orden, haciendo de sus hijos “buenos cristianos” y cuidando y criando a estos, quienes podían ser numerosos y de los que se esperaba que algunos murieran, en virtud de los problemas de nutrición, descuido, pobreza e insalubridad de la época, pero, así mismo, que prolongaran la descendencia y los apellidos (Pachón, 2007, p.147).

Mercado ha ordenado estas historias lírico-biográficas de manera cronológica en los poemas: comienza desde el abuelo, luego la madre, el padre, más tarde los tíos, los hermanos, las primas, para semiculminar con el yo hablante, y, por último, con el nieto. Ello apunta a lo que denomina Pierre Bourdieu la “ilusión biográfica”, o a los “biografemas” de Roland Barthes. Para ello, Mercado ha investido con nombres propios a los antecesores y sucesores de la familia mediante un “designador rígido”, una forma de *constancia nominal* de identidad social constante y duradera, que acoge una identidad biológica con historias de vidas posibles, por encima de cambios y fluctuaciones (Bourdieu, 1997, pp.77-79). El nombre asigna un testimonio visible, una unidad, en este caso familiar, recordando que para Ricoeur y E. Jelin el testimonio permite vinculaciones más verificables en los espacios sociales. En este caso, para Bourdieu es notable en la historia biográfica del hablante

Esta inclinación a hacerse ideólogo de la propia vida seleccionando, en función de una intención global, ciertos acontecimientos

significativos y estableciendo entre ellos conexiones adecuadas para darles coherencia, como las que implica su institución en tanto que causas o, más frecuentemente, en tanto que fines, encuentra la complicidad natural del biógrafo al que todo, empezando por sus disposiciones de profesional de la interpretación, lleva a aceptar esta creación artificial de sentido. (Bourdieu, 1997, p.77).

La naturaleza híbrida o mestiza del autor se aviene con el comienzo del primer poema: “Mi abuelo fue una mezcla extraña de indio/Y de roca amorosa/Un hombre de la gleba aturdida de los sueños” (2006, p.13). La anécdota de este familiar busca “contar una historia que no aparece en la historia”, pero a pesar de no conocerlo para el hablante “Un poema mío en cambio no lo restituye todo” (p.13). El hablante ideal se ha volcado desde el pasado hacia el presente, tal como en “Cenizas de infancia”, en *Tratado de soledad* (2009). Allí entrega una dimensión de la poesía lárca, más fuerte en cuanto a la infancia que, sin embargo, en *La casa entre los árboles* es la constante:

Siempre vuelvo a la infancia desolada
Como saliva alegre en la ceniza del tiempo
Aparezco solo casi desierto bajo el sol
Estoy en las calles de una ciudad
Confusa
De parques encantados y ruidos circulares
Allí aprendía a tener recuerdos distantes. (2009, p.25)

Expresiones como “recuerdos distantes”, “infancia desolada”, “ciudad confusa”, “parques encantados” y “ruidos circulares”, marcan los ejes poéticos reincidentes de la elegía. En el poemario de José Ramón Mercado *Los días de la ciudad*, es donde

se descubre su cambio a una poética desde/de lo urbano, pero es en este ámbito detenido de la infancia de la que se nutre “la ceniza del tiempo”. En un diálogo intertextual, el cronotopo en el que discurre *La casa entre los árboles* y el pasado hacia el presente, se perfila en otro poema de *Tratado de soledad*, “Retablos de un adolescente”:

Recuerda los signos disgregados de tus sueños
Tu aroma apacible en la ventana
La voz de tu memoria en los recuerdos
La luz de tu espíritu en los espejos
La montaña de sueños asombrados
Eso otro que son las pesadillas cambiantes [...]
Recuerda siempre tus sueños como un sol furtivo
–Lo que nombro no muere–. (2009, p.52)

Nombrar, renombrar, el cronotopo del terror. Cuando Bajtin se refiere al cronotopo en que el “El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia” (1989, pp.237-238), estoy pensando en un tiempo histórico del miedo y el horror. Así, el hablante en *Tratado de soledad*, que se encuentra en un espacio y tiempo actualizados a través de las muertes violentas, que muestra el espacio doloroso y sangriento, ahora se mueve, según la búsqueda del hablante niño en “El abuelo” de *La casa entre los árboles*, en los mismos espacios de la violencia futura: “Tramonté Salitral Chengue La Cansona Macayepo/ Crucé Flor del Monte y pasé por Ovejas al alba” (2006, p.15). El diálogo intratextual se constituye en un recuerdo anticipado: la memoria mira hacia adelante, hacia el futuro, en forma

proléptica. Es el hablante niño, aposentado en un lugar de maravilla, quien cruza los tiempos hacia el presente histórico. La memoria familiar se deja acompañar y anticipa la memoria traumática. De la memoria edénica a la dolorosa, como se expondrá más adelante en este estudio, la geografía poética del tiempo y el espacio, perfilan una tensión oculta del espacio-tiempo del poema que recrea una espacialización crítica: el poema es el lugar de la exposición, de la re-presentación crítica y tensionante de la Historia. Constituye una representación cronopolítica, un fundamento ideológico, o, mejor, ético.

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. 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, p.49)

Y en “Retrato del padre”: “Mi padre tenía vocación de herrero de caballos [...] Mi padre solo oía el relincho de su caballo” (1970, pp.17-18). 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” (1970, p.18). Lo que se consigue no solo es conjugar el *pathos*, sino el *ethos* y el *logos*. Desde el *logos*, recordemos con Fernando Aínsa que, para el creador, construir y habitar, primero se concreta en 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, 2003c).

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 de donde proviene el poeta. Se observa también la unión hombre-caballo, que expresa, para Richard Nieto, “toda una simbología paterna de lo amargo, del silencio, de los olvidos, de la crueldad, de la dureza y de las frustraciones” (2013, p.14, en el prólogo de *Pájaro amargo*) que se dirige, agrego yo, a nombrar una imagen sustitutiva de la familia⁴⁸. No es el mismo caso para el poema “Mi madre Aura María”, donde el desnudamiento del *pathos* del hablante no permite que el poema se eleve estéticamente, sosteniéndose en una declaración romántica, en una sumatoria de lugares comunes.

48 Estas relaciones conflictivas con el padre lograrán un cimiento más completo en su poemario *Pájaro amargo*, del año 2013, completamente dedicado a la figura paternal y patriarcal, y el cual se analizará más adelante. El poema mencionado es recogido también en este texto del año 2013.

Caso contrario sucede con el poema-teatralizado, u obra de teatro poetizada, o poema dramático, “Mi abuela Tita”. Para demarcar que es una representación dramática, el autor agrega unas instrucciones denominadas “Mi abuela Tita. Aco-tación para la escenografía del Monólogo de mi abuela Tita en-contrado en un baúl”. En este texto pudieran surgir problemas de género, pero si se adscribe como un poema, no haría sino prolongar la tradición de los largos poemas dramáticos ingle-ses que va de Browning a T. S. Eliot y al norteamericano John Ashbery, y de Fernando Pessoa a José Emilio Pacheco, donde la práctica de la heteronimia y el uso de *dramatis personae* de Pound o las *voces poéticas* de Eliot, se conjugan en una diferente representación de la escritura poética, en una lúdica que lleva, antes que al ocultamiento, al desocultamiento (en el caso del poema de Mercado), a una nueva y ampliada versión de una anécdota o de una representación de vida. Vista como una pro-longación teatral, esta versión de vida amplía la cosmovisión del cronotopo que el poeta quiere entregar. Catarsis, forma neuró-tica de expresarse, surgen también en esta poesía de Mercado cuatro términos sinónimos: purificación, liberación, expiación, salvación, y estos tienen que ver con la heteronimia; ser otro y ser el mismo. La poesía se convierte, así, en una muestra lúdica de salvación estética a través de la heteronimia.

El monólogo presenta una estructura versal y acoge varios temas: la memoria y el olvido, el tiempo, el amor filial, la oralidad, la historia. Recuerda también su parecido a los monólogos y oralidad de la novela *Pedro Páramo* y los cuentos de *El llano en llamas* de Juan Rulfo, con su sabiduría y el acrecentamiento del saber, la revelación del otro y sus sueños. El poema recoge

la historia familiar; entre sus temas se encuentra la violencia, a través de la hija violada, María:

Entre y véala si quiere es una niña todavía
Una mujer comida a la fuerza es una mujer abusada
Llena de vergüenza sin marido es mal vista en el pueblo
Él entró y abusó de ella porque aquí no había un hombre
Julio César y Héctor Alejandro eran niños. (1996, p.24)

Pero se trata, además, de un retrato del retorno, de un monólogo dramático en el que el *tú*, el oyente lírico, se encuentra cuestionado: “Y usted se marchó con la mujer que cantaba/Alicia Ayala así era como se llamaba ella/Ella vino enrolada en ese circo que llegó al pueblo” (p.25). Pero también es una historia familiar, una profundización de los sentidos y de los sentimientos de la madre, de las muertes de sus hijos Héctor y Julio César. También afronta la cultura popular –“Que el alcanfor que la valeriana que el árnica rayada/Que las ventosas frescas de arará con orégano soasado” (p.28)–, “María Carazo quítate de la luz para que se te quiten los espasmos /Que ella venga y lo rece con un cogollo de santa cruz”, p.30), como medicina, y consejas (“No te pongas a llorar que el llanto llama muerte”, p. 31).

La oralidad y lo religioso, problemas o significaciones centrales del Caribe, se entremezclan. Pachón (2007) indica al respecto: “El modelo era el de la familia cristiana y se esperaba que bajo la imagen de la Sagrada Familia, el padre, la madre y los hijos encontraran los patrones de comportamiento” (p.147). Problema central para Mercado, pero difuminado, este plantea: “No lo dejes madre mía morir sin tu bendición/Bendita sea tu pureza eternamente lo sea/Réquiem eterna dóminus réquiem cat in

pax amén” (p.32). Se trata de la técnica del contar mediante un monólogo dramático que increpa, que exalta, que modaliza el habla con diferentes oyentes líricos, estableciendo un recorrido lingüístico, un diálogo recortado con los diferentes miembros de la familia y con allegados; en fin, una voz performativa que se crea a sí misma como personaje, como comunicación y re-creación. También, el de mostrar de manera burlesca la influencia ideológica de la religión a través de los comportamientos trazados por el catolicismo y su influencia en este mismo discurso religioso, a través del latín como componente antiguo y conservador. Conlleva, por ello, el poema una especie de oración crítica, de burla burlesca y carnalizador del mundo, dando cuenta de este fenómeno, una vez más, en la literatura latinoamericana y del Caribe.

Mercado da a estos personajes, la mayoría de las veces, desde estas voces con dimensión performativa, un modo lingüístico en el que el discurso poético, cruzado de fraseo culto, de medicina y cultura populares, se combinan en este y otros poemas. Uno de ellos es “Tío Jerónimo”, en el que la historia aparece mencionada (“Dios me salvó de la guerra de los mil días”, p.40), muestra un catálogo de acciones mediante una narrativa nutrida de un accionar histórico biográfico combinada con frases declarativas: “Recorrí los pasadizos de la muerte/Pasé al infierno sin parar en el purgatorio”, a una expresión hiperbólica de la cultura machista regional y al uso de religiosidad antitética pero también hiperbólica: “Sin embargo tuve dieciséis mujeres al mismo tiempo/dieciséis mujeres antes que amaneciera el día [...] Vine al mundo a fornicar como Dios manda / Viéndolo bien Dios no fue tan malo conmigo” (Mercado, 1996, p.40). Esta mo-

dadidad declarativa, arrelegiosa o burla de la religión, concuerda con el cuestionamiento de la poesía de Rojas Herazo. Los vínculos intertextuales no solo son posibles en este poema de Mercado. Pertenecen a la modalidad de temáticas del Caribe que Torres-Saillant indica para esta amplia región del mundo. Los rasgos socioideológicos del ser caribeño combinan la obliteración, el sacrilegio, la procacidad y lo escatológico que se observa en la poesía de Gómez Jattin y Rojas Herazo (“Yo les daba clavo todas las noches sin descanso”, en “Mi primo segundo”, Mercado, p.112). En el mismo hablante, sin embargo, es patente la hiperbolización machista y la delicadeza con el género femenino, pues más adelante indica:

Tío Ismael fue un relámpago en la entraña de la noche
Engendró en el vientre de tía Chayo veinte hijos
Como veinte espigas sin puesta de sol
Ni ruina de verano aparente ni árbol atribulado
Cada varón tenía un falo grande
Y cada muchacha un grano de sal bajo la falda.
 (“Tío Ismael”, 2006, p.45)

Sin embargo, en los poemas dedicados a las mujeres de la familia, el lenguaje revela cierta plasticidad, cierta condescendencia. Existe, también, un ajuste de cuentas con algunos de los personajes masculinos biografiados, pero aun así, el tono es flexible. En ello se observa desde la óptica social y antropológica, que “Cada uno de sus miembros se encuentra connotado social y culturalmente. La valoración de las formas de ser de cada uno de ellos, se encuentra articulada a expectativas socialmente definidas”. De igual modo, “la familia ha sido y es un espacio de significaciones. La representación social de la familia

sigue siendo asociada individual y colectivamente a imágenes como fuego, calor, alimento, nido, protección, afecto” (López Díaz, 1998, p.25).

La oralidad permite también la inclusión de regionalismos mediante el discurso hablado fingido, al mismo tiempo que las frases declarativas con que comienzan los poemas, tienen la característica de ser sentenciosas, antologables, caribeñas, con apariencia garciamarquiana: “Uno no es nada en la vida sin los recuerdos Luis Enrique/Sin los recuerdos uno no es nada así como tú lo dices/Y tú has sido todo en el trayecto del desasosiego” (“Mi hermano Luis Enrique”, p. 54):

- “Tío Ito era un hombre alto que chiflaba como el viento [...] El tío tuvo además un burro con orejas de paraguas/Una yegua comelona y un buey hosco” (“Tío Ito”, pp.41-42),
- “Mi abuelo fue una mezcla extraña de indio/Y de roca amorosa” (“Abuelo”, p.13),
- “Mi padre tenía vocación de herrero de caballos” (p.17), ‘Dios no fue bueno conmigo’ Decía Jerónimo Romero” (p.39),
- “Tío Ito era un hombre alto que chiflaba como el viento/Era también un sembrador de ilusiones”, p.44,
- “Tío Andrés era un hombre sordo que oía gravitar el mundo/Lo que no oía lo imaginaba en el crisol de la memoria” (“Tío Andrés”, p.47).

El hablante traslada los recursos poéticos a los personajes, creándoles una voz lírica ideal, un traslape discursivo que va

más allá de los propios personajes creados para convertirse en performativa, en personajes que se narran.

Existen también versos iniciales que dan cuenta de una “factualidad” de lo medioambiental y lo regional, de una poesía de naturaleza combinada con lo antropológico, o, como se le denomina desde unos 20 años atrás, de poesía ecocrítica: “La tía Anunciación era menuda como una tórtola”:

- “Fileña como el canto de una alondra” (“Tía Anunciación”, p.76),
- “Mi prima Ilba era tierna como un lirio de monte”,
- “En la diafanidad de la tarde solo cabía ella” (“Mi prima Ilba”, p.78).

Pero también se presenta la inclusión de factores gravitacionales y aéreos: “Tía Jerónima parecía el susurro del viento entre las celosías” (“Tía Jerónima”, p.80); “Hecha de mansedumbre con visos de luz era ella” (“Tía Josefa”, p.84), “Ella /Elia Rosa era como un ángel vetusto rezando al alba” (“Mi prima Elia Rosa”, 2006, p.91).

De esta manera, la poesía del Caribe colombiano se concibe nuevamente a través de los rasgos externos del ambiente, de la puesta en escena de la topofilia a la que alude Bachelard: imágenes del espacio feliz, teoría feliz del lugar, pero en este caso, morada del ser, morada ontológica vista desde lo 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, esa *mnemo-geografía*, esa memoria del lugar en conjunto con la muerte,

retorna esclarecidamente a través de la elegía. La poesía lírica se conjuga, entonces, con la elegíaca. Esta, desde tiempos de Ovidio, se convirtió en una representación lírica que tiene su mayor culminación en las *Coplas a la muerte de mi padre*, de Jorge Manrique. Recuerdo de despedida de los seres idos, de sus buenos recuerdos.

De allí surgen varias temáticas líricas, con disposición para la oda y la elegía: el paso del tiempo, que, inexorable, marca a los personajes, luego recordado en “Mi madre Aura María” es muestra de ello, a pesar de que aquella maneja un recóndito romanticismo mal entendido:

¡Qué pena contigo mamá! ¡Qué vergüenza!

Invoco la hora que me pudre

El instante que me levanta

El segundo más amado de mi vida

El anhelo más recóndito de la memoria

Canto tu nombre leo tus días levito contigo [...]. (2006, p.19)

A este respecto, en el poema “Todo sobre mi madre”, en *Tratado de soledad*, muestra una morigeración y tono contenido. De alguna manera, se hubiera preferido la expresión clara y el patetismo menos florecido que en el poema mencionado, pues en este las imágenes son diáfanas, menos patéticas:

En los escolios de su alma clara

Trasegaban sus sueños las flores

La aspereza de los caminos

La voz cautiva del monte

El agua de los días

La miel de la mañana

La fragancia del cielo

La gracia del alba solitaria

Y el canto de las aves

Todo era diáfano como su alma clara [...]. (2009, p.43)

La limpidez de las imágenes, la añoranza, aunada con la nostalgia, conforman un cuadro pictórico que no solo realiza un retrato del ser humano, sino de su entorno, del espacio cultural que lo rodea. La dimensión interna del personaje, el *inscape*, se escenifica con el espacio externo, el *landscape*:

Todo era diáfano como su alma clara

Como los pájaros que hendían el cielo

El rubor de la estancia tal como era

Las voces alegóricas que bajan de la sierra

La flor lila de la batatilla

El pie de monte y los ciruelos

La colina de los ensueños

El despertar de los cerezos

La sombra de los mangos

El regreso de la lluvia conmovida [...]. (2009, p.45)

Otro tema de oda es el canto a la vida ida, de la elegía, condensado con el tema del camino. Acaso el recorrido que realiza Mercado Romero a través de la vida de esos personajes de manera cronológica (desde el abuelo hasta el nieto) sea también una metáfora en clave de alegoría de la vida como un camino, del hablante ideal que, como viajero, se sumerge también en el río de la vida, de la vida como un río (*vita fluens*). También el poemario afirma la memoria para hacer la pregunta de la lamentación clásica: ¿dónde están? (*Ubi sunt?*), pues todos y cada uno de los poemas conlleva un recorrido vivencial, una revivificación

merced a la conjugación de los verbos en pretérito imperfecto: “Había visto gorgoteando”, “Parecía dormido” (“Mi hermano Pacho Juan”, 2006, p. 63), pero también utiliza constantemente el pretérito indefinido: así, en una especie de crónica exagerada, en “Mi hermano Hernán Francisco” se lee: “Trabajó la tierra sembró la semilla recogió los frutos/Cortó caña horneó la panela arrió los bueyes” (p.62). Tiempo y acción se conjugan en un tiempo rápido, en una minibiografía instantánea. La temática del viaje en-la-familia recrea también un viaje de los lugares por ella visitada, un viaje de la memoria y el espacio, una vida en movimiento, también lingüístico.

La coincidencia de la poesía de Mercado con la poesía caribeña de Derek Walcott en el poemario *La abundancia*, se puede extrapolar una vez más: en Walcott se observa la muestra de una *obra romance*, en el sentido que da Campbell (2011) al término; esta se encuentra representada por la naturaleza, lo bucólico, la elegía, la poesía pastoral, conformando una *performance* en la que la palabra se convierte en hechos sobre la abundancia de la tristeza y de la vida, sobre la plenitud, sobre lo lárlico también. Confluye con la del poeta sucreño desde el lugar de lo perdido: *Ubi sunt?* Como señala Campbell, la escritura del Walcott y su homenaje a la madre muerta, revela una escritura de la sobrea-bundancia, llena, al mismo tiempo, de naturaleza e intertextualidades. Asimismo, la de Mercado es una poesía bruñida, menos compleja en cuanto a imágenes que la de Walcott, pero inserta en la tradición en la que lo popular facilita el viaje por el tiempo, un viaje metafórico donde el *performance* de la elegía se halla en un espacio neorregional mediante una “noción idealizada de patria que está totalmente moldeada por la cultura popular”.

No solo ve Campbell en la poesía de Walcott esta irrupción elegíaca, sino en la de la poeta Lorna Goodison, para quien, como en el caso de Mercado, analógicamente, “la elegía por un antepasado, una figura de persona mayor, también es a menudo un lamento por una cultura popular que se desvanece” y que tiende a desaparecer (Campbell, 2011, pp.324-325).

Mercado realiza en este poemario un recorrido de técnicas: monólogos dramáticos, hablantes en primera o tercera persona del singular o el plural, relatos testimoniales; correlato objetivo, de lo cual resulta una amplia textura retórica y discursiva, mostrando al mismo tiempo un amplio abanico narrativo. En el culmen de esta retórica en el que lo emocional cobra carta importante en muchos de los poemas, en “Mi prima Hilda Tulia” el hablante apela al correlato objetivo de una manera significativa:

Yo no estuve ese día de su ausencia
Ahora llego a su casa sin ella penitente
Y sucumbo en tierra de nadie
Como un ciego caminando en la sombra
Desolado desconocido sollozando
Igual que un cadáver exhumado en el tiempo
Había que ver esos años sonreídos el silencio
No es lo mismo anteponer un recuerdo.
[...]
El recuerdo de ella de enero a diciembre
Ya no queda nada que perpetúe la memoria [...]
Yo soy como cualquiera de sus hijos
Igual que otro hermano en la fronda del patio[...]
(2006, pp.102-103)

Se observan, pues, imágenes surrealistas, yuxtaposiciones de imágenes contrastadas, condensaciones, y, además, lo factual y lo abstracto, de modo que el poema se encuentra unido por correspondencias secretas, ecos que desde lejos responden a una unidad (“La memoria de un beso de agua sedienta”/“Una guinda madura en el espasmo de la mano/Aroma de su palma de luna fresca”): sombra, tiempo, memoria, olvido, silencio. Lo simbólico genera la unidad. “Ciego caminando en la sombra”, sucumbir, desolación, aparecen como símbolos o imágenes de lo negativo; no obstante, es una memoria alegre, memoria conmovida de la infancia, donde lo onírico da pie a una serie de imágenes en que los motivos preclaros del *dejá vu* y de la ensoñación, retoman el vuelo lírico, donde las condensaciones metonímicas resultan símbolos del tiempo:

Recuerda los signos disgregados de tus sueños

Tu aroma apacible en la ventana

La voz de tu memoria en los recuerdos

La luz de tu espíritu en los espejos

La montaña de sueños asombrados

Eso otro que son las pesadillas cambiantes [...].

(“Retablos a una adolescente”, en *Tratado de soledad*, 2009, p.52)

Como memoria familiar, *La casa entre los árboles* pertenece al género elegíaco. Mirados hacia atrás, a partir del abuelo, muchos de los poemas apelan a los puntos de vista autobiográficos, a retratar la autenticidad de las voces que cuentan. Mercado ha hecho de lo íntimo, algo público, de lo privado, una presencia de los otros, una “intimidad pública”, configurando autobiografías oblicuas, vivencias, autoficción, una autobiografía colectiva, con un valor biográfico que busca la resignificación identitaria

en tanto parte de la memoria individual y cultural, para fijar una “identidad narrativa” (Ricoeur, 1996, p.147), la cual busca dar unidad al conjunto de las vidas humanas. Busca dar continuidad, rehacer las vidas. Somos narración, somos relatos, estamos constituidos de tiempo. Tiempo y relato nos imbrican. Acerca de ello, Ricoeur afirma en *Tiempo y narración* que “la historia de una vida es refigurada constantemente por todas las historias verídicas o de ficción que un sujeto cuenta sobre sí mismo. Esta refiguración hace de la propia vida un tejido de historias narradas” (2006b, p. 998). En *La casa entre los árboles*, Mercado escoge la elegía para narrarnos un sentir, una antropología del sí mismo y de los otros como un nosotros; traza allí una especie de, en palabras de Roland Barthes, “biografemas”, una especie “de arte de la memoria, de la muerte, de *memento mori*, una evocación del otro que ya no es” (Dosse, 2007, p.307), una carga afectiva y pasional en trance, de manera que el pasado se conjuga en el presente de la lectura, en el presente refigurado, tiempo de la verdad –estética–, de la memoria.

***Pájaro amargo*: la “literatura de los hijos”, las ficcionalizaciones autobiográficas y la abyección**

En *Pájaro amargo*, desde la óptica socio-económica y política, el padre es el representante de un patriarcado exorbitante; tiene el poder del guía de la familia. Acerca de ello, Ximena Pachón (2007) ha indicado que el papel preponderante de la autoridad del padre y esposo, se conjuga con funciones definidas en espacios extradomésticos como la política, los negocios y el trabajo,

desplegando su poder en la familia, mientras que en la esfera doméstica era la madre quien lo asumía (p.147).

En este sentido, ese poder extendido, en el penúltimo poemario de Mercado, *Pájaro amargo*⁴⁹, no hace sino recordar (para darle un contexto en cuanto expresión literaria del siglo XX y comienzos del XXI), en parte, a la epístola que Franz Kafka escribió a su progenitor Hermann. Desde su famosa *Carta al padre*, escrita en noviembre de 1919, Kafka revelaba el comportamiento traumático y las huellas negativas que sobre él causó el trato de su antecesor. Ello da cuenta de que cada tanto los escritores cobran cuenta a sus progenitores. Su carta comenzaba:

Querido padre:

No hace mucho me preguntaste por qué digo te tengo miedo. Como de costumbre, no supe qué contestarte, en parte precisamente por el miedo que te tengo; en parte porque en la explicación de dichos miedos intervienen demasiados pormenores para poder exponerlos con mediana consistencia. Y si, con esta carta, intento contestar a tu pregunta por escrito, lo haré sin duda de un modo incompleto, porque, aun escribiendo, el miedo y sus consecuencias me atenazan al pensar en ti, y porque las dimensiones de la materia exceden con mucho los límites de mi memoria y mi entendimiento. (1984, p.7)

Confesión, trauma, reclamo, ira, angustia, todos a una, este texto se ha convertido en una leyenda literaria y “testimonial”;

⁴⁹ Una reseña inicial de este poemario fue publicada en la revista *Latitud*, de *El Heraldo*, de Barranquilla, bajo el título “La experiencia poética de José Ramón Mercado” (2014, noviembre 14, pp. 2-3). También en *Cuadernos de literatura del Caribe e Hispanoamérica*, No. 20, 2014, julio-diciembre, pp. 140-141).

sin embargo, su albacea, Max Brod, llegó a señalar que los abusos no eran tales. Esa contradicción ha revelado una especie de polémica, pues no se sabe cómo registrar la carta, si como testimonio o texto de ficción. Brod la incluye entre sus textos literarios y no como correspondencia y anota que “dentro de su obra literaria, la carta constituye el intento de autobiografía más completo que se haya propuesto hacer”. Por su parte, Borges, en su prefacio a *La metamorfosis*, indicó: “Íntimamente no dejó nunca de menospreciarlo su padre y hasta 1922 lo tiranizó” (citado por Magnus).

Ariel Magnus (2004), acerca de ello, ha relatado en “La carta robada” los ires y venires biografistas, a favor y en contra del padre de Kafka, y encuentra que la biografía de Frantisek Xaver Basik (publicada en ese mismo año) traza una línea contradictoria acerca de este, exponiendo finalmente a un buen padre. Y agrega Magnus:

La ventaja de las memorias de Basik es que hablan del padre desde una perspectiva por completo ajena al círculo del hijo. Fueron escritas doce años antes de la publicación de la *Carta al padre* y su autor murió detrás de la cortina de hierro, lejos del éxito occidental de Kafka. (p.6)

Era, pues, una familia normal. Para culminar:

El hallazgo confirma así la intuición de Walter Müller-Seidel, que hace casi dos décadas ya había advertido que la *Carta* era un texto literario de la modernidad: “Kafka exageró, pero lo hizo adrede. No le interesaba reproducir la realidad sino exponer los problemas que lo asediaban de una forma literaria”. En su prólogo a esta

nueva edición de la *Carta*, Hans-Gerd Koch anota que Kafka conocía la literatura antipatriarcal de la época, como el drama *El hijo* de Walter Hasenclever, *Parricidio* de Arnolt Bronnens o el poema *Padre e hijo* de Franz Werfel. Para Koch, la *Carta* intentó “conjurar, con los medios de la literatura, la figura del padre tiránico de un tiempo ya extinguido. Y eso podría significar que mucho de lo que sabemos de Hermann Kafka a través de la *Carta* debe ser mirado desde el punto de vista de la ficción”. (Magnus, 2004, p.12)

Las cartas o recuerdos de los padres no son nuevos en la literatura. En una reseña sobre el tema (cito, con el perdón, nueva y extensamente y bajo un sesgo comercial del autor), se indica

¿Han acudido ustedes alguna vez a un taller de Constelaciones Familiares? Allí, quiéranlo o no, se darán de narices con su padre, ya sea en forma de encuentro, de reencuentro o de desencuentro. Los trágicos griegos lo sabían. La figura del padre siempre ha sido crucial en la historia de la literatura –piensen en Edipo, en Eneas, en *Hamlet*, en el *Rey Lear*, en Kafka y su *Carta al padre*, en Juan Rulfo y su *Pedro Páramo*; en Vargas Llosa y su *El pez en el agua*, o en la película *Despedidas*, del japonés Yojiro Takita, por citar sólo un puñado de ejemplos– y esa presencia, esa ausencia, esa sombra, esa luz, cobra cada vez más importancia en la literatura de nuestros días. Paul Auster y *La invención de la soledad*, Seix Barral; Philip Roth y *Patrimonio*, de nuevo Seix Barral; Marcos Giralt Torrente y *Tiempo de vida*, Anagrama; Juan Cruz y *Muchas veces me pediste que te contara esos años*, Alfaguara; Fernando Delgado y *No estabas en el cielo*, Planeta; Karl Ove Knausgård –esperemos que se pronuncie así– y *La muerte del padre*, primer volumen de los seis que componen *Mi lucha*, Anagrama; yo mismo y *Muertes paralelas*, Planeta; y

tantos, tantísimos otros, en España y fuera de ella. (“En el nombre del padre”, blogspot/el mundo)

En varios comentarios y artículos recientes, la figura del padre de escritores en sus novelas o autobiografías es omnipresente: Thomas Mann, Juan Rulfo, V. S. Naiupul, Orham Pamuk; Jean-Marie Le Clezio, Hanik Kureisi, Paul Auster, Philip Roth, Alejandro Zambra, Juan Gabriel Vásquez, Héctor Abad Faciolince. A esta literatura la han denominado los críticos Ignacio Echevarría (2011) y Herson Barona (s.f.) la “literatura de los hijos”, encarnada en el género de autoficciones narrativas que conforman “verdaderas exploraciones contemporáneas sobre las posibilidades narrativas del yo”. Ello hace que se pregunten:

¿lo que hace surgir una corriente, una generación son, efectivamente, elementos compartidos en un contexto específico –el *Zeitgeist*– o tendrá que ver con cuestiones más inaprehensibles como el gusto, las afinidades, una visión de mercado. (véase el Boom) o simplemente una línea editorial? (Barona, en línea)

Una explicación la trasunta el siguiente fragmento de la novela de Patricio Pron, *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2011):

Los hijos son los detectives de los padres, que los arrojan al mundo para que un día regresen a ellos para contarles su historia y, de esa manera, puedan comprenderla. No son sus jueces, puesto que no pueden juzgar con verdadera imparcialidad a padres a quienes se lo deben todo, incluida la vida, pero sí pueden intentar poner orden en su historia, restituir el sentido que los acontecimientos más o menos pueriles de la vida y su acumulación parecen haberle arrebatado, y luego proteger esa historia y perpetuarla en la memoria. (p.12)

En su ensayo “La paternidad: del fantasma al símbolo” (2008), Ricoeur plantea la inasibilidad de la figura del padre en los siguientes términos:

La figura del padre no es una figura que se conozca bien, ni que tenga un significado invariable y de la cual puedan seguirse los avatares, la desaparición y el retorno bajo máscaras diversas. Es una figura problemática, inacabada y en suspenso; una designación, susceptible de atravesar una diversidad de niveles semánticos, desde el fantasma [*fantasme*] del padre castrador que hay que matar, hasta el símbolo del padre que muere de misericordia. (p.421).

Puede decirse que la poesía de José Ramón Mercado va en esa misma línea *inasible*, aparentemente. De hecho, ya lo había señalado en el prólogo del libro *Pájaro amargo*, Richard Nieto (2013, p.12), pues tiene igual connotación, inclusive, contiene títulos parecidos a los mencionados (“Última carta de mi padre”). Y en realidad, esta ha sido una temática que ha marcado a su obra, tanto poética como narrativa. El viejo debate acerca de si la literatura es autobiográfica o imaginativa, es retomado nuevamente. Pero es algo que también se puede cerrar aquí: se constituye en poesía de la experiencia vuelta arte, como se ha visto antes. No obstante, esta hace énfasis en la microhistoria y en la privacidad, en un realismo (o neorrealismo), y con ello, hacia una nueva conceptualización de lo ficcional, en la cual la Historia pasa, le sucede y se encarna en los hombres. Ello lleva a que la literatura haga intervención social, recupere los contextos y el espacio de la sentimentalidad y la intimidad.

Ya Mercado, desde 1970, comienza un largo camino, cuando publica su primer libro *No solo poemas*. Allí revela, entre el recuerdo filial y el ajuste de cuentas de la memoria:

Padre
viejo pastor de búfalos
y palomas
Te recuerdo
soñando las canciones
desatadas en amargas mieles [...]
Te recuerdo
tragándote todos los silencios
y la llave abierta de tu indiferencia
cayéndonos
como un agua amarga.

(“Mi padre era un agua muy amarga”, 1970, pp.16-17)

José Manuel Vergara, en un análisis del poemario *Pájaro amargo*, acerca de la genealogía del padre en la expresión poética de esta obra, ha indicado:

La primera referencia al padre en la obra poética de José Ramón Mercado, se encuentra en los poemas ‘Mi padre era una agua muy amarga’, ‘Tríptico del amor paterno’ y ‘Tala’, incluidos en el libro *No solo poemas* (1970), hace 43 años. Luego ‘Testamento’, poema del libro *El cielo que me tienes prometido* (1983), hace 31 años. Después, en el 2006, otro poema titulado ‘Retrato del padre’, aparece en *La casa entre los árboles*. Y tres años más tarde en *Tratado de soledad* (2009), vuelve a nombrarlo en dos poemas: ‘El caballo y el jinete’ y ‘El fantasma de mi padre’. (2013)

Existen varias características en *Pájaro amargo*: una carga afectiva y pasional en trance, de manera que el pasado se conjuga en el presente de la lectura, en el presente refigurado, tiempo de la verdad –estética–, de la memoria. Esta contención estética, esta poesía como arte, mostrada mediante una alta carga de “puesta-en-obra de la verdad” (Heidegger), conviene en recordar en “amargas mieles” (Mercado, 2013, p.25), pero también observando la “mítica errancia” (p.33) de un personaje que “tenía vocación de herrero de caballos / Luna arriba”, y así mismo, de su mitificación, pues “Él era la raíz del mito la luz de la memoria” (p.36).

Esta poesía de la arquetipificación guarda el equilibrio entre la rabia, el dolor y la pasión, y, al mismo tiempo, se enmarca, en un proceso de solidez discursiva, macerado, cuyo sentido filial desaparece para ubicar al lector en un más allá artístico: no ya en una carta al padre kafkiano, sino una poesía que universaliza el lamento, que retrata la memoria y evoca y busca no “derramar una lágrima frente al recuerdo” (p.41).

Sobre este poemario, declara Vergara, más desde una visión biográfica antes que fundamentada en lo creativo o la ficcionalización:

Pájaro amargo es una totalidad poética que José Ramón le ofrece a quien le permitió ahondar en sus defectos, sin herirlo. Y lo presenta en público, desnudo, tal como era y como él lo veía y sentía: un hombre diverso, contradictorio, que produjo alegrías en algunos de los suyos, pero sembró asombro y dolor en otros más sensibles a las causas de su decadencia irremediable. Y lo hace con la certidumbre de que su padre fue un poeta estropeado por la quimera y la utopía. (2013)

Como “retrato familiar” freudiano, como parte de una “novela familiar” freudiana, como parte de una *poesía de la experiencia familiar*, se fundamenta también en lo doloroso. Es por ello que, desde una óptica mítica y antropológica, Ricoeur indique que la figura del padre “le debe su inserción en el juego reglado del parentesco una limitación inicial, una inercia e, incluso, una resistencia a la simbolización” (2008, p.421), que puede ser reemplazada por otras figuras del parentesco. Esto podría inicialmente decirse del poemario *La casa entre los árboles* o de *Vestigios del naufragio*, donde la figura del padre no aparece. No solo por el sentido de unidad que da Mercado a sus obras poéticas, sino debido (y aquí comienzo a citar nuevamente a Ricoeur) a un sentido de reducción que podría parecer, en ciertos momentos, una renuncia o un duelo; sin embargo, el retorno a la figura primitiva hace parte de un proceso de simbolización que va más allá de su propia muerte (Ricoeur, 2008, p.421). Esa representación evocativa, más allá de la muerte, es a la que se refiere la *poética del linaje*. Evocación filial que para Grüner (2002) tiene un sentido aproximativo: esta “*experiencia poética* es, por el contrario, también la reivindicación de una cierta resistencia a lo visible/comunicable/transparente: reivindicación de un lugar crítico del *secreto*” (p.219, destacado por el autor). El padre enunciado de Mercado muestra, desde el primer poema, su silencio: “Y tu silencio hablándonos/Nos entretenía de modo extraño” (2013, p.27⁵⁰, o “Yo casi nunca pude hablar con él” (p.45). O también:

Nunca escuché en el eco de su voz
El manantial de una frase inasible
Que enjugara el torrente de miedo
De la infancia
“¡Hijo amado! ¡Hijo mío!”. (p.53)

50 En su primera versión de “Mi padre era una agua muy amarga”, de 1970, en Solo poemas, indicaba: “y tu silencio hablándonos/y nos entretenía”, p. 17)

Desde el plano psicológico, a este tipo de relación, Gallego la denomina *dañada*, pues las relaciones familiares

están selladas por intercambios que se basan en “reproches, sátiras, insultos, críticas destructivas y silencios prolongados” (p.9, Agudelo, citado por Gallego). Este tipo de comunicación hace que afloren la distancia y el silencio entre quienes conforman la familia, y una dinámica familiar con vínculos débiles. (2013, p.334)

Desde ese punto de vista, se puede entender que esta poesía habla del desplazamiento del hijo por el padre, lo cual configura una aproximación difícil, de un distanciamiento y una reconciliación final, con mucho, inasible. 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 conllevaría un mayor grado de “intensidad dramática”, pues, según Alberto Giordano (s.f.), a muchas de las expresiones autobiográficas estudiadas 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).

En ese ejercicio de configuración ricoeuriana, el poeta, a través de sus voces, se autoficcionaliza, bajo autobiografías históricas, como en el caso de Mercado. Desde la perspectiva de Giordano, esta forma poética o narrativa gana más cuanto más se despersonaliza, para dar cuenta de la singularidad de esa vida expuesta, con lo que, mucho más, mostraría y precipitaría “los dominios fascinantes de lo ambiguo”, pues así se explorarían “posibilidades anómalas de lo autobiográfico, [para] imaginarlas y desplegarlas narrativamente” (pp.11-13). Mercado, en su obra, busca ofrecer dos aspectos: su propia identidad en diferido, con fuertes implicaciones novelescas (en el sentido de narración coherente), y su conversión bajo concepciones autoficticias, 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. Como autor, quiere dejar caer la duda y replantear el discurso histórico y el ficticio, entre lo fáctico y lo literario. No busca una narración narcisista. Quiere narrar a los otros, fingidamente (aunque, obviamente, también a sí mismo), la historia.

Ante ello, los poemas tienen aires dialógicos, como si fuera una novela en segunda persona, fingiéndose las voces:

Te recuerdo
Bajo el sol de la ciudad
Tenías el pecho ancho
—Como un toro—
Y los ojos nobles
Y ese grifo de soledades
Que tú eras. (2013, p.25-26)

El hecho de utilizar un *tú* dialógico, una segunda persona, aunque ese yo aparentemente narcisista aparezca en el poema, comporta la figura del otro.

Autobiografía, poema metaficcional y estética del pudor

A esta irrupción de lo biográfico y lo autobiográfico desde finales del siglo XIX –y que se ha hecho más explosivo a partir de la mitad del siglo XX– es lo que ha denominado José Miguel Marinas (1999) el *síntoma biográfico*, una contrapropuesta rememorativa resultado del poder de homogeneización que la globalización ha invocado, el cual ha irrumpido en los procesos de memoria individual, grupal y colectiva. Las historias biográficas o autobiográficas producidas se orientan, así, a generar profundas redefiniciones identitarias al “proporcionar recursos y relatos para la sutura de las identidades rotas, o de dar nombres e imágenes a los huecos experienciales que no encuentran figura ni palabra”, pero también a “colmar las formas de identificación del linaje o del trabajo o de las subculturas” (p.60). De eso se trata esta poesía.

Desde el lugar de las redefiniciones de la identidad, estas declaraciones de lo íntimo, esta autobiografía supuestamente sesgada, ese *giro subjetivo* constituiría, para Beatriz Sarlo (2005) un fenómeno negativo y sorprendente al “reconstruir la textura de la vida y la verdad albergadas en la rememoración de la experiencia” desde “la reivindicación subjetiva que hoy se expande sobre los estudios del pasado y los estudios culturales del presente” (Sarlo, p.21). Para Alberto Giordano tal *giro autobiográfico* o “cultura de la intimidad”, señalado inicialmente para el impudor en la escritura biográfica, de diarios, etc., en Argen-

tina, pero coherente con lo que sucede también en el mundo como explotación de lo subjetivo, representa una “objetivación narcisística”, fetichista y pública de lo privado, derivada de la “vigorosa y casi siempre banal cultura de lo íntimo”, que futiliza y acecha también el consumo de bienes culturales (2008, p. 8)⁵¹ –estamos pensando, por supuesto, en que estos autores no se refieren a la poesía, sino a otros géneros–. A ella, Giordano contrapone la *cultura del pudor*, expresada en aquellos textos con verdadera intensidad, es decir, que revelan la *vida*, vistos a través del vigor político convertido en experiencias literarias (p.12). Esta estética busca, además, que el pudor se presente “como fuerza de resistencia al mandato de volverse espectáculo para poder ser” (Giordano, 2008, p.10), que la confesión se refleje como una forma literaria, “como una técnica para el cuidado de sí” y que la intimidad se comunique “sin degradarse en privacidad”, de manera que trascienda el fracaso y la desesperanza “en la búsqueda de una verdad que no humille la vida, que la enamore y la transforme” (p.11).

De esta manera, el pudor, combinado con la vida, surge en “Confesión y desaliento del padre”:

Era
Una
Agua ardiendo en llama secreta
Como un crepúsculo sonámbulo

51 En este último plano, la poesía de Meira Delmar y Jorge García Usta instituye un recurso literario que reflexiona y proporciona orientaciones sobre las suturas de los linajes mediante una prehistoria de los migrantes libaneses, sus antepasados. Afronta, en el caso de Meira Delmar, una escritura del pudor en el sentido en que en 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 de la reticencia y de la modestia. Las figuras que recorren esos poemas logran la profundidad y la intensidad de una confesión soterrada.

Como el equinoccio del olvido
Alrededor del tiempo ensimismado
No equivocó su enjambre de sueños
Su letal indiferencia, (Mercado, 2013, p.70)

El cruce de metáforas, la aparente abstracción de estas, regocijan la palabra poética, pues esta se asume como una tabla salvaviva de la memoria del otro, para enamorar y transformar. Las figuras de la disminución y la orfandad, nutren este fragmento: “crepúsculo sonámbulo”, “equinoccio de olvido”, con la mirada del tiempo personal; “tiempo ensimismado”, frente a lo utópico y su culminación negativa: “su enjambre de sueños/Su letal indiferencia”. Conclusión: existe un destino trágico, situaciones difíciles que acucian y que disgregan o cercenan. No obstante, este panorama puede ser cambiante, pues en otro apartado del mismo poema, expone el hablante:

El Quijote le enseñó a leer y a soñar
El amor su piedra y la filosofía vital
El humor que lo disuelve en su agua clara
Espiga de alta estrella el idealismo
Sin lo cual la vida le era un yermo
Sin luz
Páginas desmañadas
Aridez de silencios
Desgarraduras ondulantes terquedad abisal. (p.71)

Darle la voz al otro significa trazar un autorretrato de “desgarraduras ondulantes”. El hecho de fingir voces, situaciones, acentúa el carácter ficticio. Actúa el poema autobiográfico con una doble faz, en los términos de Scarano (2011): cinta de Moebius, elabora su frontera entre la crónica y la ficción, en

el primer caso, al seducir como documento; y en el segundo, al sostenerse como “acontecimiento verbal autónomo”. Como aventura del lenguaje, el artilugio retórico (“Páginas desmañadas”), el poema como objeto ficticio se antepone al biográfico (hechos, evocaciones), de forma que el sujeto, el hablante, se advierte más como figura retórica (Doubrosky, citado por Scaro 1977); así, el discurso referido tiene lugar dentro de una situación aparentemente narrativa o poética, convirtiéndose, en ese sentido, en un discurso ficticio. Régine Robin (2002) lo expresa de manera completa:

Ficticio porque el texto contemporáneo en particular, ya sea relato, novela, autobiografía o autoficción, se esfuerza por borrar las marcas y las referencias, por aplicarse a la polifonía del sujeto, a su dispersión, a su imposibilidad de encuadrarse en su propia imagen, mediante toda clase de procedimientos de escritura, de puesta en texto, que van desde el doble a la ventriloquía, pasando por los efectos vocales: voz del adentro, voz del afuera, voces actuales, voces antiguas, voces familiares, voces extrañas, voces que cuentan historias, voces que asocian, etc. El texto contemporáneo maneja la superposición del entendido, el malentendido, la equivocación, mal dicho, lo maldito, lo desdicho, etc. (p.47)

Existe, pues, un retorno a la memoria ficcionalizada. En “Agonía de papá frente al silencio”, el poema de Mercado comienza cediéndole la voz a a este:

El cadáver de papá agoniza en la alcoba
Recorre el mundo con sus ojos sosegados
“¿Qué hora es?” Pregunta
“¿A qué hora tendré que morir?”
“¿A qué se debe tanto silencio?”
“¿Quién ha preguntado por mí?”. (2013, p. 65)

Ese efecto de dramatismo teatral converge en un universo dialógico con el padre, mediatizado, en el fondo, muy en el fondo, por interrogaciones sociológicas, las cuales harían parte de lo que denomina Bourdieu (1997) *los afectos obligados* y las *obligaciones afectivas del sentimiento familiar* (amor conyugal, amor paterno y materno, amor filial, amor fraternal, etc.), al que se agrega el efecto configurador de la *nominación* como elaboración afectiva y socialización de la libido (p.131, destacado por el autor). Desde la mirada edípica de Ricoeur, Mercado estaría representando, desde este poema, una renuncia a la omnipotencia y “accede a la representación de un padre mortal al que ya no es necesario matar, sino que puede ser reconocido” (2008, p.425). Esta transfiguración conlleva, además, una puesta en escena de algo distinto y de lo mismo, del retorno del deseo de lo reprimido. Así, ese pulso, esa lucha, se puede constituir en una “lucha cuerpo a cuerpo, la luz simbólica”, como lo denomina Kristeva (2010), entre un autor y un tercero representado, eventualmente un padre, que eleva su poder a una “pulsión constitucional robusta” (p.9) y que el hijo representa, mediante una poesía del derrumbe, del colapso, una poesía significativa que la eleva a la demostración de lo abyecto (y del individuo) del mundo moderno. De manera amplia, llevada a lo político y lo social, puede observarse esa abyección en *Tratado de soledad*: en el poder del fuego de los disparos, de la violencia, los que representan el poder abyecto que expulsa a los inconformes, los inocentes. Los victimiza y los desaloja en todos los aspectos, externa e internamente, del territorio, de su familia y de sí mismo. Pero también hace referencia a la muerte del padre como un cruce entre lo sublime y lo abyecto: “El cadáver de papá agoniza en la alcoba /Recorre el mundo con sus ojos sosegados”.

La estética pulsional y catártica, la muerte y la intensidad del pudor

El poema autoficcional, entonces, propone una lectura pendular, vacilante: lector real versus autobiografía, tomada por este como realidad (Scarano, 2011, p.230). Es allí donde coinciden Giordano con Laura Scarano; para el primer crítico, el autobiografiado se *autofigura*, se presenta a sí mismo, y quiere, citando a Váleriy, “querer-ser-sincero-consigo-mismo” mediante una “experiencia anómala” en la que, violando los parámetros fenomenológicos, el yo se manifiesta ausentándose, sustrayéndose en el momento en el que se le reclama su presencia. Pertenece a la *relación dañada* que indica Gallego arriba, en la que los insultos y violencias soterradas se presentan. A esa experiencia “anómala” la llamaría Julia Kristeva, bajo un presupuesto psicoanalista, una experiencia abyecta con el padre, la cual no tendría nada que ver con la represión ni las versiones y conversiones del deseo,

sino con un sufrimiento brutal del “yo” [que] se acomoda, sublime y devastado, ya que “yo” lo vierte sobre el padre (padreversión): yo lo soporta ya que imagina que tal es el deseo del otro. Surgimiento masivo y abrupto de una extrañeza que, si bien pudo serme familiar en una vida opaca y olvidada, me hostiga ahora como radicalmente separada, repugnante. No yo. No eso. Pero tampoco nada. Un “algo” que no reconozco como cosa. Un peso de no-sentido que no tiene nada de insignificante y que me aplasta. (2010, p.8)

Esa pulsión para el poeta supondría una caída, un morirse, un yo expulsado, pero que, a través de una sublimación dialéctica como la literatura, esa perversión (en este caso del padre, “padreversión”, según el término inventado por Kristeva) –que los

usa, los deforma y se burla— hace que el autor tome distancia de lo abyecto, los introyecte y pervierta con la lengua, con su estilo, con su contenido (p.25). Kristeva ha afirmado en *Poderes de la perversión* (2010) que la literatura representa el significante privilegiado de la abyección de nuestra cultura, pues lo abyecto “es la codificación última de nuestras crisis, de nuestros apocalipsis más íntimos y más graves” (p.27). Esa *relación dañada* en la poesía, pudiera ser síntesis de ello. La poesía, revelación de lo dañado, de lo abyecto, de lo impuro, se revela a sí misma como espectáculo pudoroso.

Al mismo tiempo, el hablante lírico habla del padre y de sí mismo. Elabora un retrato de sí mismo y del otro. Scarano postula algo parecido a lo que hemos venido sosteniendo a lo largo de este texto, alrededor del trabajo autobiográfico como recurso ficticio con relación a la poética del linaje: “Al hablar de mí, hablo necesariamente del otro. Mi autobiografía es la historia mía y la de los otros, la mía en la de los otros, y la de los otros en mí” (Scarano, 2004a, p.9). El pudor, mediante la escritura púdica (y pública) del poeta se intensifica, presta mayor ímpetu a su exposición poética, y el lector se siente identificado por ese texto. El pudor expuesto estalla, se observa en la colectividad y con quien lo lee, se entrecruza.

Y es por ello, muchas veces, que, desde el punto de vista de la pragmática, desde la comunicación, desde la relación autor y lector, se presenta un problema en la recepción: quien lee el poema cree en el discurso “real” del hablante, en su ontología, con lo cual se presupone una supuesta identidad directa entre autor y lector. Ese lector crea un efecto de “verdad”, autentifi-

cando, instaurando un verismo ontológico en vez de textual: para él, lo que expone el poema y su expositor son “reales” (Scarano, 2011, pp.224), tendiendo a confundir la autoficción poética (aparentemente como un retorno a una noción neorromántica) con una especie de texto “verdad”. Ante ello, Doubrosky ha indicado expresamente: “La autoficción es la ficción que en tanto escritor decidí darme de mí mismo”, de forma que “lo real-biográfico irrumpe en lo literario, y lo ficticio se confunde con lo vivido en un afán de fomentar la incertidumbre del lector” (citado por Scarano, 2011, pp.227-228).

La poesía, en este caso, revela la esencia del pudor. Para Giordano, de manera inmejorable, plantea que el pudor se logra a través de la indeterminación, de la indecibilidad, mediante dos procesos: uno, en el que no se obtiene una verdad plena, pero sí una confesión que resulte auténtica “bajo la presión de algo íntimo en busca de un lenguaje que lo deje ser”, perdiéndose en la “propia ajenidad”; y como segundo, en el que “ese no-reconocerse” muestre, precisamente, la existencia de algo que “no puede, que no quiere ser dicho” (p.31). Ello se logra a través de lo sublime. No quiero extrapolar el pensamiento de Kristeva, y solo extraigo parte de sus planteamientos, pero lo hago coincidir con Giordano:

El objeto “sublime” se disuelve en los transportes de una memoria sin fondo, que es la que, de estado en estado, de recuerdo en recuerdo, de amor en amor, transfiere este objeto al punto luminoso donde me pierdo para ser. No bien lo percibo, lo nombro, lo sublime desencadena –desde siempre ha desencadenado– una cascada de percepciones y de palabras que me ensanchan la memoria hasta el infinito [...] delectación y pérdida. (2008, pp.20-21).

Lo anterior se entrelaza con lo que para Marinas constituye la “cultura del pudor”: la búsqueda de la concentración subjetiva de la enunciación, motivada por la desacralización del mundo. Esta desestimación del mundo, esta desaprobación a través de la poesía, páginas más adelante, a través de una epístola, Mercado la dramatiza mediante la voz del padre, mostrando la oralidad como “la recreación artística de los ‘materiales’”, de lo “real imaginario” (2012, p.61), según lo denomina Françoise Perus (1997), pero también como una recreación autorreflexiva y una puesta en escena de su pérdida en (del) el mundo:

Hijo

Perdona estas lágrimas antiguas deshacidas

Voy calculando las rayas debajo de este lápiz

He ido quedando ciego en el siglo de las luces

Sin embargo estoy bien de lo de adentro

No lo que se dice bien oscilan las palabras

Pero ahí vamos con ese montón de penas a cuestras

Que ya casi no caben en las alforjas vacías. (p.67)

Se observan varias situaciones en este extracto del poema: primero, el padre revela la contrición ante su comportamiento abyecto, negativo, degradante, pero descubre, también, su sublimación, a través de una confesión que contiene un acto discursivo que combina el perdón con lo indigno. Sobre ello, indica Kristeva: “Lo abyecto está rodeado de sublime” (2010, p.20). Quisiera proponer un entrelamiento entre lo que propone Kristeva, al terminar yo de leer este poema de Mercado como una declaración de la relación entre el perdón de lo abyecto, entre lo sublime y la muerte del padre, pues estos poemas elegíacos contienen esa transversalización. Se trata de la conjuga-

ción con lo expuesto por Ricoeur (2008) referido a “la inclusión de la muerte del padre en la constitución final del símbolo de la paternidad. Y esta muerte ya no sería un asesinato, sino el más extremo desprendimiento de sí” (p.445). Lo que interpreto es la existencia de una relación en el poema como lo sublime, en el que el hijo, el hablante, asume el papel del otro, del padre, a quien ha perdonado, o ha solicitado el perdón del hijo, de manera ambigua o tal vez de manera inflexible, al terminar la carta: “Si conservas la memoria todavía eres un hombre/Esto no me llena de ilusiones/Nada nos regresa al tiempo consumido/Tu padre” (2013, p.68). Ese “desprendimiento de sí”, se nota en el último verso, que antecede a los versos citados anteriormente: “(Ya estas últimas letras son imprecisas y borrosas)”. Esa aclaración entre paréntesis constituye una especie de perdón: ¿para qué continuar con ese ataque asordinado? Y no continúa, sino que cambia el discurso.

En el poema “Apología de la predicciones”, Mercado combina la autorreflexividad poética con un engrandecimiento del retrato del padre como lector de lo sublime, como un crítico de lo inefable:

Mi padre decía de los poetas solo lo inefable
La labor de la palabra le era imprescindible
Lo implacable de la poesía es la época
Decía
Brecht le enseñó la praxis de lo contrario
No hay personajes inocuos solo abyectos. (2013, p.42)

Precisamente eso que “no quiere ser dicho”, lo inefable, lo sublime, lo constituye la autorreflexión sobre el arte poético

que pone en letras Mercado, pero también la misión de la poesía como revelación del mundo y de la época, también como autorreflexividad, y así mismo (rizando el rizo, en un ejercicio de sobreinterpretación, en las palabras de Umberto Eco), confluye con el papel de lo abyecto que pudo tener la influencia del padre en la infancia de ese niño. Y al exponerlo Mercado de este modo, en particular, tendría (no deseo entrar en un análisis genotextual o genético, pero realizó una propuesta) sus consecuencias, si asociamos, una vez más, el arte como un proceso catártico en el que se transversalizan literatura y psicoanálisis. Sobre ello, Kristeva escribe lo siguiente:

Me imagino a un niño que se ha tragado precozmente a sus padres, y que, asustado y radicalmente “solo”, rechaza y vomita, para salvarse, todos los dones, los objetos. Tiene, podría tener, el sentido de lo abyecto. Aun antes de que las cosas sean para él –por lo tanto, antes de que sean significables–, las expulsa, dominado por la pulsión, y se construye su propio territorio, cercado de abyecto. Maldita figura. (Kristeva, 2010, p.13)

Ese rechazo y ese vómito, esa regurgitación, pudieran ser, mucho tiempo después, la poesía. De forma que esa pulsión artística, sublime, se vuelve significativo: la poesía expulsa el pudor y lo intensifica. En “Final de escena paterna”, el hablante revela:

Aquel hombre nunca nos besó la frente
En el recuerdo
Nunca escuché en el eco de su voz
El manantial de una frase inasible
Que enjugara el torrente de miedo de la infancia
“¡Hijo amado! ¡Hijo mío!”

Quedarían colgando de los estribos

De la montura a prisa

Nunca dijo ¡Cuidate de las angustias de la tierra!

¡Que no te sorprenda ninguna ira al crepúsculo! (2013, p.53)

El niño, vuelto adulto, lo transmuta, lo convierte en arte. Entre el linaje negativo y la abyección, la escritura de Mercado en este poemario revela el poder del padre, exponiendo los abismos de ambos. Para que sea degradante, Kristeva expone que esa “complicidad perversa de la abyección” debe romper la normatividad: lo interdicto, la ley, la religión, la moral, el derecho. La ruptura del padre de esos interdictos se comprueba a través de la literatura como el lugar de la resistencia y el dolor para el hijo, en la que denuncia el abuso de autoridad y su semblante absurdo (Kristeva, 2010, p. 25). Mercado los transfiere a través del pudor poético intensificado, y *Pájaro amargo se* conjuga por ello como liberación, acercándose al concepto que señala Kristeva para *Viaje al fin de la noche*, de Céline: el poemario traduce un *tema-grito*, una liberación, una purificación, y, para el padre, su incomunicación, su transgresión. En ese sentido, en esa exposición poética de Mercado coinciden “los estados incandescentes de una subjetividad-límite que hemos denominado abyección, es el tema-grito del dolor – de horror” (p. 25). Estos últimos testimonios de la abyección del padre, que inflingen dolor, convergen de algún modo en esa poesía que representa “una reorganización de la sintaxis y del léxico -violencia de la poesía, y silencio” (Kristeva, 2010, p.186). Ahora, en el presente, no se escribe desde el miedo, pero sí desde una permanencia sinuosa, desde una opresión ambigua y lejana en el tiempo, que conduce a un muestrario de humanización del padre: la memoria puede reificar, dolerse y perdonar ambiguamente en

la literatura. Estoy muy de acuerdo, más allá de la explicación psicoanalítica de Kristeva, cuando Ricoeur, desde la perspectiva edípica, considera que en el deseo de Edipo existe un trasfondo pulsional de perdón, de reconciliación (2008, p.440). Pienso, entonces, en Mercado, parafraseando a Ricoeur, insertándose con su arte poética en esa situación de la muerte del padre en una filiación significativa, en una génesis de sentido (en este caso de la memoria), asumiendo en parte la culpabilidad y asesinandolo, y, al mismo tiempo, remplazándolo y sustituyéndolo, convirtiéndose él en Dios, con su poesía, resolviendo su resentimiento con el padre. La poesía, a la sazón, se constuye en mediación y reconciliación, en diálogo que apacigua el alma críticamente.

Desde la óptica anterior, para Mercado (realmente, para muchos poetas y artistas) representar esta pulsión lírica llevaría a mostrar dos elementos aparentemente contradictorios: en primer lugar, el señalamiento político, externo, en *Tratado de soledad* con esos poemas sobre el dolor humano, producidos por la guerra y la abyección que esta genera, inmersos, como señala Kristeva (2001), en el tiempo histórico, lineal; y, al mismo tiempo, al segundo aspecto, en el tiempo interno. Y es, precisamente, en este tiempo interno y al retomar a Freud, cuando Kristeva coincide con Ricoeur respecto a la vinculación de la muerte del padre con el perdón y la memoria, todo ello a través de varias relaciones. En primera instancia, Kristeva (1999b) considera la literatura como un tiempo lineal de la conciencia y el de la memoria, con el del perdón, como un tiempo interno. En este proceso de compasión, el ser humano, al recordar, expresa una “revuelta” en cuyo transcurso entran procesos como el cuestio-

namiento del ser, buscarse a sí mismos como aptitud hacia el retorno mediante la “rememoración, la interrogación y el pensamiento al mismo tiempo” (p.16). En ese arribar a la intimidad en el individuo, en el poeta, este despliega su “revuelta”, y, por suceder en el tiempo, se centra en la experiencia y el re-nacimiento para/hacia el otro (p.21).

Esta insurrección se halla compaginada con la rebeldía que, “asociada a la experiencia íntima de la felicidad, es parte integrante del principio del placer”, de la vida íntima, de la vida síquica de la experiencia-rebeldía como necesidad de una cultura, rebeldía (1999b, pp.20-21) a través de la cual el individuo logra su autonomía. Kristeva declara ese tiempo íntimo, interno como *zeitlos*, “fuera del tiempo”, “tiempo perdido”, en el que se efectúa la vuelta-retorno-cambio y sucede la reconciliación de “la pérdida” mediante una suspensión del juicio, tiempo en el que el padre es perdonado por el hijo. En este sentido, representado el recuerdo por segunda vez como lenguaje, como revuelta y como signo de la intimidad, el poeta propone “términos ligados, temporales”, mediante la experiencia de la escritura, que “con sus signos cruzados de sensaciones y pulsiones”, nombra la posible verdad a través de su re-vuelta (Kristeva, 1999a, pp.65-66), de su retorno del tiempo mediante la suspensión de su juicio moral, crítico, volviéndolo perdón, a través de esas cartas poemas al padre. A este respecto, Kristeva en *El porvenir de la revuelta* (1999a) apuntala: “La poesía siempre supo esgrimir su firme decisión de voluntad libre y volver a la memoria de las palabras para hallar en ellas el tiempo sensible” pues ella apela a “las raíces de su memoria que no es más que la lengua y el inconsciente” (1999b, p.9). La poesía como expresión resignificada

del perdón se identifica con “un padre amante; imaginario con quien, por lo tanto, está dispuesto a reconciliarse en vista de una nueva ley simbólica” (Kristeva, 1997, p.173).

Mercado, en los poemas “Mi padre era un agua muy amarga”⁵² y “Tríptico del amor paterno”, expresa en esa conexión intratextual y dialéctica de su poesía, estas dos posiciones de ‘fuera del tiempo’, entre la pulsión dolorosa del inconsciente y el renacimiento-perdón, cuando expresa en el primero: “Te recuerdo/Tragando todos los silencios/Y la llave abierta de tu indiferencia/Cayéndonos/Como un agua amarga” (2013, p.26). Y, en el segundo texto, se muestra otra consideración del pasar el tiempo como experiencia del perdón y la reconciliación:

Las tardes llegaban grises
Por el cielo rojo
De las azoteas
Y el viento
Y el verano
Y el padre
–Ciego entonces–
Entre la soledad de las cosas
Y le recuerdo sonámbulo
Iba sumado los silencios
En la palma de la mano. (2013, p.28)

En muchos de los poemas de *Pájaro amargo* (y muchos otros de su obra), la poesía, como memoria conmovida, se sabe, cuestiona y dona a la vida un pensamiento lúcido entre el tiempo interno

⁵² Tiene mucha conexión con Éxodo 15:23: “Y llegaron a Mara, y no pudieron beber las aguas de Mara, porque eran amargas; por eso le pusieron el nombre de Mara”.

y el tiempo histórico, renovando la intimidad del pasado del padre como interdicto o represión, como una lesión superada, en la que la dialéctica del perdón no es posible sin la inmersión del hablante en un proceso de interiorización en el tiempo que la expresión lírica consolida mediante la suspensión del juicio sobre el otro, contra el padre, y aparece el perdón como “suspensión del juicio” contra la “tiranía del amo”, en una especie de revuelta que impugna la memoria adolorida para buscar la re-conciliación, permitiendo el renacer al poeta como sujeto. En este proceso, la memoria se desbloquea y concibe nuevas creativities, nuevas revueltas que cuestionan, de manera que la resignificación del poeta contra el “padre imaginario” reconciliado, concede, una vez más, el lugar de la literatura como “*singularidad* de la experiencia” y del tiempo, una especie de “fuera-del-tiempo (*zeitlos*) de la pulsión” (Kristeva, 1999b, pp. 18, 23, 28), conlleva la conjugación de tiempo, intimidad, experiencia y literatura a un goce sensible de decirse, de representarse. Kristeva, en *El porvenir de la revuelta* (1999a) propone nuevos signos de sentido –y destacados aquí en cursivas–, acerca de que ello no sería posible sin la *experiencia sensible* de la literatura. La literatura como perdón, y la noción de *experiencia*, adquieren entonces “el principio de placer así como el de re-nacimiento de un sentido para el otro” (p.21), una especie de ‘eterno retorno analítico’, discursivo y comprensivo –omnicomprensivo para el poeta–. Por ello, la poesía como actualización semiótica, en tanto arte y expresión actualizada del perdón, se afirma como un tiempo representado en la *experiencia sensible*, y que, transformada en *revuelta íntima*, se deja ver también como “*intimidad sensible*” de la suspensión de la censura. En el caso de Mercado, la poesía sobre/contra el padre –sobre la familia, sobre

el paisaje, sobre la identidad— revela una “rehabilitación de lo sensible”, una *revuelta*⁵³ cuya denotación del proceso “vuelta-retorno-desplazamiento-cambio”; se exhibe como expresión humanística y crítica contra toda autoridad, especialmente donde el avasallamiento del padre es tan relevante (1999a, pp.15-17)⁵⁴, y contra la proliferación del malestar, la dureza e irracionalidad del mundo contemporáneo y globalizado.

Retomemos ahora la relación que hemos querido subrayar entre la poesía de Parra y la de Mercado. Valdría la pena reanudar el tono del poeta chileno en uno de sus poemas sobre Dios, padre e hijo (parriano). Dice el poema de Parra:

Padre nuestro que estás en el cielo
Lleno de toda clase de problemas
Con el ceño fruncido
Como si fueras un hombre vulgar y corriente
No pienses más en nosotros [...]
Padre nuestro que estás donde estás
Rodeado de ángeles desleales
Siceramente: no sufras más por nosotros
Tienes que darte cuenta
De que los dioses no son infalibles
Y que nosotros perdonamos todo.
Obra gruesa (1996, p.171)

53 Kísteva: “La revuelta expone al ser humano a una conflictividad insoportable; nuestro siglo se ha atribuido el temible privilegio de sostener la necesidad de gozar de ella y de sus crisis mórbidas” (1999a, pp.17-18).

54 Kísteva, bajo una percepción eurocéntrica, indica en el texto que solo la cultura crítica es característica de Europa: “Ahora bien, precisamente la tradición europea —por referirme solo a ella, pues el fenómeno se da aquí de manera más manifiesta—, posee una experiencia de la cultura que, de manera simultánea, es *inherente* al hecho social y *actúa* como su conciencia crítica. Nuestro pueblos son pueblos de cultura, en el sentido que la cultura constituye su conciencia crítica” (1999b, p.19).

Mercado, por su parte, elabora un ejercicio de reconciliación (y complementación de Parra) en una última parte del poema “Relación de semejanzas”, y cuyo análisis se ampliará páginas más adelante:

No es que me guste burlarme de ti padre mío
Mírame a mí convertido en un catador de postín
Yo sí padre yo sí señor mío tomo con el alcalde
Mis amigos son todos doctores de renombre.
(2013, p.61)

La propuesta de identidad de Marinas cobra sentido: identificación y pudor se conjugan. La poesía no restaña, no concentra el espectáculo de la familia como escenificación narcisística. Ante ello, como en el caso de Mercado, Meira Delmar o Gabriel Ferrer⁵⁵, esta poesía se corresponde con lo que Giordano propone: la *cultura del pudor*, expresada en aquellos textos con verdadera intensidad, es decir, que revelan la *vida*, vista a través del vigor político convertido en experiencias literarias (Marinas, 1995, p.12). Esta estética busca, además, que el pudor se presente “como fuerza de resistencia al mandato de volverse espectáculo para poder ser” (Giordano, 2008, p.10), de manera que la confesión (poética, en este caso) se refleje como una forma literaria, “como una técnica para el cuidado de sí” y que la intimidad se comunique “sin degradarse en privacidad” (p.11).

Ese cierre pareciera obedecer al silencio, a la concesión interpretativa que el hablante dispensa a ese padre de duro comportamiento, de duro y ficcional comportamiento. El hablante

⁵⁵ Un aspecto de esta *poética del linaje* se desarrolla en otro trabajo interpretativo, próximo a publicarse.

pareciera expresar, al igual que Mercado, una “conciencia desdichada”, referida por Hegel a aquella que, “llegado al triunfo y al reposo de la unidad, tiene que verse inmediatamente expulsada de ella”, lo que contiene una conciencia de lo mutable y lo inmutable, que se libera de lo inesencial de sí misma y logra, dialécticamente, ser otra (Hegel, 2010, p.122). El poeta se libera y cuestiona al otro del poema, y lo libera también, quien, de igual manera, lo cuestiona. El poema contiene, por ello, su concepción dialéctica, una dialéctica del que no se desprende ni de sí mismo ni del otro. El poema representa una imagen del propio *Pájaro amargo*: poesía dialéctica del perdón, de la contrición y el desprendimiento, de la crítica amorosa y la censura consensuada con el dolor producido, como afrenta en la que la conciencia desdichada del poeta expresa su conciencia trágica.

Estos elementos se conjugan, además, con el sentido de la oralidad fingida del otro, del padre, que, en términos de Paul Goestch (citado por Berg 1999, p.21), se refieren a esta como un sesgo de la ficción, cobrando aquí una inusitada presencia, con las frases: “Perdona estas lágrimas antiguas deshacidas”, o la irónica “he ido quedando ciego en este siglo de las luces”, que se combinan con la oralidad popular: “estoy bien de lo de adentro”, y “No lo que se dice bien”, y “Pero ahí vamos con ese montón de penas a cuestras”; culmina con “oscilan las palabras”, lo cual reafirma lo expresado por Berg: “la representación de la oralidad en el texto literario siempre va unida con una valoración de la misma”. En este caso, a los espacios que señalan el contexto histórico y su espacio de enunciación, lo cual permite inscribir al sujeto en su singularidad, mediante su huella en el mundo, mediante los sesgos de una cultura impositiva, machista. Aún más: se

agrega que esta representación oral tiene un contexto espacial: el Caribe colombiano, de manera que se apela a “los usos alegóricos de los espacios como dispositivos narrativos de la crisis de la modernidad”, espacios que muestran vivo el desgarramiento y el desplazamiento (Marinas, 1999, pp.67-68). El poema narra una relación dolorosa en la que la cultura opresiva se manifiesta, penetrante, arbitraria.

Existe, en este sentido, una confluencia de Mercado con los personajes de Juan Rulfo: estos hablan fingidamente y elaboran muchas veces un discurso literario superior a su propia situación social: la mano del escritor recrea y revalora desde lo cognitivo y lo ético y culmina en la representación que se presenta ante el lector. Existe, por ello, una conciencia metalingüística mediante un texto autorreferido, a pesar de que sea presentado por la voz del padre. Es, justamente, esta autorreflexividad, vista como la reflexión por y desde el texto poético, que presenta, aún más, su condición retórica, de artefacto, pero también revelación que conforma en el lector una situación de transformación ética y cognitiva, redefiniendo la tradición letrada.

Esta práctica autorreflexiva y ontológica, donde la memoria juega un papel relevante, puede observarse en varios de los poemas de *Pájaro amargo*, al instaurarse como memoria litúrgica, como oda, como elegía, en un alto grado autoconsciente, como lucha de la poesía de Mercado entre la exposición connotativa y la autorreferencial:

Ni su memoria ni su espíritu han muerto
Fueron espectros indomables su ira
Y sus sueños

Ni los abismos ni el olvido escuálido
Lo sucumbirá jamás
La certidumbre de su sangre es la poesía.
("Un cuento de mi padre", 2013, p.46)

Si la "certidumbre de la sangre es la poesía", lo físico, lo corporal se convierte en sangre filial, la de la familia, que ha derivado en escritura y en un ajuste de cuentas amoroso, ante lo cual el poemario *Pájaro amargo*, exterioriza también la ironía, la nostalgia, las comparaciones, la burla, los balances:

Mi padre no fue el Barón de von Humblodt
Mi padre no fue el sabio Mutis ni Copérnico
Mi padre no fue ningún general de la república
Aunque peleó en la Guerra de los Mil Días
No llegó a coronel ni a ninguna parte
Sin embargo
Tomó la espada en la refriega de Corozal
De manos del general Rafael Lozada
—Que no fue general sino maestro de escuela—
El padre peleó íntegro con su coraje adolescente
—Al rojo vivo—
Y nunca huyó del compromiso bélico
Que a la postre fue una farsa.
("Mi padre no figura en ningún museo", pp.49-59)

El título del poema anterior es, ya de por sí, burlesco. Esa relación de diferencias, esas juntas poéticas revulsivas (de crítica y conciliación, destacado por el término *sin embargo* en el poema) dan rienda suelta a un humor que había desaparecido muchos poemarios atrás. Esta racha cuestionadora se observa en otro poema, "Relación de las diferencias", en el que lanza una crítica,

a la manera de Quevedo, o tal vez de Parra, en su poema “Padre nuestro” (donde el poeta argentino muestra las limitaciones del padre y de Dios, desacralizándolos). Esta vez es hacia un padre en el que los contrastes de vida y estilo, de sentidos y experiencia, extrapolan el sentido humorista cargado de tristeza o de crítica, de un hablante semidesolado y, al mismo tiempo, vengativo:

No es que me guste burlarme de ti señor mío
Es el recuerdo que tengo de esos rones
En calabazos de totumo en cántaros de alumnio
En damajuanas de cristal en carapachos de coco
¡Qué nobles podían esos rones tuyos padre!
Sin embargo yo te oía a decir ante tus amigos
Que tus rones olían a níspero maduro
Que eran mejores que el de las rentas oficiales
Yo creo que sabrían a estribos de cobre
A lavaza de chopos a peladura de burros
Perdóname padre esta alegría tonificada
Este recuerdo retenido que desentripo (p. 59)
[...] Perdóname padre no es que yo tenga cara de burgués.
 (“Relación de las diferencias”, 2013, pp.59-61)

Este último poema, publicado en 1970 y republicado en el 2013, tiene un vengativo aire anacrónico para esta nueva fecha. Por ello ahora el desquite del tiempo es doble: anacrónico, en los tiempos donde lo “burgués” carece, aparentemente, de importancia ideológica; restauración de un lenguaje ido y de un tiempo manifiesto que conmemora ese mismo pasado. Pero, para 1971, daba cuenta de la censura que la época implicaba

para todo lo “aburguesado”, para la poesía del compromiso de entonces.

Quiero terminar este apartado con el juego de la comparación con Kafka, a través de una mirada más irónica del hablante quien, mediante metáforas de gran solidez material, indica, en parecidas descripciones del padre del autor checo: “Tenía el pecho ancho/–Como un toro” (p.26). Y, agrega, además, “Y tú/Recio inmovible/–Como una roca–Y tu pecho de búfalo” (p. 27). Como toda mitificación, representan los poemas una especie de hagiografía de doble cara: dureza conmovida: “Lo confieso solo le ganó a los sueños/Donde quiera que vaya esconderá su secreto amargo/*Sin embargo* lo que hacía encendía la esperanza” (“Retrato del padre”, p.37). Ese juego entre la reprensión y el cariño, la dualidad del amor y la corrección, continúa: “Mi padre velaba por mí aquellos días de verano/Vivía prendado de mí en forma amable/*Sin embargo* no fue justo esa vez/Me había ordenado soltar el caballo en la Isla” (destacado por mí). El término *sin embargo*, destacado arriba en el poema “Mi padre no fue figura en ningún museo”, así como en estas dos citas, contiene la díada dolor-afecto, la díada de ironía y celebración, censura y reconciliación. Y ello acentúa un drama mediante una relación de cuestionamiento y aceptación. Parodiando el título de Grüner, pasamos *del fin de las pequeñas historias, al retorno (posible) de lo trágico*, pero, todo ello, mediante la compasión que el tiempo y la poesía generan.

La estética del pudor funciona nuevamente. Y es a través de la pesquisa en clave de ese joven Telémaco que busca a su padre en *La Odisea*, como se pudiera representar a Mercado: el hijo

implicado va en la búsqueda de la identidad de origen y de la necesidad de seguir viviendo, dándole así más sentido a su vida. Revelar, recuperar y mitificar esa otra vida, conlleva darle sentido a la propia, revelar una mortalidad memoriosa dignificada y no menos azarosa, bajo una mirada irónica, mordaz muchas veces, y muchas, también, conciliatorias y mitificadas. Con ello, les confiere a la familia y al padre el significado de la palabra *penates* que recoge el *Diccionario Real de la Lengua Española*: “Dioses domésticos a los que rendían culto los antiguos romanos”. Este sentido se entrelaza con lo religioso y lo mítico que Ricoeur le ha dado también al término:

En ese sentido, la familia es lo religioso, pero no todavía lo religioso cristiano; es lo religioso de los *penates*. Ahora bien ¿qué son los *penates*? Son el padre muerto elevado a la representación, como representación; como muerto, como ausente, pasa al símbolo de la paternidad. (Ricoeur, 2008, p.431)

La literatura, entonces, una vez más, constituye un símbolo doble: significado ético y sentido del símbolo (Ricoeur, p.431), pero también de los *penates*, de lo ido (*ibi sunt*), elevación y *memento mori*. Si entendemos la ética en tanto respuesta del ser humano a su propia conducta, a su experiencia, y que “surge en la tensión entre el mundo y la vida, entre la realidad y el deseo, entre la norma o la ley y la respuesta, entre la coherencia y la disonancia” (Mélích, 2011, pp.112-114), esta poesía de Mercado revela esa ética, que, transformada en símbolo, conviene en representar muchos significados: revelación de los ecos paternos, de los duelos del alma con la paternidad que aún queda, de la memoria del pasado que aún disuena con la del presente, del arte que expone su ajuste de cuentas.

Pero hay algo más: este poemario elegíaco y mitificador contiene, en sí mismo, su propia contradicción de género: Mercado ha cuestionado los conceptos de *elegía* y *oda* al debatir su hablante con su personaje lírico, el padre. Lo ha contemporaneizado, mostrándolo en sus experiencias negativas, dándole un efecto, un sentido humanizado, ético. Le ha mostrado sus virtudes y defectos, constituyéndose la poesía de Mercado de *Pájaro amargo* (y de *La casa entre los árboles* y de algunos poemas de *Vestigios del naufrago*) en una mitificación desmitificada, en una anti-elegía, y, como todo este tipo de representación, en una propuesta que acrecienta, aún más, la *poética del linaje* y la concepción ética y familiar de esta.

Capítulo V

***TRATADO DE SOLEDAD Y VESTIGIOS DEL NÁUFRAGO:
PAISAJE CONMOVIDO, MEMORIA TRAUMÁTICA E
INVENTARIOS***

“El 22 de noviembre del año 2000, unas treinta personas fueron asesinadas por grupos paramilitares en el pueblo de Nueva Venecia, El Morro, en la Ciénaga Grande de Santa Marta. La noticia conmocionó a la Costa y los medios de comunicación acudieron al día siguiente, donde encontraron todavía algunos cadáveres frente a la iglesia.

Con los muertos la gente huyó y algunos se establecieron en ciudades vecinas como Barranquilla. Con el paso del tiempo, muchos de quienes en ese momento se fueron, han regresado. Hoy, en el pueblo, no hay monumentos ni días especiales. El patio de la iglesia ha sido reocupado por los juegos de niñas y niños y la vida transcurre en una aparente normalidad”.

Juan Carlos Orrantía.

“Desde el pantano. Momentos del descenso a la cotidianidad”

“Sombras muertas sobre sombras insepultas”

José Ramón Mercado

“¿Qué sería el arte en cuanto forma de escribir la historia,
si borrarse el recuerdo del sufrimiento humano?”

Theodor W. Adorno

TRATADO DE SOLEDAD: “PAISAJE CONMOVIDO”, “MEMORIA TRAUMÁTICA” Y DE “LO QUE PERMANECE”

Las claves acerca de la solidez estética alcanzada por José Ramón Mercado las da Manuel Guillermo Ortega en el prólogo de *Tratado de soledad*: esta se ha logrado “purificando en el fuego de los contextos las direcciones de su estilo, los anclajes de sus temáticas, los sentidos de su visión de mundo, las fortalezas de su lenguaje” (2009, p.11). Atrás queda la crítica a los políticos y a su sistema, el canto a la beligerancia de los años 70, pero sin perder el sentido crítico.

Ahora se trata de una poética del “paisaje conmovido”, como indica Mercado en uno de sus poemas, por el dolor, la violencia, el sufrimiento, el duelo. El anterior libro comentado, *La casa entre los árboles*, tiene igual trascendencia, y en él revela un paisaje singular, de alegría nostálgica, de un *pathos* celebratorio, un paisaje conmovido por la memoria nostálgica. Sin embargo, a pesar de que en *Tratado de soledad* subyace una inclinación por la *saudade*, muchos de sus poemas cambian de tono. Ahora lo conmovido se adapta, se transforma mediante una conmoción trágica, hechos dolorosos, especialmente en los cinco poemas que revelan los infaustos desafueros sucedidos durante el último período de violencia en Colombia. De hecho, el segundo epígrafe que antecede a este apartado se corresponde con esa visión: “Sombras muertas sobre sombras insepultas”: terror, fanatismo y trauma, sombras cada vez más ominosas y muestra de lo insensible y pavoroso.

Más que en cualquiera de sus poemarios, en este se presenta una poesía, que, antes que de la soledad, es de la desolación; una poesía escéptica con un tono de desamparo. Los términos e imágenes que aparecen en el primer cuarto del poemario, apelan a la caída y la herrumbre: “Una porción de amargura que nos consume” (2009, p.22), “el mundo ruinoso de los cachivaches” (“El mundo de la soledad”, p.23); “Siempre vuelvo a la infancia desolada/Como saliva alegre en la ceniza del tiempo”(“-Cenizas de infancia”, p.25), a una yuxtaposición metonímica de imágenes y metáforas evaluativas: “El patio es inmenso como una cuadra de árboles/Está el perro y yo” (“Cenizas de infancia”, p.27).

Sin embargo, el espacio más ominoso, como en la mayor parte de su obra, confluye en un aquí y un ahora. Ese paisaje conmovido se configurará en los cinco poemas de *Tratado de soledad* dedicados a los asesinatos sucedidos en un *aquí*, en los departamentos de Sucre y Bolívar, especialmente en la región de Montes de María y los municipios y zonas aledañas de Chengue, Macayepo y El Salado; y a otros dos poemas escogidos de otros poemarios. Sucedidos los crímenes en un *ahora*, entre los años 2000 y 2008, la técnica que utiliza Mercado es el realce testimonial mediante posibles personajes que, ficcionalizándolos a través de sus palabras directas, acoge la voz de los que no tienen voz. El testimonio ficcionalizado se configura, así, como una voz viva, como una evidencia de la Historia, una memoria: Geografía, memoria y tiempo cruzados. Es por ello que, quizás, el hablante lírico haya afirmado páginas atrás, que la poesía se sobreponía a todas las catástrofes (p.37). También lo confirma en “Poesía”, con el cual abre este poemario:

No puedo detenerme en banalidades etéreas
En frases hermosas del poema
Que agrada la perfección estética
La visión de mundo
La poesía
Es el mal incurable de los siglos. (p.21)

Apunta mucho más a uno de los objetivos del libro, para denunciar que “La historia inerte está llena de estatuas/Que preservan el silencio y el tiempo” (“Cenizas de infancia”, p. 27). El hablante empieza a trazar una geografía del desconsuelo y de sí mismo. Su cosmovisión escéptica se combina con una reflexión ética. De alguna forma alcanza a dar luces sobre el hablante lírico ideal que subyace en los poemarios de José Ramón Mercado:

Sin huella la duda es mito en la hojarasca
Testimonio de olvido
Tiempo ridículo que relumbra la oquedad
Esa nada que niega otros días [...]
La historia es hito alienado del tiempo
El mito no otorga la razón a nadie
Nadie tiene la razón que alude el tiempo [...].
 (“Escepticismo”, 2009, p.29)

Poesía e historia, arte y memoria. Arte, poder hegemónico o poder subalterno e historia. He aquí la conjugación de Mercado. Más memoria, en el caso anterior, que historia, o mejor, memoria histórica (así sea ficcionalizada). Pero es en los siete poemas que se comentan, como testimonio, como historia, en el que se elabora una geografía sobre la Historia dolorosa de lo sucedido en el departamento de Sucre, Córdoba y Bolívar, convirtiéndose,

por extensión, en un retrato de lo que ha pasado en Colombia durante más de 50 años. El tono del poema “Canción a la tregua iracunda”, reflexivo, resulta una introducción concienzuda acerca de una escenificación del dolor. De un hecho, un cantar revela el alma de lo popular, de cierta epicidad cotidiana, de “memoria meditativa” en la que la escritura da materialidad a las huellas conservadas, enriquecidas, de elementos inéditos, de experiencias autobiográficas (Ricoeur, 2010, p.60). El poema ubicará la dolorosa iracundia de los otros poemas:

Me recoge el aullido de los perros en la noche
Vivo como quiero el frío de la lluvia
Como lo que encuentro en la calle muerta
Soy ajeno a los lacayos de librea. (2009, p.31)

“Aullido”, “perros”, “frío”, “lluvia”, “calle muerta”, “lacayos de librea”, señalamientos que se asumen de manera negativa, frente al contexto de un país en furia, el hablante dibuja los primeros trazos de anticipación del dolor, del testimonio, una voz que ahora da cuenta, de manera escenificada, su poética anterior:

He contenido la ira siempre
La ira voraz que de repente me regresa la hoguera
Sufro vergüenza cotidiana por los inocentes caídos
No sé
No todo queda en el terreno del olvido
No me regreso de la ira perturbada
Que me otorgan las minas quiebra patas
No esta vez por lo menos. (2009, p.31)

La poesía apelativa se cubre de ira, de catarsis dolorosa. Los eventos, sucedidos en los departamentos de Córdoba, Bolívar y Sucre, entre otras zonas, contribuyen a la violenta memoria histórica colombiana. Es el caso de María Mercedes Carranza, con *El canto de las moscas 1998*, y el de algunos poetas, como Fernando Charry Lara, José Manuel Arango, Horacio Benavides, Piedad Bonnett y Juan Manuel Roca, en su ensayo “La poesía colombiana frente al letargo” (2003) –en el cual examina algunos poemas sobre la violencia en Colombia, además de muchos de sus propios textos poéticos–. Todos ellos han revelado su “estética del horror” y muestran una dimensión complementaria respecto a los poemas de José Ramón Mercado, tendiendo un puente estético e histórico, bajo diferentes miradas.

De varias maneras, se plantea que, en los casos mencionados de Mercado Romero, Carranza y Roca, la poesía de estos autores se convierte en una *memoria ejemplar*, concepto al que alude Tzvetan Todorov en *Los abusos de la memoria*, para la memoria singular, de justicia, extraída de la memoria pública (un hecho violento, por ejemplo) y se abre a la generalización y a la analogía, y que, por ser “potencialmente liberadora”, “permite utilizar el pasado con vistas al presente, aprovechar las lecciones de las injusticias sufridas para luchar contra las que se producen hoy día, y separarse del yo para ir hacia el otro (2000, p.31). En el caso de Mercado esta representa una *poesía ejemplar* desde el plano de la justicia, como un *trabajo de memoria*⁵⁶, en el que la

⁵⁶ Se utiliza aquí el término *trabajo de memoria* de Ricoeur en vez del de *deber de memoria*, utilizado por Reyes Mates, por tratarse de un voquible que, en palabras del mismo Ricoeur, introduce un imperativo, un mandamiento, en el que solo debiera existir un marco de exhortación y no de manipulación hacia el futuro. El *deber de*, además, apela al deber de memoria que perturba el trabajo crítico de la historia y desarraiga a la víctima del sentido de justicia e igualdad (2000, p.738). Aun más, el arte busca representar un trabajo de memoria.

voz de los otros se empeña en hablar. El hablante lírico lo señala así:

Los muertos me empujan cada noche sus recuerdos
Sus episodios hacinados de impunidad
Los laberintos de sus sueños caídos
Los muertos vulnerados en su tierra
Sus vísceras dispersas sus pellejos colgantes
Sus pasos invisibles en la noche
El llanto agonizante de los inocentes
Ellos han ido remarcando la escoria de sus sueños
Los largos días manchados de sangre [...].
("Canción a la tregua iracunda", 2009, pp.31-32)

Empujar los recuerdos, mostrar la impunidad o la vulneración, los pasos invisibles o evidentes del miedo, la poesía de Mercado representa, así, la *memoria ejemplar*. Si el *trabajo de memoria* ricoeuriano se refiere al sentimiento por los que no están "pero que estuvieron", la poesía de Mercado implica retornar a la memoria dolorosa; leer y retrotraer lo descrito implica reconfigurar, expiar, liberar. Doble catarsis: en el escritor y en el lector. En el lector se encuentra la respuesta, en ese ejercicio de *reconfiguración* al que alude Ricoeur: en la narración dolorosa el tiempo pasado se vuelve humano, se revivifica.

Narrar, poetizar, implica retornar el tiempo, dialogar con él, humanizarlo. Se busca comparar los casos y hallar, más que un principio de identidad, una semejanza, una explicación. La poesía implica, entonces, un movimiento, un sentido moral y ético: una hermenéutica del deber, una poesía del trabajo, en el mejor sentido ético, una "política de la justa memoria" (Ricoeur, 2003). Ella encarna otros lugares de memoria, de memoria violenta reencarnada. El trabajo o "deber" de la poesía, así, conle-

va el trabajo de justicia por el otro, un trabajo de alteridad, un trabajo de la memoria para pagar la deuda creada por el olvido. Para Mijail Bajtin esta actitud, propia del arte del siglo XX, “es aquella que interpreta la actividad estética como empatía o vivencia compartida” (1982, p.61) en la que se cree que el cuerpo exterior del otro tiene un valor, expresa una posición emocional y volitiva. No hay neutralidad. El cuerpo representa la plasmación interna del ser humano, del otro, como algo valioso y significativo, transformado a través de un acto de valoración externa (1982, pp.55-60). La poesía se constituye en ese acto de valoración. Para Ricoeur, se trata “de someter la herencia a inventario”, de manera que la “víctima de la que se habla aquí es la víctima que no es nosotros, es el otro distinto de nosotros” (2010, p.121).

El segundo poema, “Un pueblo de sombras”, realiza una descripción, una ubicación contextualizada del lugar de la violencia. El panorama ominoso representa el de cualquier pueblo colombiano, de cualquier lugar del mundo donde la violencia arrecie, pero acá es atribuido a uno del Caribe. Su narración comienza con una metáfora:

Sombras muertas sobre sombras insepultas
Nadie se acuerda de este pueblo de brumas
Sus ojos ciegos sobre la tierra
Descuartizada
Al pie de la carretera negra
Sediento sin esquinas
Parece un pueblo de siglos
Bajo su sombra muerta
Sin raíces. (2009, p.38)

Palabras como “sombra”, “desmemoria hacinada y húmeda”, “sombras abandonadas”, “tierra descuartizada”, apelan a un lenguaje de lo negativo, pero en procura de la rehistorización, a que el olvido no se cierre con el olvido. El poema contribuye a mostrar en imágenes brillantes la fuerza poética:

Uno sabe que aquí hubo alguna tragedia
Por las voces mutantes por las sombras y las grietas secretas
Por el paisaje conmovido
Por esas sombras muertas indeclinables. (2009, p.38)

Mercado realiza un desafío estético a la concepción soterrada y enmascarada de la realidad de este largo conflicto. Puede verse ello, según la revisión de los analistas del Grupo M de Memoria, en el prólogo a *De la estética de lo atroz* (2011):

La naturalización de la atrocidad en la sociedad colombiana, que, desde una doble mirada es la expresión tanto de la incapacidad de las élites para el reconocimiento de la humanidad del Otro, como de su capacidad para desplegar la fuerza del terror e hiperprivatizar la experiencia del dolor de las víctimas, se refleja en la incorporación de los discursos de la guerra en la vida cotidiana. (p.26.)

La poesía de Mercado busca llenar las grietas, destacar el dolor y descubrir los olvidos del horizonte ya no idílico, sino, ahora, “paisaje conmovido” y elegíaco de la tierra colombiana ensangrentada. Este ejercicio poético tiene un marco de datación y espacio específicos: la violencia generada por el enfrentamiento entre el ejército del Estado, grupos paramilitares y guerrilleros, desde la década de los ochenta. especialmente en esta zona del Caribe colombiano (Córdoba, Bolívar, Sucre, especialmente en Montes de María) contemplada como un “corredor” de estrate-

gias narco-militares y de posesión de la tierra, pues en “esta se-
rranía confluyeron los diferentes grupos armados ilegales (GAI),
las Farc, el ELN y las AUC” (Arias Ortiz, 2010, p.2). El proyecto
paramilitar fructificó en Sucre en 1996, ganando terrenos a la
guerrilla e imponiendo un nuevo orden: dominio territorial, for-
talecimiento militar. Entre los años 2000 y 2002 Sucre sufre el
mayor número de enfrentamientos. Tras ello suceden masacres,
tortura, terrorismo, extorsión, desplazamientos, secuestros y
asesinatos selectivos por supuesta cooperación con la guerrilla
o con los paramilitares. En el municipio de Chengue se regis-
tran, en el año 2002, los más sangrientos enfrentamientos.

Los poemas de José Ramón Mercado de *Tratado de soledad* ti-
tulados “La masacre de Chengue”, “Los caídos de El Salado”,
“Muchacha aldeana”, “Imprecación por los caídos de los Montes
de María” y “El miedo que sembraron en Macayepo”, revelan
ese estado de violencia. Se constituyen en una revisión acerca
de la poesía como testimonio, como hermenéutica o presenta-
ción del *lugar de memoria histórica*, al incorporarle un compo-
nente de la memoria acerca de “lo que pasó de verdad”, pero
también “de lo que permanece”, en los términos de Ricoeur
(2003c). Los poemas buscan, además, dar identidad territorial
a las masacres, tipo de identidad que se corresponde con una
identidad histórica: afrontar la estrategia de la “factualización”
a la que alude Amílkar Caballero como estrategia de búsqueda
de verdad de la poesía del Caribe. El objetivo es parecido al
que propone en el *Canto de las moscas (versión de los aconteci-
mientos)* María Mercedes Carranza. En sus 18 poemas cortos,
la escritora bogotana nomina a sus textos con 18 nombres de
la geografía del país donde el terror se ensañó a través de las

muerres violentas: Necloclí, Mapiripán, Dabeiba, Encimadas, en fin... Carranza no nombra ninguna zona del Caribe colombiano y presenta *versiones* (¿ficcionalización?, ¿reversión?); nos habla de una verdad estética, de una mirada reveladora, pero también de una meditación lírica:

Canto 2

DABEIBA

El río es dulce aquí
en Dabeiba
y lleva rosas rojas
esparcidas en las aguas.
No son rosas,
es la sangre
que toma otros caminos.
(Carranza, 1998, p.188)

Datación y localización, en el caso de Mercado y su poema “La masacre de Chengue”, lo ejemplifica:

[...] “A mediodía llegaron las volquetas fúnebres
Con sus chazas inmensas
De tártaras calientes”
“Las órdenes estaban cumplidas”
[...] Pesaban como piedras insensibles los muertos
Los alinearon bajo el sol de la mediatarde
A cada uno le fueron colocando su cabeza después
Parecían aún sentenciados a muerte sus sombras [...].
(2009, pp.64-65) [Comillas en el original]

Verdad y permanencia, el poeta Mercado, en este caso, revela una memoria traumatizada, convertida en una “memoria impedida” (Ricoeur, 2010, p.79), en una “modalidad patológica de la incursión del pasado en el corazón del presente” (p.81), instaurando una “memoria herida, enferma o compulsiva” (p.124). Se constituye, entonces, esta obra en una *estética del trauma*, en una poesía del “ahora”, de la *datación*, que puede asaltarnos sin pedir permiso y buscar derrotar cualquier estrategia contra el olvido. Pero el poeta, al contar, al narrar, mediante lo que Ricoeur denomina “la intriga ética” o “*ethos* trágico”, afirmando la identidad constituida narrativamente (Zapata, 2009, pp.84-85), despliega un *ethos* que contiene una sabiduría política y una sabiduría práctica, la cual busca “orientar la mirada” (Ricoeur, 1996, p.288) y permitir al lector una “sabiduría práctica”, reorientando su toma de posición, su dimensión ética y configurando su catarsis a través de una redimensión trágica de la poesía y del mundo. Mercado muestra una dimensión trágica de la experiencia poética, dándole una identidad hermenéutica y ética. La poesía, entonces, se configura en una orientación del/para el ser humano, como medio del “discernimiento de sentido”. Lo que surge de allí es una preocupación que se desglosa en varios niveles: memoria histórica, memoria identitaria, en el que la poesía se conforma como principio crítico de realidad, a la que puede llamarse, en palabras de Ricoeur, *ostensiva*: “se trata de una imaginación que muestra, que da a ver, que hace ver” una “verdad-fidelidad del recuerdo”; y *veritativa*, de una memoria que “compagina la dimensión pragmática vinculada a la idea de ejercicio de la memoria” (2010, p.79).

La poesía, como parte de la “intriga ética”, contiene una narración y, a través de esta, dar un testimonio. Mèlich ha considerado por ello “que para poder entender en qué consiste la ética es conveniente acudir a la literatura o a lo literario” (2011, p.98). Ello se puede ejemplificar cuando Mèlich (2006) cita que en el cuento de Günter Grass titulado “1938”, el profesor Hösle enseña a sus estudiantes “La noche de los cristales rotos del Reich” como un acto de barbarie contra los judíos y a través del cual, podían comprender la caída del muro de Berlín. La clase fue interrumpida por los padres al argumentar que, en un día de celebración, no se podía hablar de esa fecha. Semanas después, los estudiantes protestaron ante el alcalde y apoyaron al estudiante curdo que iba a ser expulsado con toda su familia. Allí, el pasado estaba reunido con el presente, y este se conectaba también con el futuro, merced al aprendizaje de los estudiantes con el profesor Hösle. He ahí, según señala Mèlich, cómo se despliega una “pedagogía de la memoria”, una lección desde la “memoria simbólica”, un auténtico “trabajo de la memoria” (p.119) con repercusiones éticas y de acción para los estudiantes. Según la poesía de Mercado, esta busca recuperar la experiencia del dolor, corporeizándola estéticamente en un presente que busca restituir la experiencia trágica del pasado mediante “relatos del recuerdo”, en el que la poesía invita a subvertir, a resistir, a corporeizar el desastre, dándole un sesgo más ético y político, una movilidad representacional del pasado donde confluyen cuerpo, lenguaje, identidad y presente. Recuperar la corporalidad del dolor, conlleva la materialización estética del sufrimiento del terror, ejerciendo, materializando el trabajo del duelo con relación a la pérdida de las víctimas de la violencia del pasado en un aquí y un ahora. El *ahora* cobra el sentido de

memoria, de tiempo conjugado, de sufrimiento. El *aquí*, la *localización*, en cualquier lugar del Caribe colombiano, o en Colombia. Espacialidad y temporalidad ocupan el mismo rango: aquí y ahora, la memoria del yo, del poeta, de los otros, del nosotros, del cuerpo, marcan los deícticos temporales y espaciales, de manera que “aquí y ahora constituyen lugares y fechas absolutos” (Ricoeur, 2010, p.65).

Poesía del testimonio, del “estuve allí”, como se anotó antes, pero, en este caso, *memoria del duelo*, en la que se identifica el sujeto con el objeto perdido, guardándolo dentro de sí mismo y que, en este caso, el poeta se niega a enterrarlo y lo descripta, dándole salida en su obra (Ricoeur, 2003, pp.79-80). Así, esta poesía se hace cargo de los vacíos, de los silencios, de denunciar los actos terroristas, de constituirse en trabajo ético y político, de memoria narrada, de reasunción crítica, y de alguna manera, narración histórica. Se corporeiza también –acudo a los términos de Kristeva utilizados antes– como *revuelta íntima* del poeta que, mediante “términos ligados” de la escritura lírica, recurre a “la memoria de las palabras” y restaura las “experiencias sensibles” de los otros en un ‘retorno analítico’ de los tiempos de los asesinos, convirtiendo a la poesía en testimonio del dolor.

En ello tiene razón Ricoeur cuando afirma que “el testimonio constituye una estructura fundamental de transición entre la memoria y la historia” (2010, p.101). Aquí y ahora, espacialidad y temporalidad, localización y datación, son representaciones simétricas, muy parecidas a los deícticos *yo* o *tú*, que contribuyen a remarcar el acto de vivir y el acto de dolor (Ricoeur, 2010, pp.64-65). En este relato directo, la experiencia vicaria no existe: los actores cuentan su experiencia; las víctimas hablan

desde su dolor. Cuentan un pasado que permanece o retorna, que invade el presente y amenaza con bloquear el futuro. De allí una conclusión: como testimonio, la poesía, en el caso de Mercado, se constituye en *memoria traumática*, aquella en la que “el pasado no es la historia pasada y superada. Continúa vivo en el nivel experiencial y atormenta o posee al yo o la comunidad” (La Capra, citado por Ennis, 2009, párr. 6), pues representa una memoria de “lo que permanece” (Ricoeur, 2010) en su perturbadora intensidad, y el poeta, en este caso, representa un “emprededor de la memoria”, importándole más reconstruir, que explicar (Jelin, 2002, p.86). Busca Mercado, entonces, resignificar las fisuras profundas, las rupturas consustanciales, llenar los intersticios que un desconocimiento directo permitirían y, así, esclarecer los silencios turbios de la Historia.

Ello se posibilita porque el nivel de responsabilidad que tiene el individuo con el otro se puede transformar y ser trasladado ética y estéticamente. Con esta poesía se manifiesta que la obsesión de la *memoria de duelo*, de la memoria así mismo traumática, dé cuenta de su raíz latina: *obsideo*, de “situarse, estarse enfrente”, y por extensión, “estar asediado”, sentirse cercado por la súplica (Lévinas, citado por Ennis, 2009, p.2), verse rodeado del reclamo del-otro ahí, hacerse portavoz de sí mismo y de los otros. El poeta lo declara: soy la voz de los otros, de las víctimas y de la memoria del duelo, de sus recuerdos traumatizantes, para proyectarlos hacia el futuro como voz de la historia, como voz de la *memoria declarativa: héme también aquí, yo estuve ahí*. Así, también, da cuenta del dolor que identifica a los otros como a él: revela una *identidad traumática*. Representa una reduplicación simbólica de la violencia física, reduplicación trágica, para

denunciar, además, la violencia simbólica. La poesía incorpora *el espacio de muerte* (Taussig), la memoria trágica e identifica lo aciago de esta.

La poesía se acredita, ahora, como forma de duelo, teniendo en cuenta que este es el camino obligado del recuerdo. El diálogo no solo es de testigos, una forma de decir la verdad, los silencios, sino el desarrollo de un proceso terapéutico del “que se logró volver”, se pronunció y relató su historia (Blair Trujillo, citando a Enzo Traverso, 2008, p.87). Estos protagonistas anónimos, ficticios en el caso de la poesía, también, al igual que los testigos de carne y hueso, se convierten en “testimoniantes delegativos”, voces de los sobrevivientes que testimonian por aquellos que no pudieron, son “quienes asumen su palabra como un deber social, ético y político” (Blair Trujillo, citando a Jelin, 2008, p.93) . Así, la huella de la oralidad se convierte en un testimonio auténtico: los protagonistas se transforman en sujetos dialogantes e interpelantes; a su vez, asumen una “historia otra”, de denuncia de la violencia, de los excesos del poder, del silencio oficial (Achúgar, 1992, p.62). En palabras de Beatriz Restrepo, estas narrativas se constituyen en “la fuerza política de la memoria del sufrimiento”, en “un alegato a favor del recuerdo moral” (2000, citado por Blair).

La poesía, en este caso transformada en testimonio, realza el “trabajo de memoria”, en el sentido de preservar la memoria ante y por la violencia, de la recuperación de la violencia ejecutada:

[...] “Allí estaban todos juntos” “El silencio olía a sangre”
“Parecían una montaña los muertos arrumados”

“ya tú viste una montaña alta de muertos”
“Todos los muertos se parecen a los muertos”
“Los muertos tienen una palidez de cadáver
Que los recorre en silencio”
“No hay llanto que a uno lo cure ante sus muertos
De Chengue” [...].
 (“La masacre de Chengue”, 2009, p.64)

Ahora el hablante lírico ha entrecomillado las declaraciones de los protagonistas, que se han convertido en sus testigos. La poesía, aun en su carácter de ficción, condiciona sus características de verosimilitud, en su testimonio: “yo estaba allí”. El testigo primeramente se declara como tal, y, al nombrarse a sí mismo, un deíctico triple surge y marca la autodesignación: “la primera persona del singular, el tiempo pasado del verbo y la mención del allí respecto al aquí” (Ricoeur, 2010, p.214). Pero escuchamos hablar a los otros. Quiere que verifiquen su historia personal, metido en otras historias, dialogando, pidiendo ser creídos. Por ello, no solo pide que se le crea, si no que se le autentique con la del testimonio de los otros. Lo dialogante revela lo testimoniante en plenitud, para darle estabilidad como vínculo social y como historización. El poeta, tal vez, quiere dar crédito a su obra como un ejercicio donde “la memorización de la historia coincide con la historización de la memoria” (Ricoeur, 2010, p.106).

Acude también, en ese diálogo, en ese cruce de voces, al carácter polifónico en este poemario de Mercado. Los testigos cruzan sus voces; el autor no solo lega su voz a un hablante lírico, sino también a varios: un *yo-nosotros* y un *yo-nosotras*, con el que sintetiza el sufrimiento de los habitantes del pueblo. La

estructura de sentimientos, como sentidos específicos de una época y de un espacio, se desdobra en una plenitud estremeceadora en un contexto reificado. Los nombres propios que contextualizan lo mítico o lo mitificado en los otros poemarios, se recontextualizan en este en lo histórico. Es un yo plural, en un tiempo perfectivo, en un tiempo de continuidad, de una acción limitada en el tiempo, pero que, por paradojas, se vuelve en un tiempo de la memoria, en el resultado de una acción, en un tiempo eternizado en la escritura, en un retrato del sufrimiento y del abandono nietzscheano de Dios. Observemos desde este plano del realismo y de desesperanza, aun en el plano teológico, cómo el hablante asume ese abandono:

Macayepo en *sí mismo creyó que Dios habrá muerto*

Ya no era la muerte camuflada en el monte

Era un pueblo fantasma

Bajo el sol

–Solo llegaba el silencio de los pájaros hurraños– [...].

(p.75) (énfasis agregado).

Apelando a su carácter de narrador ideal, el poeta también ejerce la labor de otro testigo delegativo, un mediador, quien también se instala en el campo del trabajo de memoria, elaborando un llamado a la acción moral de su recuperación. Ha asumido un papel de “escucha” y retransmisor del horror de la experiencia de un grupo. De esta manera, la repetición se conforma en un juego, no solo retórico, sino de reiteración: así, en “Los caídos de El Salado” el primer verso retoma o reactualiza el primero de “La masacre de Chengue” (“Los asesinos llegaron al final de la noche”, p.63), pues ejemplifica la continuación de la misma acción homicida: “Vinieron de la zona del río los

matones a sueldo” (p.66). El poema, a diferencia del anterior, teje un recorrido por ese territorio del departamento: recodo de Martín Alonso, vereda de San Andrés, La Sierrita, El Salado: existe una geografía de lo ominoso, de la sevicia. Y nuevamente, el hablante cede la voz a los otros:

[...] “Los colgaron como pavos en diciembre” dicen
“Les cercenaron los brazos las manos y los dedos”
“Les cortaron los muslos les trozaron las rodillas”
El pene vergonzante los escrotos vulnerables”
“Destazaron sus cuellos como cráteres”
“Por último
Jugaron fútbol con su cabezas asombradas” [...].
 (“Los caídos de El Salado”, p.66)

El mal uso de los cuerpos como parte de la violencia, al minimizarlos, disgregarlos, conlleva una política de la violencia del poder sobre el cuerpo y un retorno a lo primitivo. Desde la perspectiva contemporánea del biopoder foucaultiano, esta violencia se constituye en un poder regulatorio y disciplinario: poseer el cuerpo del otro y adquirir el control sobre este, eleva el poder del terror, sea este de derechas o de izquierdas. El cuerpo es visto como mediador de la relación entre identidad y violencia, el lugar de la ejecución, de la cultura, de ruptura de significaciones, constituyéndose, también, en violencia simbólica, para la identidad, como espacio del lazo social con el otro y su pertenencia social (Blair, 1998, pp.142-143). Prostituir, permitir el robo o el asesinato, según comenta Gisela Heffes, hacen ver la eliminación de una parte de la sociedad, excluyéndola “de los proyectos políticos y económicos neoliberales”, de manera que

la utilización del cuerpo propio (como del ajeno) no solo representa el último reducto de supervivencia o autopreservación sino que consiste en la vuelta a un primitivismo cuya característica principal es la reducción de las acciones a lo meramente instintivo [...] Jean Franco sugiere que estos asesinos a sueldo llevan a la sociedad de consumo a su extremo, transformando la vida (tanto la suya como la de sus víctimas) en una mercancía, es decir, un objeto descartable. (2012, pp.131-133)

Como indica Denis Jodelet, el cuerpo, símbolo de identidad, de mediación, de cultura, se despliega ahora como lugar de la violencia (citado por Blair, 1998, p.142), de la disolución, del destroz, de la borradura de la identidad y de la diferencia. La violencia, entonces, cobra el lugar de la destrucción política, de la aparición de la cara del terror y como rito de eliminación política del otro, del “colaborador”. Para Jodelet, destruir el cuerpo como símbolo, borrar literalmente la identidad del otro, consiste en cosificarlo, deshumanizarlo, y agregar, robarle el espacio, des-espaciarlo; significa también desfigurar el cuerpo físico en una búsqueda de una ruptura mental en los lectores y espectadores. Por ello, para Barrero Cuéllar (2011): “Lo mismo sucede con el cuerpo inconsciente que termina naturalizando la atrocidad por medio de sutiles montajes pulsionales y sofisticadas manipulaciones emocionales” (p.58). Se propone robarle su lugar simbólico y su lugar de ser-del-mundo para convertirse en un-ser-para-la muerte. De allí que señale Ricoeur que “existe un vínculo entre memoria corporal y memoria de los lugares” (2003, p.65), memoria de la identidad territorial y el dolor, constituyéndose el cuerpo en “el lugar primordial”, el cual debe ser respetado. Este representa el aquí y el ahora, cruce de espacio y

tiempo. La “espacialidad corporal”, el espacio del cuerpo, conviene en ser, también, espacio de la memoria; y la guerra, la violencia, busca eliminarlo. El terror busca suprimir el cuerpo como lugar de (su) la identidad, estigmatizándolo, de manera que la criminalización y la muerte remarcan la tortura y el dolor para ostentar un cuerpo-víctima que se muestra en su desahucamiento corporal, somático, “en su divisibilidad, fragilidad y contingencia” (Cardona Rodas, 2017, p.114). Sin embargo, el poeta propone desentrañarlo, restituir el cuerpo como lugar del drama y de la memoria. Cuerpo, espacio y memoria se conjugan.

No obstante, la memoria traumática que revela la poesía de Mercado, a través de una *geopoética crítica*⁵⁷, en tanto reveladora del *territorio del dolor*, no solo queda como testimonio del paisaje, instituido como identidad cultural, sino también como memoria que busca interrogar y recuperar los espacios de la devastación. En el cuerpo humano converge el espacio geográfico de la violencia, espacio herido⁵⁸, en el que se connota la pérdida de lo político y de lo humano, de lo ético, del cuerpo de y ante la Historia. Mercado expone poéticamente una geografía del tiempo y el espacio críticos, violentados, aterrorizados, y enseña una tensión oculta de una historia o de un conflicto que sucede en un espacio-tiempo del miedo y el horror, desarrollando una especie de espacialización crítica del cuerpo desmembrado: la literatura como re-presentación de los conflictos de la Historia. El lugar de la enunciación del poeta, adquiere un

⁵⁷ Adapto el término de *geopolítica crítica*, propuesto por J. Agnew en *Geo-política: una revisión de la política mundial*, relacionado con la interpretación del mundo como “un mosaico de lugares vinculados y diferenciados de diversas formas” que cuestiona muchas de las “huecas afirmaciones” sostenidas por la geopolítica tradicional (citado por Blair, 2013, p.71).

⁵⁸ Retomo el concepto de *espacio herido*, planteado inicialmente por Maurice Blanchot en *The Writing of the disaster*, sobre el holocausto (citado por Blair, 2005, p.13).

carácter de crono y de geopolítica, una expresión cuyos fundamentos ideológicos, políticos, ético y morales, controvierten la hiératica posición de paisaje idílico. El “giro espacial” del poeta y del poema, caracterizados inicialmente como memoria de “los bellos recuerdos” de los espacios regionales, de la glocalización, se torna ahora en el espacio político y de violencia de la globalización. Del espacio de la modernidad periférica, edénica, al de la globalización posmoderna del dolor. Del territorio situado, a la geopolítica del horror. Las fronteras del terror se abren, ahora, más.

Se añade algo más: ese fanatismo que supone un tiempo ubicado, a través de otra versión de lo sucedido, a través de una ficcionalización dramaturgica, se enlaza con una cosmovisión trágica, como la presenta Mercado, pues se trata de hablar del pasado reciente desde el presente, a través de una interpelación del presente infausto. El poema habla en doble vía: mostrar el terror para restituir, y crear resistencia a la violencia. En este sentido, son precisas las palabras de Lezama Lima: “Una técnica de la ficción tendrá que ser imprescindible cuando la técnica histórica no pueda establecer el dominio de sus precisiones. Una obligación casi de volver a vivir lo que ya no se puede precisar” (Lezama Lima, citado por Del Valle, 2011, p.169). La ficción en tanto factualización de la verdad, de lo sucedido, da cuenta de nuevas impresiones en el tiempo presente. Esta, entonces, se puede considerar una poesía, en los términos de Edmund Husserl, de la “presentificación”, es decir, “una modificación específica de la presentación” de los recuerdos, de la re-presentación en el presente (Ricoeur, 2003, p.73).

Mercado ya había escrito antes varios textos, tanto poemas como narrativos, referidos a la violencia, como en sus cuentos *Perros de presa*, y el ya anunciado y analizado antes “La paz se siembra con la guerra”, en *Retrato del guerrero*. Otra anticipación a los poemas de *Tratado de soledad*, lo representa “Balada para el último desaparecido”, que aparece también en *Retrato*. Allí, el lenguaje de Mercado se observa como una interpelación al futuro, pero que se constituye en situaciones apelativas para el oyente lírico, y con él, para el lector ideal, buscando llamarle la atención, como una reflexión en la que las preguntas son más afirmativas que retóricas:

[...] Estará dormido
Entre el rocío pertinaz de la noche
Deshabitada la piel y el aliento
Orinado por las luces tintineantes de neón
Y el ruido circular de los automóviles
Nadie sabe
¿Dónde estará enterrado el último desaparecido?
¿En qué pie de monte lo habrán olvidado para siempre?
¿En algún claro de la cordillera acaso?
¿Lo dejarán insepulto para que el viento lo esparciera?
¿Tal vez en la colina de un cementerio pequeño?
¿En un aljibe de formol de algún anfiteatro? [...].
(1996, pp.69-70)

Hay un poema inserto entre los cuatro poemas analizados, “La masacre en Chengue”, “Los caídos de El Salado”, “Imprecación por los caídos de Los Montes de María”, “El miedo que sembraron en Macayepo” que cambia de tono. En este quinto poema, “Muchacha aldeana”, la anécdota no escenifica la violencia de

los otros poemas. En este, el hablante enuncia las virtudes de una muchacha, comparándolas con su entorno:

Miraba su silueta entre las espigas ágiles
De los maizales
Verdes
Iban despacio sus cabellos al aire
Conocía su leve traje de mariposas
Los signos de sus recuerdos
Como el que camino que hacen los bueyes
Igual el temblor de sus senos
Lo mismo sus huellas en la brisa
Así la vereda de su vientre
Así los surcos
De sus sueños aldeanos. (2009, p.69)

Es la muestra de un paisaje doblemente conmovido: primero, de la nostalgia al dolor, pues la segunda parte del poema tiene el mismo tono, la misma “angelización”, la misma mitificación en el tono, y de repente el hablante reconoce: “Ahora sé que hace parte/De los caídos de la aldea de Ovejas/Que iniciaba siempre mi regreso a casa” (p.69). Segundo, testigo poético y declarativo, el yo poético ha cambiado de táctica: del realismo o neorrealismo, ha pasado a reconstruir *una* historia, ha dejado atrás el fresco de epicidad; ha dejado atrás, de alguna manera, el giro etnográfico de los testimonios de los hablantes anónimos. Se podría hablar de que Mercado plantea una antropología del dolor con estos poemas, una geopoética crítica acerca de un devenir histórico en el que el significante *cuerpo* adquiere nuevos significados, nuevas mutaciones y reinenciones, para reflejar una poética del instante doloroso sobre la sensibilidad

y la finitud de la vida. La poesía revela esa finitud trágica: la reflexión de la fugacidad y el sufrimiento humanos y del cuerpo en su relato de muerte, frente a la memoria de una vida deleznable. La poesía revela también la negación del pensamiento del otro y de la diferencia.

Esa temática la había planteado con anterioridad en *La casa entre los árboles*, con igual fuerza, acaso con más señalamientos. En “Mi hermano Luis Enrique” –en la que resurge la autobiografía histórica–, luego de informar sobre los oficios de ese oyente lírico, el hablante en la tercera parte del poema, introduce la violencia sucedida en la zona:

Presiento que romperán las puertas una noche
Que entrará la balacera ciega y despiadada
Que al día siguiente el caído es hijo de Isidro
Que le pasó igual que a Antonio García Olivera [...]
Que se dan por descontados los muertos de Chengue
Que remataron con una barra por falta de municiones
La sangre que bajó por las laderas borró los recuerdos
Cada persona tiene su alma cada alma su cielo [...].
(1996, pp.55-56)

Pero el hablante ha introducido un cambio: la autculpabilidad, porque presenta una autoincriminación, acogiendo la *memoria intimidada*, la de un nosotros autculpado por los padecimientos infligidos por los otros violentos:

Aquí nos han matado a todos y todos tenemos la culpa
Masticamos el miedo que luego se empoza en el alma
Ya no recuerdo los muertos recientes de otros parajes
Solo nos cobija el miedo cobarde [...]

De verdad no tengo memoria para los rezos
Los muertos andan huyendo por nosotros
Y nosotros ya estamos muertos
“Uno no es nada sin los recuerdos
Sin los recuerdos en la vida uno no es nada”
“Y a mí ya han comenzado a borrárseme los muertos”.
(1996, p. 57)

La *memoria intimidada* se corresponde con la memoria de la coerción, coerción sobre la víctima de la aprensión, de las atrocidades, de la sangre y el dolor, con una caída. Una memoria que, si bien acude a los recuerdos, entre estos se instituye el miedo. Son pocos los momentos en los que el hablante se permite esta condición, pero ello surge como capital de fuerza, como epicentro ontológico. La aprensión se manifiesta desde una primera voz que acude a un *pathos* que busca expresarse mejor para hacerse comprender, para reflexionar sobre la *estructura de los sentimientos* de las víctimas, para reflexionar sobre la poesía como un relato de lo público, para “hacer presente” y actuar a través de las voces del dolor mediante un “decir ahora” (Ricoeur, 1999, p.196). Esas voces del miedo, la coerción, representan el índice de negación de humanidad, violentado. Mercado retoma esas voces para repetir los hechos del pasado, y, al mismo tiempo, profundizarlos existencialmente como una condensación dolorosa de las reacciones del ser humano sumergido en conflictos. Esa representación significa también una “*repetición trágica*” del miedo y la piedad (Ricoeur, 1999, p.211) por parte de Mercado, expuesta mediante una “sabiduría trágica” en la que la exposición poética supera el marco de la poesía. El buen arte se expresa hacia un más allá, en marcos significativos y simbólicos que sugieren nuevas explicaciones, nuevas fronteras y

enfoques humanitarios. El poeta revela el índice de humanidad transgredido.

Así, lo estético de estos poemas y de los anteriormente comentados, además de su dureza, de una aparente antiestética, radica, en realidad, en su desnudez discursiva, para mostrar lo poético y las inflexiones éticas que pudieran producir en el lector. En lo antirretórico se halla lo poético. Ello señala en Mercado, la búsqueda y encuentro de la palabra efectiva, la exploración y reencontro que había buscado en algunos libros, inmersos bajo un lenguaje de “compromiso” (los primeros, y a veces algún otro, en medio) de sus poemarios. Y ese duelo, ese redescubrimiento, ese deseo de encontrar *esas* palabras precisas en estos poemas, lo logró. *Esa* palabra es la que propicia Wislawa Szymborska en “Busco la palabra” (en Piotrowski, 1998) y que las puede acoger o escribir Mercado:

Quiero definirlos en una sola palabra:

¿cómo son?

Tomo las palabras corrientes, robo de los diccionarios,
mido, sopeso e investigo—

Ninguna

responde [...].

(p.27)

La misma Szymborska responde a los logros de Mercado:

Quiero que esta una sola palabra
esté impregnada de sangre,
que, como los muros del calabozo,
encierre en sí cada tumba colectiva.
Que describa precisa y claramente
quiénes eran —todo lo que pasó.

Porque lo que oigo,
lo que se escribe,
resulta poco,
siempre poco.

(“Busco la palabra”, 2009, p. 28)

En “La masacre de Chengue”, de *Tratado de soledad*, el poema es narrado en tercera persona. El hablante lírico introduce el tema con una declaración contundente: “Los asesinos llegaron al final de la noche/entre la sombra ciega y los ladridos de los perros” (2009, p. 63). Luego encuadra personajes: “Rosa Meriño sintió el pálpito en su entraña/María Martínez vio los muertos pálidos dolidos/Sixta Andrade volvió a menstruar esta vez” (p.63). La descripción del resto de los personajes roza la abyección y el dolor. El poema se torna en un documento, en una crónica, mucho más cuando se transcriben las declaraciones de algunos testigos:

“Les pusieron las cabezas en el tronco”
/“Primero les amarraron las manos”
/“Después les pusieron las cabezas en el tronco”
“Primero les amarraron las manos”
“Después les pusieron las cabezas en el tronco”
[...]
“Los muertos tenían el miedo en la cara”
“Los perros olían la sangre de sus dueños”.
(2009, p.63)

No hay espacio para la dubitación o la explicación. Versos duros, límpidos. La función metafórica, en palabras de Ricoeur, aquí pasa a designar la función “realista”, que se une al poder de redescipción del lenguaje poético. La *memoria-recuerdo* se convierte en *memoria crítica* (Ricoeur, 2010, p.109). Los términos

analíticos que utiliza David Jiménez para el poema “Vendados y desnudos”⁵⁹, de José Manuel Arango, son pertinentes aquí para la poesía de Mercado:

Tres testimonios de tortura, escuetos, duros, sin estetización ninguna, dos de ellos tomados directamente de las declaraciones de los torturados. La poesía consiste aquí en silenciar lo poético, manteniendo al mismo tiempo la atmósfera de concentración del poema, para invitar a que se lean estas palabras con la misma atención que se presta a la poesía (Jiménez, 1998, p.56).

Hay varios versos donde la oralidad y el giro semántico cobran elocuencia mediante un vuelco macondiano, confiriéndole una profundidad dramática: “Y uno por uno los fueron despescuezando” (p.63); “Néstor Meriño cayó aplastado ni una cepa de plátano”; y en los otros: “A Manuel Mendoza lo soslayaron con un golpe del hacha/En el aire/Y salió corriendo con la cabeza en las manos/Creyendo que se había salvado” (p.63). La oralidad traspone mayor peso dramático y discursivo, convirtiéndose en una traslación efectivísima de lo que ha denominado Raymond Williams (2001) la estructura de sentimiento (*structure of feeling*), entendida como el retrato de los sentidos, los movimientos de

59 [“Vendados y desnudos...”]

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

Y el remedo, obsceno, de la caricia: “Me agarraban los senos y los torcían y jalaban como si quisieran arrancármelos”. (Obdulia Prada de Torres, con cédula de ciudadanía número 20.299.097, de Bogotá.)

Y el remedo siniestro de la cópula: “Otra vez me obligaron a punta de golpes con un fusil a abrir las piernas a tal grado que sentí descuartizarme”.

Es como si se aborreciera la vida. (1985, p.33)

las ideas, la pulsión, el latido, el estado de ánimo, doctrinas, un sedimento de la época mostrado a través de la obra de arte, a través de la cultura, produciendo significaciones, símbolos, resultado de una mirada detenida a un determinado tiempo; en realidad, mostrando un sustrato dialéctico de la conciencia y sensibilidad colectivas, convenciones sociales constituidas o reveladas, en este caso, por las convenciones literarias.

La oralidad, en esta situación representada por las voces de los testimonios, sitúa la voz en el momento más sensible de la experiencia individual: en la actualidad de la revivificación de las sensaciones, en la actualidad previa al duelo, a la conciencia, en un momento inalienablemente físico, distante del enfriamiento de los sentidos o de la cosificación. La narración viva confronta: las estructuras de los sentimientos se acercan a la actualidad de la experiencia; las experiencias sensibles se reviven y “el sentimiento [es presentado] tal cual es pensado” (Williams, 2001, p.175); experiencia que, como pasado, el poeta reactualiza. Es lo mismo que propuso Jaime Gil de Biedma para la *poesía de la experiencia* expresado líneas atrás: la culminación de los hechos externos, en este caso los dolorosos y de violencia, deben inscribirse, recrearse, como una experiencia sensible, presentados emocionalmente y con un inmediatez revelador, ya fuera a través de los correlatos objetivos o los monólogos dramáticos. Estos *testimonios dramáticos*, expresados mediante una “sabiduría trágica”, aquella que surge como reconocimiento de la verdad cuando acontece, lo constituyen. Son variaciones en las que lo emotivo y lo expresivo confluyen. La sabiduría dramaturgica de Mercado se acerca a una rectificación e incorporación de las voces a través de la historia.

Instantaneidad y presente, estos poemas no condicionan interpretaciones. Existe una presencialidad, una ficticia documentación, una “factualización” presentada como verdad, pues, en palabras de García Montero, se pretende “crear realidades en los poemas, experiencias que sucedan en el texto de modo verosímil” (1996, p.237). De alguna manera, la descripción a través del lenguaje de la crónica y el reportaje, ha cambiado en este y los siguientes poemas. Los marcadores discursivos enfatizan el sentido testimonial, dialogal, lo polifónico: las comillas, los nombres de los interlocutores, las citas de sus voces, sugieren que la oralidad se constituye en la reconstrucción principal de este tipo en la poesía del Caribe. Es obvio el cambio: ya no se presenta la concepción de los “poetas de los lares” a la manera de Jorge Teillier (2005), en la que estos creadores representan observadores y cronistas y hermanos de los seres y las cosas, y cuya exposición retorna el paraíso perdido. Ahora se encuentran lejos del lugar paradisíaco; ahora se encuentran metidos en la Historia. El poeta ha insertado su discurso en y para lo histórico, como elemento fundamental en la construcción de la memoria a través del testimonio; más aún, se ha convertido en parte de la memoria colectiva, se ha convertido su poesía en un *deber de memoria* (Primo Levi, 2006) en tanto *deber de justicia* y experiencia de solidaridad con las víctimas (Reyes Mate, 2006, p.245). ¿Existirá algún cambio en la visión de mundo del poeta Mercado entre su poesía de “compromiso” y esta nueva poesía, esencialmente ética, histórica? ¿Era aquella poesía coyuntural y, esta, del presente y del futuro, de la eternidad? Sí y no. Su compromiso era, en ese momento, con la Historia, que a la vuelta de los años se volvió coyuntural aparentemente; eran supuestos “compromisos” políticos, pero detrás de ellos se encontraba

un presupuesto ético, al que, por los cambios de los tiempos, ahora le quieren cambiar su nombre.

A una geografía ominosa se une, se conjuga, en apenas varios versos, la metáfora ante un espectáculo tan desolador, y a su vez el sentido homenaje mediante una oda, pero una oda trágica actualizada en pos de la reconstrucción de la memoria dolorosa y traumatizada:

Los caídos de El Salado levantaron su voz herida
En los frisos del miedo cantan sus voces amalgamadas
Aunque exhalaban su último aliento
Quedaron colgadas a los árboles sus sombras
[...] Congelaron el recuerdo cicatrizan las heridas
Muertos adrede desuellan la noche cruel
Enterrados a prisa han vuelto a verse
En los espejos
Sus voces quedaron afuera las aglutina el viento
Igual sus propios sueños
[...] Un cuadro desolado de Giangrandi entre demonios
Resulta una oda elemental
Un paisaje azul de tórtolas. (“Los caídos de El Salado”, p.67)

Hugo Achúgar (1992) ha denominado a este relator, ya sea al poeta o al novelista, intermediario, compilador (como los antropólogos), pero más precisamente, como el “*letrado solidario*”, encargado de expresar el deber ser o la ética y de consolidar una identidad humana que los anteriores discursos hegemónicos no posibilitaban, y que permiten escribir la historia de los otros e inscribirla en la Historia, disputando con la voz de quien sabe. El testimonio representa, así, la autobiografía del

iletrado, constituyéndose esta en una voz pública o en un “yo en la esfera pública” (pp.67-69) que quiere criticar el poder homogeneizador del poder. La escritura poética adquiere de esta forma, su función “ejemplarizante entre el ser y el deber ser”, entre la verdad de lo homogéneo y la del otro, descentrada, heterogénea (pp.72-73). Verdad-realidad-oralidad se conjugan. Ya no hay efecto de realidad: ahora, mediatizada, la violencia es mostrada, conminada, quedando como memoria traumatizada y herida abierta.

Por ello, la poesía quiere destapar los silencios, reflejar y comparar las imágenes de lo sucedido con la pintura (*Guernica, dixit*), incluir las voces silenciadas, revelar lo abominable, destapar “el recuerdo de la sangre” (Mercado, 2009, p.67), dramatizar las situaciones negativas de la humanidad. Contra la insensibilidad generalizada, el poeta muestra los olores, los sabores, los dolores. “Solo es real la niebla/La sangre no miente”, dice el epígrafe de Octavio Paz para *Tratado de soledad*, y este podría servir de epígrafe para los cinco poemas mencionados. Pero también el epígrafe de Homero, de “La masacre de Chengue”, dialoga con el anteriormente señalado: “El día de la masacre/ el sol fue borrado del cielo” (p.63). Más aún, el del poema “El miedo que sembraron en Macayepo”: “Nadie puede tomarle a otro su morir”, de Matías Claudios. El poder busca borrar lo sucedido, lo real, de embozar la mentira, de esconder la muerte y el dolor, de esconder un suceso negativo, y, por el contrario, el poeta, como el encargado de recordarlo, se convierte en el *letrado de lo trágico* (Achúgar): *un letrado solidario*, un explorador de la tragedia del mundo, del dolor humano, coincidente con lo planteado por Ricoeur: la memoria narrativa hace parte de “la intriga ética” o del *ethos* trágico.

Es coherente, entonces, con lo siguiente: estos poemas retratan el morir, pues de alguna forma el poeta realiza y gana una apuesta; traducir la muerte, traducir los sentidos, los sentimientos, reconstruir un clima, un ambiente, el terror, y la apuesta se muestra ganada, pues en medio del dolor del drama, la reconstrucción de la memoria del dolor se observa en su mayor tragedia. Así, el hablante en el poema “Imprecación por los caídos de Los Montes de María” observa: “Los muertos ahora hablan por mi voz” (p.70). Aunque también, en tiempos de barbarie, el hablante afirma de manera contradictoria: “el poema es anacrónico./El recuerdo arruina la memoria” (p.72), y expone que también la creación contiene un carácter beneficioso, una paradoja, lo irónico, al final: “Va creciendo la hierba buena florece el tomillo/Aunque el poema trae las lluvias” (p.73). El recuerdo aislado representa un abono para el olvido, aunque también, muchas veces, se haga necesario, pues recuerdo y olvido se convierten en una referencia común: el pasado en el presente, el adensamiento de la temporalidad, en resistencia. Pero también, el olvido se convierte, en palabras de Ricoeur, en “recurso inmemorial”, en “olvido de lo inmemorial”, en el origen, lo que nunca se podrá conocer realmente. Por ello, traducir la barbarie no solo conlleva traducir el mal, sino también reelaborarlo, darle dimensión humana, dramatizarlo, y en estos poemas la reconstrucción de significaciones simbólicas y alegóricas, adquiere su sentido pleno y abierto de depósito de experiencias instauradas a través/por (el) del dolor. Representación de este, se conservan como hechos vívidos, pero, a su vez, la memoria se inscribe en un plano de reconstrucción de lo social, en historia. El carácter histórico de la *poesía de la memoria* adquiere aquí un juego de representación de un hecho, no solo en lo colectivo sino también

en su labor de reescritura de un evento que funde sus funciones simbólicas, psicológicas y de creación de significados del pasado, pero también vertiéndolas como prevención para que no ocurra en el futuro. El carácter histórico de la poesía de la memoria se logra aquí como una representación de un hecho no solo colectivo, sino también como escritura de la reconstrucción de acontecimientos. Como un ejercicio de sanación, revela el rescate del posible “limbo interpretativo” (Sarlo, 2005, p.94).

La poesía se constituye, en este caso, en un canto reconstructivo colectivo, en un evento individual que cobra la importancia de pasado reconstruido, en una memoria cultural, y también en un relato de “lo que realmente sucedió”, en una evocación histórica. Como recordación cultural, en palabras de Agnes Heller (2003), “está conformada por objetivaciones que proveen significados de una manera concentrada, significados compartidos por un grupo de personas que los dan por asumidos” (p.1). Inscrito en un lugar determinado, en este caso los departamentos de Córdoba, Bolívar y Sucre, a través de la violencia, la memoria colectiva y la reminiscencia cultural, se enmarcan en “lugares donde ha ocurrido algún suceso significativo y único o lugares donde un suceso significativo se repite regularmente” (p.1). Nuevamente, aquí memoria significa identidad, en el sentido de que la violencia generada cosifica sobre quienes se ejerce, desea borrar los cuerpos, desidentificarlos, y el poeta, en tanto los recuerda y los enmarca, los identifica, los contextualiza: representa una memoria del duelo. Los presenta no solo como expresión de un lugar del dolor, sino también como un lugar de memoria. Así:

Sus nombres la luz de sus voces

El tiempo que vuelve en una marejada regresa

Todo lo que fue
Ya no es
La sangre en las paredes blancas del monte vive
Son flores visibles
Señales del sol que nacen sin morir como espigas de luz.
(“Los caídos de El Salado”, 2009, p.68)

Mercado les da una identidad implicada, y, en este caso, un juego doble concomitante: el primero, del verbo aherrojar: subyugación, opresión y también encadenamiento; en este caso, de los lugareños violentados: una memoria colectiva subyugada por el miedo y el terror. Y, al mismo tiempo, en un doble fuego: la luz y las voces se tornan en esperanza, en una dimensión simbólica e imaginaria. Como ha indicado Blair: “el cuerpo puede ser visto como el mediador de la relación entre la identidad y la violencia” (1998, p.142). En dos versos del mismo poema se lee: “Un muro blanco como el camino a la huerta/Alumbra otra presencia de ellos” (p.68). El cuerpo se reateatraliza en la escena pública del poema. Aún a la luz del día, el horror cobra su cuota. Aludiendo a G. Durand y su régimen diurno, esta poesía retoma la luz y el resplandor, el sol y el fuego desde un plano negativo: ahora en este régimen se observa el poder, la jerarquía, la masculinidad de la violencia, y, con ello, caídas físicas y morales, tinieblas, destrucción y disolución, un movimiento caótico, de descontrol y de amenaza, plagas, miedo y angustia (Durand, 1982). Pero también en “Los caídos de El Salado” hay lugar para la esperanza, a través de un nuevo retorno, más allá de la muerte:

[...] Ahora se han levantado de nuevo los muertos
Y han regresado a sus casas cautivas

Centellean por sus parcelas
Esparcen el frijol siembran guandules
Recogen habichuelas viven en sus maizales
Comen el popocho chorote surten el agua
[...] Sus manos agrietadas están limpias y respiran
No se han olvidado del miedo resembrado los muertos
Ahora son un río de voces frescas que regresa. (p.67)

Con los dos mismos planos, muerte y resurrección, “Imprecación por los caídos de Los Montes de María” describe muchos lugares donde imperó la destrucción fatal: Naranjal, Ovejas, Toluviejo, Marialabaja, San Onofre, Chengue, Colosó, Chalán, recordando, en mucho, el último poemario de María Mercedes Carranza, *El canto de las moscas*. En el poema de Mercado, sin embargo, muestra, al igual que en “Los caídos de El Salado”, un retorno esperanzador:

San Onofre respira sin embargo en su certeza
Salitral se reconstruye La cansona verdece
Flor del monte reza por sus muertos
Chalán regresa sus ojos asustados a su lindero
Chengue abre las puertas y se empina al cielo
Colosó vuelve sus aguas a los arroyos de cristal
San Jacinto teje sus hamacas afina las gaitas [...]
El tiempo ha mudado su pellejo de serpiente
Sin embargo
Ya nada será lo mismo
Las gaitas lloran los muertos todavía [...]. (2009, pp.72-73)

La comunicación de la tragedia es lo que importa. En el poema “Carta” el hablante considera que “la poesía se sobrepone a todos los desastres” (2009, p.37). Pero no solo eso: como memoria,

la poesía se llena de tiempo y de eticidad, de hacer hablar al sufrimiento, de allí que se acerque a una especie de verdad, en la búsqueda de cierta justicia. La poesía, como cultura de la memoria, en este caso se introduce en la historia, lee y restaura el pasado doloroso, pero a través del presente de la lectura. Para hechos tan recientes, memoria, poesía y justicia, resultan sinónimos. De allí que la poesía, esta poesía en especial, se encuadre y hable desde el presente y para el porvenir. Se busca, entonces, que la poesía como memoria, se convierta en una hermenéutica aplicada a la vida y no solo al texto, en una lectura del pasado reciente desde el presente, desde una noción ética, para, en lo posible, evitar el futuro ominoso. En este sentido, la poesía se ubica también como una *mímesis de acción* (Ricoeur, 1997), una *poiesis* que representa, de forma humanizada, a través de tramas que desgajan una experiencia, una historia de vida que pide ser contada, convirtiéndose, a través de la escritura, en un acto performativo, vivenciándolo el oyente lírico, el lector implícito y el lector.

Busca también que el sufrimiento no sea un hecho privado, de manera que ningún lenguaje público pueda ser suficiente, pues, al decir de Terry Eagleton (2010), “detrás de cada poema existe la idea de que cada uno de nosotros es el poseedor privado de nuestra propia experiencia, apartada para siempre de las sensaciones de los demás” (p.15). Una lectura del exterminio físico de las poblaciones, una memoria de y acerca de la barbarie, para que, convertida en los términos ricoeurianos de “política de la justa memoria” (y, de alguna manera, *deber de memoria*, pero mucho mejor el término de Ricoeur, *trabajo de memoria*) repiense y haga repensar a la luz (a la sombra) de la barbarie,

la estética, la ética y la política, de manera que el sufrimiento humano anónimo no se olvide, además, frente a la Historia. Con ello, esta poesía adquiere una conciencia, una ética de la alteridad que canta también con y por el otro. Una poesía ética, más que moral, una poesía propuesta como acto de transformación o de corroboración del sentido humano. Guarda una proporción directa con el poema “Masa”, de César Vallejo:

Al fin de la batalla,
y muerto el combatiente, vino hacia él un hombre
y le dijo: «¡No mueras, te amo tanto!»
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.
[...]
Le rodearon millones de individuos,
con un ruego común: «¡Quédate hermano!»
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo. (“XXII Masa”, 1980, p.339)

Esta poesía de la conminación y la interpelación de José Ramón Mercado, representa una alta cima en su obra. Además de los otros poemas comentados de *Tratado de soledad*, busca, como el poema citado de Vallejo, que se incorpore el cadáver, de manera que cumpla el trabajo de estrechar sentidos: “abrazó al primer hombre; echóse a andar...” (Vallejo, 1980, p.339). En este caso, esta obra se asocia al concepto de *ecceitas*, del “heme aquí”, y, así, esta poesía tendría el carácter y presencia interpelante, a partir de “una experiencia negativa que no se resigna a la insignificancia, sino que nos asalta como lo que da qué pensar” (Reyes Mate, 2011, p.467). He ahí, entonces, donde se conjuga el *ecceitas* como memoria,

un momento fundamental de la construcción de la realidad, de ahí la complicidad entre construcción del pasado de la historia

y pasado. Una complicidad entre progreso y pasado [en el que] la memoria se presenta como capaz de conocer los no hechos y también de ver la fuente del futuro en el pasado derrotado [constituyéndose en] un deber de recordar pero para conocer [...] de repensar la verdad [...] La memoria hace visible lo invisible [...] No es un mero sentimiento (evocación sentimental del pasado), ni un mero conocimiento (la información que proporciona un testigo), sino un imperativo categórico que aúna experiencia y conocimiento. (pp.470-477).

Poesía de la solidaridad, esta poesía del porvenir, como se anotó antes, conviene en buscar que el destino ominoso y cifrado, el del sufrimiento, no se repita, y por el contrario, hable o contribuya a la solidaridad, al futuro (aunque tenga que ver con el *deber de memoria*, señalado antes como una evaluación de obligatoriedad, según Ricoeur). No se trata de la *memoria literal* señalada por Todorov (2000), aquella en que el recuerdo es insuperable y el viejo acontecimiento permanece impermeable a la superación, en que el pasado somete al presente. La poesía de Mercado busca esa superación, pensando, planteando evitar nuevamente esos dolores hacia el futuro. Como poética testimonial, apela a convertirse en una táctica discursiva elevada a reconstrucción, a hacerse viva delante del lector. Como táctica de revelar el *aquí*, se constituye en una representación del territorio, en una portadora de una visión de la identidad y la lengua y del retrato del desorden social. Pero también, revelación del territorio como depositario de la memoria de la comunidad, en la medida en que esta se niega a desaparecer como efecto constitutivo del presente, y, por qué no, de un futuro. Y también, una poesía de la visión y las sensaciones, merced a una mirada

que convierte el paisaje en revitalización del espacio y en signo de cultura, pero también de búsqueda de un bien-estar, de un bien-sentir, y también en espacio de la censura de la violencia.

Estas antropologías o poéticas del dolor tienen en Mercado un claro objetivo: compartir, enseñar poéticamente las prácticas interpretativas del sufrimiento humano a través de la literatura, cuyo fulgor lírico reconviene cualquier terrorismo. Aquí sí cabría aceptar el concepto que diera hace 30 años su hermano Jairo Mercado a la poesía de José Ramón, especialmente a *Retrato del guerrero*: poesía cívica, pero antes que todo, política, pero atendida esta vez a anclar, mostrar el sufrimiento e identificarse con él, en la búsqueda de “recomponer su membresía a la comunidad y restablecer o crear lazos para la acción ciudadana”, de crear una conciencia de la liberación desde lo subjetivo para recuperar la dura experiencia y establecer una *comunidad emocional* (Jimeno, 2007, pp.174-187). Pero, además, una conciencia que se revela con/para los otros. En palabras de Jelin (2002), se busca que “la memoria –que no ha sido depositada en ningún lugar– tiene que quedar en las cabezas y los corazones de la gente” (p.56). Como poesía de la interpelación, de la acción lírica como acto ético, se expresa muy contraria a los señalamientos de George Steiner (1973) contra la Historia, en el sentido de que esta busca “silenciar el verdadero pasado, erradicar los nombres, acciones y pensamientos de los muertos indeseables [bajo] una tiranía particularmente horrible”, con lo cual busca separar a la humanidad o a ciertas sociedades “de las responsabilidades básicas del duelo y de la justicia. El hombre es vuelto a colocar en un paisaje sin ecos” (p.121).

Como hermenéutica del y hacia el mundo, como eco afortunado de la humanidad desestimada y humillada, como muestra de dramaticidad trágica, a esta poesía cabría situarla como parte de un trabajo cultural y como la escenificación de una conciencia histórica, política, que se acciona para señalar las pérdidas, para “hacer memoria de lo irreparable” (Reyes Mate, 2011, p.480). Esta memoria lírica (esta poesía de José Ramón Mercado, Ferrer, García Usta), como mediación, se reflexiona, en términos de Metz, en función de la “experiencia y de la unidad de la conciencia en el tiempo”, de la historia y de la libertad, lo cual conlleva una “aprioridad histórica”, una crítica del presente, el menosprecio a la situación alcanzada y una protesta contra cualquier sometimiento aconceptual a tales circunstancias (Metz, 1999, pp.4-6). Con ello, además, estos aspectos éticos, históricos, de justicia, se conjuntan en una poesía que conjuga “lo político” antes que ser política⁶⁰, en los términos de Moufe. Mieke Bal, sobre ello, aclara que “la política es la organización que resuelve el conflicto; lo político es donde el conflicto ‘ocurre’” y se reflejan los antagonismos, y por ello no es reconocido ni aceptado pues lo político “está narcotizado por el hábito de la violencia. La política impregna lo político” (2010, pp.43, 44, 48). En la poesía de Mercado, lo político “ocurre” en medio de una “esfera pública patológica” (Seltzer, citado por Bal, 2010), entre la cultura de la violencia generada por lo malo

⁶⁰ Cito el concepto de “lo político” que trae a colación Mieke Bal (2010, p. 43), de la teórica política Chantal Moufe:

“Concibo “lo político” como una dimensión de antagonismo que considero constitutiva de las sociedades humanas, mientras que entiendo a “la política” como el conjunto de prácticas e instituciones a través de las cuales se crea un determinado orden, organizando la coexistencia humana en el contexto de la conflictividad derivada de lo político”. (2010). Este texto de Mieke Bal finalmente fue editado como *De lo que no se puede hablar: El arte político de Doris Salcedo* (2014), por la Universidad Nacional de Colombia.

político. Esta poesía se constituye en el espacio que muestra la dimensión de los antagonismos y obliga, en términos de Bal, a “los espectadores [en este caso los lectores] afectados a hacer juicios sobre la justicia, no la verdad”, pues de lo que se trata no es de juzgar moralmente, ya que esta posición se constituiría en la trampa de lo correcto (p.49). Por ello, esta poesía (política) no representa una protesta sino que “solo tiene un significado político”, como una expresión que rebasa y convoca la ruptura de la distinción entre lo público y lo privado, impuesta por la guerra, por la violencia.

La memoria (en este caso política, la poesía como memoria política) hace parte de la experiencia, lo cual imbrica historia y reminiscencia, re-memoración (volver a recordar), una versión abreviada del problema de la relación entre historia y experiencia, entre historia y literatura, entre subjetividad, historia y literatura. Implicaría, además, disponerla en el punto en el que la Historia deja de ver o de reconocer, y que, por el contrario, involucraría, una vez más, afirmar que la literatura permite observar una veta de sentidos, de nuevas significaciones que escapan al conocimiento histórico, al supuesto *logos* que este genera (recordemos lo que señaló antes Perus respecto al sentido cognitivo que diseña la oralidad: esta también contribuye a ampliar el conocimiento). La memoria contribuye a ello, y, a pesar de la existencia en el creador, en el literato, como señala Bourdieu, persiste una “ilusión biográfica”, se adapta al comentario de Pazos (2004, p.194), relacionado con que en la poesía persiste una “ideología biográfica” (Berteaux); sin embargo, esta implica que “todo discurso subjetivo es público, en la medida en que ocupa un lugar dentro de un *espacio de puntos de vista*” (Pazos,

citando a Bourdieu, 2004). Ello se logra, además, porque el lenguaje, por ser social, se imbuye en el discurso de la historia. En resumen, en palabras de Mario Rufer:

El orden del tiempo, para la memoria, corresponde al orden de las palabras: no hay exterioridad entre el discurso de la memoria y la noción de su tiempo. Si en la historia el tiempo es lengua, para la memoria es habla. La paradoja es que en términos estrictamente políticos, solo el habla construye historia: solo el uso irrumpe en el dominio de lo político. (2010, p.13)

La palabra poética, como memoria realizativa, performativa, como historia, como habla, concreta la narración en lo contado. Le da consistencia mediante la acción, mediante la escritura, la creación. Acción y narración se fusionan. Mercado busca escenificar, concretar, dar forma a los trazos que el pintor Francisco de Goya dio a sus cuadros realistas sobre los fusilamientos del siglo XIX en España. Busca, además, como en el poema de Wislawa Szymborska “Fin y principio”, iluminar con y desde los despojos, pues

Alguien debe echar los escombros
a la cuneta
para que puedan pasar
los carros llenos de cadáveres.
Alguien debe meterse
entre el barro, las cenizas,
los muelles de los sofás,
las astillas de cristal
y los trapos sangrientos. (2009, p.57)

Mercado problematiza la realidad referida como poema al “echar los escombros [de los silencios, de lo invisible] a la cuneta” de la Historia, y con ello, “meterse entre el barro” de los padecimientos del ser humano. Su arte comunica una realidad histórica, convirtiéndose en una máquina de efectos, de dolorosos efectos para que los oyentes líricos (en realidad, los lectores) “puedan [ver] pasar/los carros llenos de cadáveres” (Szyborska). Ese hecho permite observar en la poesía, en la literatura, la relación memoria-historia-identidad, que se hace visible a través de una dimensión procesual, de una visibilización de los vacíos y de las incongruencias históricas, de los silencios, para desnudar “los trapos sangrientos” y las fisuras que se generan. Memoria histórica, la poesía se torna en un principio crítico, ostensivo, veritativo, que, en palabras de Ricoeur, propicia una *fidelidad del recuerdo*, generando una *memoria del duelo*, donde el poeta registra la pugna dolorosa y su objeto, el recuerdo perdido. La poesía, como memoria narrada, revela lo traumático y lo vivido de esa experiencia, en un cruce agonístico, en el que la escritura del poeta se hace voz del reclamo de los otros y de sí mismo. Como memoria ejemplar, remarcará cada vez ese dolor trágico que otros seres humanos politizados y barbarizados causen a nuevos inocentes.

No quisiera terminar este apartado sin reiterar una autorreflexión metateórica más demostrativa sobre los planteamientos que pone en escena Ricoeur sobre su propuesta de análisis de la triple mimesis, y ya utilizada en páginas atrás. Una de las conclusiones tiene que ver con mi *refiguración* como lector comprometido, al hallar que la memoria del duelo configura, además, la identidad en/del dolor. Mercado permite que los hablantes se

reconozcan entre sí: yo te reconozco en tu sufrimiento y tú me reconoces a mí. Ese ejercicio de reflexión poética lleva, además, a destacar que la identidad no es –y ahí, mucho menos– territorial ni regional, sino universal, pues la violencia desterritorializa y desidentifica a la población bajo una borradura en todos los aspectos. Constituye una identidad tachada por la muerte, y, desde la perspectiva biopolítica, ejerce una *política punitiva* del cuerpo (Foucault citado por Blair, 2010), que se manifiesta mediante una *tecnología corporal*, expresión extrema del poder, que busca destruir al sujeto en su corporalidad y en su subjetividad, estrategias cuyo fondo político y estratégico geofísico, se constituye, por extensión, en una violencia simbólica contra la humanidad (Blair, 2010, p.43). Es allí donde reaparece la proposición de triple mimesis de Ricoeur: Mercado encarna un primer ejercicio de *mimesis I* a través del tiempo del pensar en su poesía, en sus temas, y especialmente cuando, en los poemas de *Tratado de soledad* y otros textos de igual temática, expone el tiempo de la crueldad asesina y lo transforma en tiempo de la memoria, reconstruyendo el pasado y el presente. Luego, en su proceso *mimesis II*, al presentar su *configuración*, la vierte en el texto escrito y lo expone al mundo: traslada su lírica como memoria de lo trágico y como factor de identidad, recomponiendo, desde otra perspectiva (viéndolo así nosotros) la identidad individual y colectiva de las víctimas en el presente del poema. Y, finalmente, el lector, le provee su *refiguración*, y este encuentra entonces dos factores o situaciones relevantes: las víctimas se observan transidentificándose en su dolor por su fidelidad del recuerdo al narrar su dolorosa historia, mientras que los agresores se deshumanizan, al negarles a los torturados el papel de personas. Los asesinos muestran una identidad

violenta, una instrumentalización para castigar punitivamente, no solo el cuerpo, sino también el alma (Foucault, 1976), en su afán de “orden” y desdén por lo humano, mientras que el poeta dignifica la voz de los humillados y su memoria, y rescata el sufrimiento de los inocentes a través de una poética trágica y balsámica a la vez, que dispensa y reconoce al otro violentado. La propuesta poética busca transformar e incorporar el presente atormentado del poema a los lectores, con las aristas, alteraciones y dolores de esa humanidad ofendida.

Puede observarse, bajo este manto de comunicación e incorporación de realidad y poesía, una convocatoria excelsa, de profundidad. Son justas las palabras de Mèlich (2002) cuando indica:

El poeta conoce la finitud de la palabra humana. Cuando el poeta es capaz de transmitir la palabra múltiple, la palabra que permite situarse significativamente en el mundo, siempre de forma precaria, cuando el poeta da la palabra abierta al tiempo y al espacio, cuando da esa palabra finita abierta a la interpretación infinita, el poeta se convierte en *maestro*. (Mèlich, 2002, p.116)

Vestigios del naufrago: últimas noticias e inventarios

En su último libro, *Vestigios del naufrago* (2016)⁶¹, la poesía de José Ramón Mercado da vuelta a su espíritu conclusivo, en el sentido de que despliega la sabiduría y el abordaje sentimental de quien ha sabido pensar y repensar su obra, dándole trascendencia a los cierres, a la mirada que admite especie de finales, pero que no apuntan a una despedida. Encontramos, entonces,

⁶¹ Una parte de este análisis pertenece a un fragmento del prólogo que escribí al poemario mencionado. Agregué otros elementos de juicio, pero por encontrarse mi libro ya en edición, los planteamientos no pudieron ser mejor ampliados.

en sus cincuenta y cinco poemas aparecidos, un retorno más enjundioso a algunas de sus temáticas anteriores, pero ahora, como su título lo enuncia, se canta desde una posición aparentemente menos optimista, más testamentaria, si se quiere. Acaso la visión que traslucía Mercado Romero se delineaba entre un universo externo que se caía y otro que buscaba el reencuentro, expuesto bajo la idealización mítica del universo familiar, la presentación de la memoria conmovida del pasado, las preguntas cuestionadoras sobre la soledad y la desesperanza y el dolor trágico de la violencia. Ahora, en este poemario, más que en *Tratado de soledad*, pero mucho menos que en *La casa entre los árboles*, se extrema el homenaje a la casa, a los lugares del retorno. En el poema con que abre el libro, “Inventario de la casa” se encuentra el espacio edénico de la infancia: “La casa éramos nosotros y su sombra/—Los árboles y los recuerdos—/Sin embargo hacía falta todo/Menos la ternura de mi madre” (2016, p.25).

El poema oscila entre el afecto y la deferencia, entre la memoria que mitifica y revela la devoción al pasado. Pero también revela su decadencia: “La casa quedó sola como una isla sonámbula” (p.26). Se trata del pasado asumido como memorioso, como elegía o como oda. Y es justamente, en diálogo con sus poemarios anteriores, que José Ramón Mercado hace inscribir *Vestigios del naufrago* como una *summa* de inventarios: de la casa como universo de la memoria; del espacio mitificado de lo rural vuelto lugar sagrado, eternizado, lo cual consiste en darle un vuelco a un espacio que ya no se revela como un lugar de “origen”, sino de nostalgia de la memoria, de una evocación de lo otro que ya no es. 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. De allí que algunos de los títulos de los poemas sean evocativos: “El pueblo que ocupa los sueños”, “Plaza principal”, “Plaza de la Bastilla”. Nombrar conlleva recordar, revivir.

En esa poética del inventario no siempre el poema representa recuerdos favorables, pues, al final, el panorama también se transforma. Así, en “Eternidad del mármol” leemos: “Se llenaron de tumbas los recuerdos” (p.34), con lo que se indica que no solo la memoria resulta tan gratificante en el libro, ya que existen, además, otras relaciones: una que da continuidad a esos poemas elegíacos, alusivos a una *poética del linaje*, que narran el pasado de la familia y su canto a la muerte, y a los cuales nos referiremos más adelante. Y otro, en su cambio del pasado lúrico hacia el presente. Puede verse esa mutación de la infancia edénica y conmovida, a la transformación frente a la Historia, en el siguiente verso: “Los caminos se llenaron de despojos”. Y es que, en esa vena transformativa, el canto inicial de: “¡Ovejas! ¿Qué tienes tú que sangras mi espíritu?” (p.28) del poema “Persistencia ingrávida”, lugar de la infancia desolada, penetra el cambio que dejan los tiempos violentos en “Eternidad del mármol”, en una escena muy parecida a un cuadro de Goya:

La mortecina avistada de gallinazos famélicos
Ovejas perdió el asombro
El silencio se volvió mármol de cementerio
El miedo quedó estancado entre las celosías
Nadie ha borrado el recuerdo de sus muertos.
(2016, pp.34-35)

La contigüidad temática con *Tratado de soledad* debe señalarse como pertinente, pues a través de cinco poemas de ese libro, José Ramón Mercado mostraba cómo las variaciones dolorosas de la violencia de finales de los años noventa y comienzos del 2000, asolaban a los pobladores de Colombia y especialmente de la Costa Caribe colombiana, en enfrentamientos entre guerrilla y Estado, entre paramilitares y guerrilla, y entre todos contra todos.

Mercado, esta vez, en *Vestigios del naufrago*, ha superado la puesta en escena dolorosa en un mismo poemario de manera más excelsa: ha combinado la memoria conmovida de la infancia (“Yo no escondo mis recursos arcaicos/La luna amanecía con su semblante helado/En la plenitud del patio”, p.105, en “Monólogo intemporal”), con la memoria dolorosa del presente, especialmente en Ovejas, y toda esta zona del Caribe colombiano. Así, en “Troya nostra” lo asegura. “Este es el estercolero de tiempo insomne” (2016, p.97). *Vestigios del naufrago*, de esta manera, se puede leer como una novela fragmentaria, con diferentes puntos de vista y diversos ejes temáticos, como una especie de testamento o inventario de un hablante lírico ideal, que adopta un discurso celebrante, elegíaco y, al mismo tiempo, pesimista.

En *Vestigios del naufrago* se confirma la metamorfosis que va de lo lírico a lo histórico, lo cual también se siente en el mismo poema:

Piedra de silencio era la aldea en el recuerdo
Nadie confesaba a otro su miedo ¿Quién lo creyera?
Con su guadaña vino matando la muerte

Y mataba como lobo ensañado
Que rondaba en los Montes de María
Nadie escondió su miedo de muerte.
("Eternidad del mármol", 2016, p.34)

Otra vez, la memoria intimidada

En el poema "Mi primo Pello Wilches", el hablante, en primera persona, a diferencia de los otros poemas, en los que se describe el miedo de manera objetiva, indica:

Ahora me guardo del miedo en una escafandra
Yo soy el que muere de miedo
En el silencio del monte
En las calles de la ciudad
Ya no salgo del miedo impune. (2016, p.138)

Dos elementos son destacables: el hablante es un migrante, un abandonado, un autoexiliado; y este retoma aquí el concepto de *memoria intimidada*, dándole igual trascendencia, pues adopta la aparición del "silencio" ahora como una versión del olvido, pues en aquella lejana "aldea en el recuerdo" en este momento violento de la Historia, los "Oscuros métodos arreciaron/Su oleaje de terror/La gente mordía su lengua en silencio" (p.34). Se conjuga en parte ello con la necesidad del olvido a la que hace alusión Todorov, de dejar a los muertos a veces sin memoria, ya que en

la vida pública también se puede preferir el olvido a la memoria del mal [pues] Mantener la memoria del mal hace daño, en ciertos casos, al equilibrio social; pero el olvido puede tener también efectos nefastos. La vida afectiva del individuo nos ofrece un paralelo clarificador. (2013, p.4)

El poeta, sin embargo, pone el dedo en la llaga del mal, pues en términos de Todorov, al mismo tiempo, “la memoria del pasado será estéril si nos servimos de ella para erigir un muro entre el mal y nosotros mismos” (2013, p.16). De allí que en “Troya nostra” se pregunte el hablante: “¡Yo no sé qué hacer ni qué haría/Con estos muertos en la memoria!/Si allí vivían mis padres antiguos y su bonanza/Mis hermanos amorosos mis primos de sangre” (p.98); se entrelazan, se reafirma, de forma más clara entonces, la memoria familiar y lo público, reconvirtiéndose lo privado en memoria histórica.

Los victimarios retratados

Con relación a sus poemarios anteriores, Mercado introduce de forma explícita la identidad generalizada de los victimarios a los que alude en *Tratado de soledad*: “Los asesinos llegaron” (2009, p.63). En este nuevo poemario los victimarios tienen características específicas: son sicarios, generan caos, dolor y mortandad (2016, p.51), y en ese “Monólogo intemporal”, gigantesca exposición escéptica sobre el mundo, “Los asesinos ahora y los sicarios desalmados/Se han repartido la voracidad del mundo” (p.110), son lobos voraces. En un poema dividido en cuatro partes, denominado “Sicarios”, su progenie es siniestra, “asumen el rol de matarifes” y “caen como piedras al abismo” (p.113), aunque, en realidad, ellos son quienes lo generan. Las descalificaciones del hablante son superlativas: “Ráfagas de vagabundos con rol de asesinos /Nunca recuperan la luz [...] La ley oxigena sus gatillos [...] Los sicarios no son asesinos sonámbulos//Los sicarios en cada crimen dejan un holocausto” (“Sicarios II”, p.115). Y más adelante: “Los sicarios no tienen un rostro tierno/Ni orgasmo sosegado [...] *Matan un hombre lo mismo que*

matan una gallina [...] Solo hierbas carroñeras buitres de alcantarilla” (“Sicarios III”, destacado mío). En esos momentos, los asesinos se enmascaran en su “trabajo”: “Cada grupo de victimarios está escondido bajo una máscara que constituye como identidad”, que, al igual que el nazi Eichmann, en sus declaraciones, no narra lo que es suyo, sino sus labores (Mejía, pp.101-122).

Se añade además que, a estas alturas, el poema pareciera perder la perspectiva lírica al materializar la ira del hablante, una especie de catarsis flamígera, en la que el denuesto escritural confronta, controvierde y parece adquirir el mismo sentido de las armas de fuego de los sicarios y asesinos, mas no la sabiduría estética. Lo que interesa aquí, sin embargo, es el espectro que el victimario desarrolla: mata igual al hombre que a las gallinas. No es solo un ejercicio de cosificación y deshumanización, sino de animalización, para restarle al cuerpo su capacidad simbólica (Blair, 1998, p.149). Blair recuerda un estudio de María Victoria Uribe en el que la investigadora identifica los rituales de los victimarios de los años 50 en Colombia: matar, rematar y contramatar. Ahora, en un cambio de perspectiva, fragmentar los cuerpos significa romper la integridad, la seguridad al ser humano, lo cual concluye con la ruptura individual y colectiva (Blair, 1998, p.151). Destruir, fragmentar, comporta, simbólicamente, en el poema, el silencio, la autoinmolación, aunque Mercado los convierte en esencia ética, política, en voces de controversia y memoria traumática y del duelo, en el que se advierte un “repliegue del lenguaje-cuerpo-acontecimiento o pura exterioridad desplegada del acto violento sobre y en los cuerpos” para mostrar los *performances* de la tortura, las “efervescencias sádicas, pavores, indignaciones, miedos y voces de dolor en los tiempos del es-

pectáculo sedante de la indiferencia colectivizada” (Cardona Rodas, 2017, p.111). En un texto fundamentado en Hannah Arendt y Emmanuel Levinas, Juliana Mejía (2017) afirma que el asesinato resulta “la forma última de imposibilitar el testimonio y la acción del otro [...] de negar la posibilidad de comprensión, de responsabilidad y de escucha” del otro (p.28). En estos casos la humillación, la defenestración del cuerpo humano por los violentos, responde a una lucha contra el ser, una lucha antiética de irresponsabilidad donde no se mira lo humano de la víctima sino su inhumanidad a nombre del territorio, de la producción, del poder que objeta cualquier obstáculo. La voz del sicario es la voz de la violencia, la voz deshumanizada del dominio violento. Mercado revela el terror desde una estética refulgente, mediante una estrategia de la tensión absorbente en la que el poeta, tal vez parafraseando al Wittgenstein de *Los cuadernos azul y marrón*, preconiza que su dolor reside en otro cuerpo, el del vecino, el de los sin voz.

Desde este punto de vista, pareciera que Mercado hubiera sido de los pocos poetas que han enfrentado, visto y recreado las visiones apocalípticas de la violencia en Colombia. En una entrevista personal (2016), el poeta declaró con severidad: “Los poetas (colombianos) se volvieron indolentes frente a la violencia. Les falta convicción. Se expresan través de un lenguaje de sombras, de la melancolía y lo estereotipado”. Aunque realmente no ha sido así. Un paneo a este tipo de poesía revela cierta despreocupación entre lo que representa el poema y cómo esta afecta a estos creadores. Anticipándose a este fenómeno que preocupa no solo en lo ético, sino en lo estético, la Casa de Poesía Silva programó entre 1997 y el 2002 una serie de recita-

les poéticos titulados “Alzados en almas”, que buscaban llevar las voces de los poetas colombianos a diferentes escenarios nacionales. Por su parte, el poeta Juan Manuel Roca en su ensayo “Poesía y violencia en Colombia: la poesía colombiana frente al letargo” hace un recorrido acertado acerca de la temática desde el siglo XVIII. Y algunos poetas como Fernando Charry Lara, José Manuel Arango, Horacio Benavides, Piedad Bonnett, María Mercedes Carranza y el mismo Roca, han revelado su “estética del horror” a través de varios poemas muy conocidos. En Colombia también la poesía se ha erigido como una respuesta contundente a la violencia. Surge desde las entrañas del sufrimiento como una forma de resistencia. Es, al tiempo, rabia incontenible y esperanza. Representa también reflexión y memoria.

Un poemario lleno de inventarios

Ahora, entre otros inventarios, Mercado Romero homenajea al poeta Jorge García Usta y a la danzarina y bailarina Delia Zapata. Para el primero, el hablante declara: “No he vuelto a verlo/Con su talega de lona ahumada/Llena de poesía y sana prudencia/De humos claros como sueños” (p.76). Crónica y poesía se enuncian como hermanas de la memoria. Así, el espléndido homenaje se cierra como un homenaje al arte: “De él nos queda su alma clara y su poesía (Así como la luz amada y el rocío perenne/Su voz iluminada anclada en el tiempo)” (“Oda a Jorge García Usta”, p.76). Pero no es solo un homenaje en cuanto tal. En el caso de Delia Zapata, la voz del hablante se eleva y brinda una redimensión de la mujer, de la artista y de su raza: “Dalia de arcilla negra era Delia/Ronda de amor en los aposentos de luz/Danza de alegría era ella en el carnaval/De la vida” (p.123). Las metáforas elaboradas dan la dimensión del personaje. El yo que canta es un

yo poético exaltativo que vocaliza y da nueva luz al mestizaje. De alguna forma, evoca y prolonga el poema “La ronda de la raza”, de *Tratado de soledad*, en el que se magnifica el canto de lo mestizo y sus figuras, y músicas y aportes más emblemáticos, entre ellos, al padre de la bailarina. En este, revela un yo que deja ver su ascendencia y lo traslada a ella, a la artista: “Yo la conocí en la cumbia en los altares de fuego/Pendulando en la cuerda del mapalé de los negros” (p.123). Se asume, al mismo tiempo, la historia. Ella no es una versión de la historia, sino la Historia, del arte, de la danza, de la vida.

Lo que plantea de alguna forma el poema, es una crítica poscolonial y ética: somos también los otros. Somos la crítica contra los otros: contra los centralistas, contra los metropolitanos. O mejor, para no parecer sectarios, el poeta reivindica: somos una voz diferente. Mi voz de poeta es la de los otros. Soy los otros. *Somos*, afloramos, reverdecemos, así: “El tiempo mordisqueante de las tinieblas/Que regresaba en sus venas del pasado/Desde bien adentro del vientre de África/Le fueron naciendo árboles bravíos en sus brazos/Árboles verdes rojos y azules como añoranzas” (p.124). El fenómeno de la identidad de la poesía del Caribe colombiano se vuelve a replantear, ya no desde la poesía “negra” de Candelario Obeso o la “negrista” de Jorge Artel: la voz de un poeta es la voz de todos, se encarga de perfilar Mercado.

Dentro de la gama de poemas significativos del libro, el inventario no excluye los poemas dedicados al círculo familiar, tales como “Mi primo Pello Wilches” y “Mi hermano nunca regresó del monte”. El segundo poema, un hermoso monólogo, permite no solo observar una elaboración en la que la voz cobra vida,

redimensiona el espacio y escenifica una vida de manera ejemplar. En el primer poema, se observa un manejo consciente y pleno del lenguaje en el que la oralidad del hombre de campo subraya su trabajo, pero, sobre todo, representa una autoficción que redimensiona la autobiografía y realiza una exploración de un contexto cultural, geográfico y social violento, sea este armado o desde sus comportamientos: “Tuve quimeras con nueve mujeres amantes/Y amadas/Cuatro primerizas y cinco iniciadas ya cerreras / Todas me sumaron sus amores nuevos” (p.135). Puede creerse el término quimeras como un juego añorativo, como ilusión, pero también muestra estéticamente un discurso machista, patriarcal. El discurso del hablante es realizativo, en el sentido de que establece los *habitus*, la *estructura de sentimientos* de los campesinos de la región y de Latinoamérica:

Desde el vientre de mamá Rebeca en Naranjal
Empezaron los trabajos y los días difíciles
Las faenas atronantes
Entre amaneceres y madrugadas desérticas [...]
La tierra sabe ya mi nombre de memoria
Aunque no fui a la escuela jamás
Sé sembrar yuca y maíz y carahutas y habichuelas
Y frijoles y berenjenas y tomate y ajíes
Y tabaco negro abundante [...]
En caso de mi tío Ismael trabajé de mozo
Y comí 27 días seguidos comida de berenjenas
Y yuca rucha en tiempo ruin y malo de la violencia [...].
(pp.134-135)

Puede señalarse la existencia en el poema de una geografía del desconsuelo, de un retrato del campesinado a través de un len-

guaje descarnado, o una vuelta a las narraciones indigenistas o realistas. Pero se entiende mucho más aquí el término de identidad cultural en los términos de Sergio Mansilla (2006), transformados en términos literarios o poéticos; en este caso, cuando el hablante de este poema revela la “conciencia de los individuos”. Además, ese hablante da cuenta de una “autoimagen singularizadora”, teje un discurso que revela “lo imaginario y lo simbólico”, un territorio imaginado en el que es capaz de mostrar los “modos de habitar, de ser y de mirarse”

en la forma de vastos relatos que explican e interpretan el orden de las cosas del mundo, a veces configurándose como discursos rigurosamente religiosos y/o poéticos que regulan las acciones de la vida social y las dotan de significado; otras veces, como alienantes mitologías y estereotipos socioculturales promovidos, a su turno, por «aparatos ideológicos de estado» operados desde sitios de poder dominante. (Mansilla, 2006, párr. 3)

Sin embargo, en el hablante no se observa sustancial ni esencialmente una “identidad cultural afirmativa”, relativa a la *presencia real* de conflictos culturales. Mercado recurre a la representación, a mostrar las ausencias, una no-identidad de la identidad, una conformación de la resistencia de lo que fue, una recreación de la memoria, un lamento y un testimonio. Así, esta literatura se inscribe en un horizonte de reclamo, de comprensión política. Acudiendo a Mansilla nuevamente, se observa una presencia textual “a través de la memoria metaforizada y de la imaginación literaria con que se construye la otra historia de la historia”, problematizando la realidad de la que es tomada, referida, dándole un nuevo sesgo. La literatura promueve, entonces (como ya se ha indicado antes) esa dimensión “procesual” de

identidad, visibilizando vacíos, carencias, deseos, por ser “patrimonios de significados” que constituyen lo propio (Mansilla, 2006, párr. 3, 4 y 5).

En un poema como “Los funerales de mi hermano Guido Manuel”, Mercado Romero ejemplifica, una vez más, la *poética del linaje*, en su vinculación de contador de historias de la familia, pero, esta vez, de narrador de las muertes, de emisario del camino mortal que anticipa la propia:

La muerte ha ido llegando a casa a retazos
Nadie la llama pero ha seguido viniendo con frecuencia
Hugo fue el primero en abordar la nave
De Queronte
La noticia de su muerte dejó un alud de sombras
En la memoria. (2016, p.144)

El tono general del libro, como se ha indicado, es el de un inventario, y en este caso, de la muerte, el cual corona la muerte del hermano mayor y la de Guido Manuel.

La muerte de mamá vino después una madrugada
De abril de 1956
Igual que las arandelas del llanto furtivo
Éramos como una multinacional del dolor acaecido
Fue un jueves seis de abril de 1956 al alba
Lo del padre pastor de penas y silencios
Vino más tarde en el 68 en la bruma de diciembre
Así nos fuimos acostumbrando a otras muertes
Los funerales de Jairo fue otro jueves de lluvia.
(2016, pp.144-145).

La muerte une; la muerte se extrema como recuerdo, como elegía. No en vano el poema tiene por subtítulo “Elegía de la larga espera”. Se plantea, con ello, una vez más que la *poesía del linaje* o *poética del linaje* en la obra de Mercado, se incorpora y dialoga como historia biográfica y de lo que fue. Y esta, en su celebración de la muerte, proclama la conjunción de la memoria mitificada, convirtiéndola en objeto épico, vertiendo y convirtiendo lo sagrado que hay de la muerte en objeto mítico, en la búsqueda de que lo épico se convierta en “narración mítica de lo vivido”, como se ha visto, por ejemplo, en el análisis de *Pájaro amargo*.

Hagamos, finalmente, otra cavilación: en medio del inventario del hablante ideal del poemario, se refleja, de manera más condensada, su espectro escéptico, su evolución hacia el naufragio en que se ha transformado el mundo, quizá de manera más ostensiva. El hablante del poema “Soliloquio de un hombre perturbado”, declara: “Habito la vida solitaria como casa arruinada/Vivo un destierro de fantasmas” (2016, p.41). Tiempo de los descuentos, el exilio de sí mismo, la perplejidad y el desencanto asuelan y la poesía, que se revela a sí misma como preocupación, se asume como un gesto cada vez más aprensivo. Existe una finalidad, quizá: la conversión del hablante que ahora es un náufrago de sí mismo y de la nada. La sensación de que el mundo, vano, más que desaparecido o desapareciéndose, lo deja. En un gesto de autorreflexividad, el hablante del poema “Incongruencias” se escenifica, se vuelve hacia sí mismo y mira el oscuro horizonte:

Me recuerdo yo mismo en esta página
Ante la aridez de la soledad y la furia

Frente al crepúsculo desangrado

Ante la desolación de los recuerdos

El tiempo inscrito en el desasosiego. (2016, p.55)

Desde el tiempo frágil, combinado con sombras que encarnan el miedo, se observa un panorama trágico; el hablante, cantor del dolor, abre su visión cada vez más escéptica, como un Descartes contra el mundo capitalista, un Descartes posmoderno, abochornado, que analiza que su mundo se encuentra deshaciéndose, cierra posiblemente los ojos y se da una despedida ideal: “Me nombro porque ya no existo acaso” (p.56). Detrás de la nominación existe un irónico agarre existencial, un aferrarse autocompasivo, pero no discordante: el alma todavía puede salvarse. ¿También se incluyen la memoria, el paisaje y la identidad existencial?

Frente a *Tratado de soledad y Vestigios del naufrago*, la memoria ejemplar se convierte en memoria de justicia, contra la memoria literal, la memoria a secas, en fin, contra el olvido; allí el territorio conflagrado de la violencia toma el color rojo de la escritura del padecimiento y de la problemática existencial, tornándose en un lírico color en el que las variaciones de la expresión estética, vuelta versión histórica, remarcan un dolor traumático, trágico, que mira hacia el futuro para evitarlo, sin dejar de ser lírica, y ese es su mérito mayor. La memoria conmovida revive la vida a través de la poesía.

CONCLUSIONES

La poesía de José Ramón Mercado llegó a dilucidar un camino de ensayo y error: en un principio, este trabajo buscó estudiar a varios poetas del Caribe colombiano como Jorge García Usta, Gabriel Ferrer, Luis Carlos López, Raúl Gómez Jattin, entre otros, en los que se concitaban tres temas explicitados: memoria, identidad y paisaje. No obstante, el número de poetas escogidos correspondía a un esfuerzo de mayor envergadura realizable en un estudio doctoral y para un grupo más representativo de investigadores. Había que limitar.

En este sentido, se encaminó el estudio a la obra poética de José Ramón Mercado Romero, la cual abre y cierra muchos senderos en la poesía del Caribe colombiano en cuanto a su estudio se refiere. Poco analizado este autor, en este trabajo se buscó dar a conocer a un creador con un mundo estético original que revela en su obra poética muchos matices, no solo desde la óptica regional sino también nacional, caribeña y continental.

Como principio temático, el texto buscó resaltar las correspondencias de los tres ejes escogidos: memoria, identidad y paisaje. Una de las propuestas fundamentales fue que estas temáticas contribuyeran a delinear los elementos centrales de una poética que no solo corresponde a un solo creador del Caribe colombiano sino a muchos de ellos. En este sentido, la escritura poética

se constituyó en la reconstrucción del entorno a través de la representación del espacio, la geografía, la historia y las experiencias del poeta como punto de relación y creatividad, entendiendo esta como “memoria de la experiencia” y representación de la identidad, más que regional, cultural.

Paralelo con este objetivo, se propuso establecer semejanzas entre la poesía del Caribe colombiano con las del Caribe antillano y continental, logrando alcanzar varios lineamientos a través de los constructos *identidad relacional* e *identidad imaginaria*; el primero, propuesto por Hall y Glissant implícitamente, pero acogido y replanteado por mí; el segundo, perteneciente a Ortega. Así mismo, se propusieron líneas posibles de trabajo en las que coinciden la poesía del Caribe con las del Caribe colombiano: ejemplificar la existencia de una poesía adánica, que busca re-nombrar, mostrar edénicamente el paisaje, quitándole los posibles sesgos de naturalismo o romanticismo que tengan.

Para el análisis de los catorce poemarios de Mercado se conjugaron varias perspectivas: estéticas, teorías literarias, filosóficas, psicoanalíticas, geográficas, históricas, arquitectónicas. En una primera parte se estudiaron los tres poemarios dedicados a la temática social, la autorreflexibilidad y la cultura popular, comprobándose que existía, en el tratamiento de estos textos poéticos, una identificación o *identidad latinoamericanista* y la puesta en escena de una memoria histórica. Así, se observó que en los poemarios *No solo poemas*, *El cielo que me tienes prometido*, *Agua de alondra*, *Retrato del guerrero*, el lenguaje y las figuras retóricas coincidían con la poesía conversacional, la autorreflexividad, los personajes populares, la antipoesía y el coloquialismo

de los años 60 y 70 en Latinoamérica, confluyente con la de los años 70 y 80 que atravesó a la “poesía de la experiencia” española de la misma época, la cual utilizaba frecuentemente el monólogo dramático y el correlato objetivo como técnicas líricas. De igual manera, en varios de sus poemarios intermedios se encontró una poesía referida a la cultura popular y a una música del mestizaje: la gaita, el jazz, que coincide con la poesía de otros poetas caribeños colombianos y del Caribe continental y antillano.

Como un aporte conceptual, en los dos capítulos siguientes se introdujeron dos categorías en las que se puede encuadrar la poesía del Caribe colombiano, pero especialmente en tres de los poemarios de Mercado: la *poesía de la geocultura* y la *geopéptica*. En este sentido, se dio importancia a los poemarios *Agua del tiempo muerto*, *La casa entre los árboles* y *Tratado de soledad*, en los que se encontró el cruce y unión de los constructos tiempo-memoria y espacio en el contexto cultural del Caribe colombiano: una poesía que mantiene una concepción con elementos de carácter geográfico y con una revelación del paisaje como eje cultural. Como otra contribución, en otros apartados, se propusieron las categorías *monólogo de locución dramática*, *poética* o *poesía del linaje*, o poesía de la experiencia familiar y filial, así como el de *memoria intimidada*, en el último apartado. En *Tratado de soledad* se planteó una revisión estética, cruzada con una revisión filosófica, geoantropológica y ética, resultado de una visión más contemporánea, pues se trata de una memoria traumatizada sobre la violencia registrada en la Colombia de las tres últimas décadas. En *Pájaro amargo* se revisaron aspectos relativos, de manera más clara que en otros poemarios, de la

poesía como parte de una “estética de los hijos”, de manos con una poética autobiográfica y del pudor, resultado de una mitificación del padre y la familia, propias de la poética del linaje. Se combinó, además, con cierta orientación sicoanalítica, en la búsqueda de responder a ciertas preguntas psicológicas, filosóficas y de creación que aparecían en ese libro. Eje final fue la última producción de Mercado, *Vestigios del naufragio*, en el que se cruza, de manera más acendrada, su recorrido poético.

Existe también una obra que se salía de estas concepciones culturales, *Agua de alondra*, que permitió establecer un término para la poética de Mercado: poeta de las imágenes, pues en sus textos despliega un compromiso lírico en el que cada verso se encuentra sujeto a una necesidad creativa de las imágenes. Esta poesía confluye con mucha de la poesía erótica de los años 80 y 90 escrita en Colombia y en la nueva poesía española.

Así mismo, se observó este despliegue de imágenes en *Los días de la ciudad*, un poemario recio en el que Mercado retrata negativamente los espacios urbanos bajo una mirada desolada, al tiempo que muestra un retorno esperanzado a través del jazz y otros géneros musicales.

Por ello, otra de las conclusiones es que la poesía del Caribe colombiano, especialmente la de José Ramón Mercado, culmina como el resultado de una *identidad* antes que *ontológica*, *móvil*, *relacional*, mediante una identidad construida y reconstruida en la escritura como revelación y creación, a partir de una expresión de la cultura del entorno del autor, elaborando una obra que dibuja, no solo sus concepciones cosmovisivas, sino también su

lugar de proveniencia. Por ello, en esta obra confluyen tanto elementos externos como sociales, étnicos, históricos, así como la revelación de un yo y un otro, mediante una recreación de la “conciencia de comunidad”, en la que se define la pertenencia a un determinado lugar, con sus *habitus* y representaciones cotidianas.

Lo anterior se logra a través de la memoria, y esta se mostró como un elemento de relevancia configuradora, pues la poesía de Mercado nace de una experiencia del pasado: familiar, espacial (urbano, rural), como un acto narrativo y de mediación simbólica, a la que acuden no solo los eventos, situaciones y personajes envueltos en la anécdota o en la historias sucedidas, sino a través de una exégesis poética (valga la redundancia semi-epistemológica) desplegada merced a una interpretación lírica, a una hermenéutica lírica que interpreta el mundo, su profundidad paisajística y memoriosa, pero también su horror. La memoria se convirtió en un constructo mediante el cual se establece también la identidad, pues esta hace parte de la reinterpretación, ampliando la relación entre espacio y “acontecimientos”. Se concluye, así mismo, que la memoria se conjuga con ella como un elemento indisolublemente constitutivo a partir de las características históricas, geográficas, traumáticas, antropológicas y filosóficas, bajo las cuales el poeta asume ese contexto paisajístico al que se integran la historia, los sentimientos, los sentidos y el dolor.

Como es de esperarse, esta es solo una propuesta de lectura. Pero lo que se pretende es que esta apertura continúe a través de otros estudios, pues la literatura del Caribe colombiano es

un campo abierto que necesita, más aún hoy, ser interpretada, difundida, dialogada. Narradores como Ramón Illán Bacca, Roberto Burgos Cantor, David Sánchez Juliao, Jaime Manrique Ardila y Jairo Mercado, José Luis Garcés, Néstor Solera, entre otros, a pesar de su relevante obra, necesitan de ello. Poetas como Teobaldo Noriega, Raúl Gómez Jattin, Rómulo Bustos, Fernando Denis, Clemencia Tariffa, Pedro Blas Julio, Margarita Galindo, Nora Carbonell, Mónica Gontovnik, Tallulah Flores, Gustavo Tatis, Jorge García Usta, Gabriel Ferrer Ruiz, Miguel Iriarte, por solo mencionar a algunos, merecen análisis concienzudos. El camino está abierto.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aínsa, F. (2003). “Del espacio vivido al espacio del texto. Significación histórica y literaria del *estar* en el mundo”. Cuyo. *Anuario de filosofía argentina y americana*, (20), 19-36.
- Aínsa, F. (2006). *Del topos al logos. Propuestas de geopoética*. Madrid- Frankfurt am Main: Iberomericana-Vervuert.
- Aínsa, F. (2007). “La naturaleza se transforma en paisaje en la narrativa latinoamericana” (entrevista). Recuperado de: <http://www.resonancias.org/content/read/635/del-topos-al-logos-propuestas-de-geopoetica-introduccion-por-fernando-ainsa/>.
- Achúgar, H. (1992). Historias paralelas/historia ejemplares: la historia y la voz del otro. *Revista de crítica Literaria latinoamericana*, 36, 51-73.
- Anaya Ferreira, N. (2002). “Poesía caribeña de expresión inglesa”. *Anuario de Letras Modernas: 2000-2001*. Vol. 10-22. Universidad Nacional de México.
- Albaladejo, Tomás (2008). “Poética, literatura comparada y análisis interdiscursivo”. *Acta Poética*, 29 (2).
- Altez, Y. (2000). “Hacia una hermenéutica de la identidad cultural”. *Relea-Revista Latinoamericana de Estudios Avanzados*, (12), 119-133.
- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Alemaný Bay, C. (1997). *Poética coloquial hispanoamericana*. Alicante: Universidad de Alicante. Servicio de Publicaciones.
- Ángel, M. A. (2000). *Voces con ciudad. Poesía de la ciudad del siglo XX* (Selección y prólogo). México: Universidad Autónoma Metropolitana mx.
- Aouroujon, G. (2011). "Reflexiones en torno a la relación entre memoria, identidad e imaginación". *Andamios. Revista de Investigación Social*, 8(7), 233-257.
- Arán, P. O. (2014). "La pregunta por el autor en Bajtín". Recuperado de http://www.scielo.br/pdf/bak/v9nspe/es_02.pdf.
- Arango, J. M. (1985). "Vendados y desnudos", en *Una generación desencantada* (Comp. Harold Avarado Tenorio). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Araújo Becerra, L. M. (2009). *Literatura del César: Identidad y memoria*. Valledupar: Corporación Biblioteca Carrillo Luquez Rafael Carrillo Luquez.
- Araújo, N. (2005). "El poder de la representación: la identidad cultural en la narrativa del Caribe (Siglos XX y XXI)". *Revista Brasileira do Caribe*, (11), 145-168.
- Artel, J. (1996). *Tambores en la noche*. Bogotá: Plaza y Janés.
- Araya Grandón, J. G. (1999). "Sujeto e identidad en Nicanor Parra". Recuperado de: http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/54/TH_54_003_161_0.pdf
- Arias Oriz, A. (2010). "Contexto de violencia y conflicto armado". En *Monografía político electoral Departamento de Sucre 1997-2007*. Misión de Observación Electoral- Corporación Nuevo Arco Iris.
- Aurélia, D. (2012). *La poétique du paysage chez Derek Walcott*. Recuperado de <http://vertigo.revues.org/12327>. Consultado en noviembre 10 de 2012.

- Asecaribe (2005). “La magia caribe en la narrativa y la poesía de José Ramón Mercado”. (Reportaje). *Magazín del Caribe*, (4), 3-6.
- Bachelard, G. (1992). *Fragmentos de una poética del fuego*. Barcelona: Paidós.
- Bachelard, G. (1997). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Académica.
- Bajtín, M. (1982). “Autor y personaje en la actividad estética”. En *Estética de la creación verbal*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Bajtín, M. (1989). “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica”. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus. 237-410.
- Bajtín, M. (1999). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- Bajtín, M. (2015). *Yo también soy (fragmentos frente al otro)*. Buenos Aires: Godot.
- Bal, M. (2010). “Arte para lo político”. En *Estudios Visuales*, (7), 40-65. Recuperado de http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/03_bal.pdf. Consultado en: enero de 2016.
- Barrera Enderle, V. (2007). “Jorge Teillier o la poesía de fin de mundo en tres tiempos”. Consultado de: <http://loselementos-delreino.blogspot.com/2007/06/victor-barrera-enderle-poesa-del-fin-de.html>.
- Barrero Cuéllar, E. (2011). *De los pájaros azules a las águilas negras. Estética de lo atroz. Psicohistoria de la violencia política en Colombia*. Bogotá-Colombia. Ediciones Cátedra Libre.
- Barthes, R. (1971). “Réponses”. En *Tel Quel*, (47), 89-107.
- Barthes, R. (1997). *Sade, Fourier, Loyola*. Madrid: Cátedra.
- Barona, A.yH. (sf). “La literatura de los hijos”. Recuperado de <http://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/la-literatura-de-los-hijos/>.

- Baudelaire, C. (2009). "Las viejecitas" (p. 111). "Recogimiento" (p. 245), en *Las flores del mal*. Madrid: EDAF. Traducción y notas: Pedro Provencio.
- Bedoya, L. I. (2003). "30 años de poesía colombiana: 9 metáforas y bibliografías". *Estudios de Literatura Colombiana*, (12).
- Bengoia Cabello, J. (2005). *Memoria, oralidad y escritura*. Recuperado de http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/bengoaj/bengoia0006.pdf
- Bengoia, J. (2006). "La evolución de las miradas". Revista *Proposiciones*, (35), pp. 16-43
- Benavente Morales, C. (2008). El lenguaje-nación y la poética del acriollamiento: Una conversación entre Kamau Brathwaite y Édouard Glissant (Ineke Phaf-Rheinberger, ed.). *Literatura y Lingüística*, (19), 311-329.
- Benítez Rojo, A. (1998a). *La isla que se repite*. Barcelona: Mata Fonolleda/Casiopea.
- Benítez Rojo, A. (1998b). "Música y literatura en el Caribe". Conferencia presentada en la Pontificia Universidad católica de Puerto Rico. Recuperado de <http://www.pucpr.edu/hz/007.html>.
- Berg, W. B. (1999). "Apuntes para una historia de la oralidad en la literatura argentina". En Berg, W. B. Y Schäffauer, M. K. (Edits.), *Discursos de oralidad en la literatura rioplatense del siglo XIX al XX*. Alemania: Tubinga: ScriptOralia 109. Gunter Narr Verlag Tübingen, S. 9-120.
- Bernal, R. (2010). "El yo y los otros: dialéctica de conciliación en dos poemas de Derek Walcott". *Núcleo* (27), 115 – 131.
- Bhabha, H. k. (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Manatíal.

- Blair Trujilo, E. (1998, julio-diciembre). "Violencia e identidad". *Estudios políticos*, (13), 137-152.
- Blair Trujilo, E. (2005, diciembre). "Memorias de violencia, espacio, tiempo y narración". *Controversia*, (185). Recuperado de [http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/Colombia/cinop/20100925102035/memoriasContr oversia185.pdf](http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/Colombia/cinop/20100925102035/memoriasContr%20oversia185.pdf), p. 4-19
- Blair Trujilo, E. (2008). "Los testimonios o las narrativas de la(s) memoria(s)". *Estudios Políticos*, 32, 83-113. Recuperado de <http://aprendeonline.udea.edu.co/revistas/index.php/estudiospoliticos/article/viewFile/1249/979>.
- Blair, (2010, enero-junio). La política punitiva del cuerpo: "economía del castigo" o mecánica del sufrimiento en Colombia. *Estudios Políticos*, 36, Instituto de Estudios Políticos, Universidad de Antioquia, (pp. 39-66).
- Blair Trujilo, E. (2013). "El poder del lugar y su potencial político en la legitimación de la(s) memoria(s) del conflicto político armado". *Cuadernos de filosofía latinoamericana*. 34 (108), 65-78.
- Bolaño Sandoval, A. (2006). "Jaime Manrique Ardila: entre el paraíso perdido y la liberación de los deseos". *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*. Ediciones Universidad del Atlántico, 1(3), 132 - 176.
- Bolaño Sandoval, A. (2008). "Ruptura estética y conciencia de identidad en la poesía de Candelario Obeso". *Revista de literatura Rara Avis*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional de Bogotá: Ediciones Universidad Del Atlántico, v. 5 fasc.18 p.1 -12, 2004.

- Bolaño Sandoval, A. (2010). "Oralidad, anticanon y conciencia de identidad en la poesía de Candelario Obeso". *Cuadernos de literatura del Caribe e Hispanoamérica*. 1(12), 23-50.
- Bolaño Sandoval, A. (2011). *Jorge Luis Borges. Del infinito a la posmodernidad. Una mirada desde la filosofía contemporánea a su narrativa*. Barranquilla: Editorial Uniautónoma.
- Bourdieu, P. (1967). "Campo intelectual y proyecto creador". En Marc Barbut (ed.), *Problemas del estructuralismo*. (pp. 135-182). México: Siglo XXI.
- Bourdieu, P. (1990). "Espacio social y génesis de las clases". En *Sociología y cultura*. pp.281-309. México: Grijalbo.
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, P. (1997). "La ilusión biográfica". En *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, P. (2006, abril). "La identidad y la representación: elementos para una reflexión crítica sobre la idea de región". *Debate*, (67), 165-184.
- Bravo, V. (1998). "¿Postcoloniales, nosotros? Límites y posibilidades de las teorías postcoloniales". *Celehis: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, (10), 123-144.
- Burnside, John (2012). *Conjeturas y esperanza*. Valencia: Pre-Textos.
- Bustos, R. (1988). *El oscuro sello de Dios*. Cartagena de Indias: Fundación Cultural Héctor Rojas Herazo.
- Bustos, R. (2010). *Muerte y levitación de la ballena*. Madrid: Universidad Complutense.
- Bustos, R. (2004). *Oración del impuro. Obra reunida*. Bogotá D. C.: Universidad Nacional de Colombia.

- Bustos Aguirre, R. (2006). “Del yo épico al yo dramático en la poesía de Jorge García Usta”. *Revista Noventaynueve*, (6), 121-131.
- Bustos, R. (2007). *Sacrificiales*. Madrid: Veintisiete letras.
- Bustos Aguirre, R. (2013). *La pupila incesante. Obra poética: 1988-2013*: Fondo de Cultura Económica.
- Caballero de la Hoz, A. (2010). *Omeros de Derek Walkott y Simulación de un reino de Álvaro Miranda: poética de la deconstrucción del canon*. Bogotá D. C.: Universidad del Atlántico.
- Cáceres Riquelme, J.; Herrera Pardo, H. (2014). “Las formas fijas y sus márgenes: Sobre ‘Estructuras de sentimiento’ de Raymond Williams”. *Una trayectoria* 1(29) N° 1, pp. 173 a 191. Universidad de Talca.
- Cadavid, J. (2012). “Panorama de la poesía colombiana”. Una visión a través de los años hacia el futuro. *Revista Ómnibus*, (8) 40-41. Recuperado de <http://omni-bus.com/n40/site.google.com/site/omnibusrevistacultural40/entrevistas/panorama-de-la-poesia-colombiana.html>. Consultado: noviembre de 2012.
- Cadavid, J.; Robledo, J.; Torres, Ó. (2013). “Poesía colombiana 1990-2012”. *Co-herencia*, v. 9, n. 17, p. 131-153, 25.
- Campbell, Ch. (2011). “Mi corazón campestre”: lo popular en Derek Walcott. *Cuadernos de literatura* 30, págs. 314-328. Universidad Javeriana.
- Candau, J. (2002). “Memorias y amnesias colectivas”. En *Antropología de la Memoria* (pp. 56-86), Buenos Aires, Recuperado de <http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/Candau.pdf>.
- Cardona Rojas, H. (2017). “Testimonios visuales de la violencia: el cuerpo desecho”. En: *Narrativas corporales de la violencia y estéticas del dolor*. 105-132 (Comps. Juan Luis Ramírez Torres e

- Hilderman Cardona Rodas). Bogotá: Universidad de Medellín-La Cifra Editores.
- Carranza, E. (1975). *Los pasos cantados. El corazón escrito* (Antología- Creación 1935-1975). Bogotá: Colcultura.
- Carranza, M. M. (1971). Lecturas Dominicales. *El Tiempo*.
- Carranza, M. M. (1998). *El canto de las moscas*. Santafé de Bogotá: Arango Editores.
- Castillo, A. (1992). Prólogo a *Árbol de levas*, de José Ramón Mercado. Medellín: Editorial Lealón.
- Castillo, A. (1993). "Las liturgias del comercio". *Boletín Cultural y Bibliográfico*, Vol. 29, núm. 29. 11-113.
- Castells, M. (1999). "El poder de la identidad". En *La era de la información*. México: Siglo XXI.
- Cevasco, M. E. (2003). *Para leer a Raymond Williams*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes ediciones.
- Cobo Borda, J. G. (1995). *Historia de la poesía colombiana siglo XX*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- Cobo Borda, J. G. (2003). *Historia portátil de la poesía colombiana (1885-1995)*. Bogotá. Villegas Editores.
- Cohen, O. (1997). *La représentation de l'espace dans l'œuvre poétique de O. V. de L. Milosz: lointains fanés et silencieux*. París: L'Harmattan.
- Collazos, O. (1978). *Textos al margen*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Confiant, R. (2011, mayo). "Paisaje, historia y literatura para una cultura caribe". Recuperado de <http://www.montraykreyol.org/spip.php?article4622>. Consultado: diciembre 20 de 2012.
- Corpes- Consejo Regional de Planificación de la Costa Atlántica (1993). *Mapa cultural del Caribe colombiano*. Bogotá D. C. Colombia: Corpes.

- Corona Marzol, G. (1996). "Langbaum y la actualización del pasado como recurso en la poesía de Jaime Gil de Biedma". Recuperado de <http://members.fortunecity.com/mundopoesia2/articulos/langbaumyactualizaciondelpasado.htm>.
- Cros, E. (1999). *Memorias Seminario Internacional de Sociocrítica*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Cros, E. (2003). *El sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis*. Medellín: Universidad Eafit.
- Cuevas Hernández, A. J. (2011). "Memoria familiar y mito: la resignificación del pasado". *Revista de Ciencias Sociales (CI)* 14, (27), 43-57. Recuperado de <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/708/70822580003.pdf>
- Curiel, O. (2002). "Identidades esencialistas o construcción de identidades políticas: el dilema de las feministas negras". *Otras miradas*, p. 111. 2 (2). Recuperado de <http://www.redalyc.org/pdf/183/18320204.pdf>.
- Curtius, A. D. (2002). "Unidad en la diversidad en el Caribe: religiones y espacio literario". En Pizarro, A. (comp.). *El archipiélago de fronteras externas*. 87-130. Santiago de Chile: Universidad de Santiago.
- D'Allemand, P. (2001). *Hacia una crítica cultural en América Latina*. Lima / Berkeley: CELACP / Latinoamericana Editores.
- De Castro, C. (2011). "La constitución narrativa de la identidad y la experiencia del tiempo". En *Nómadas*. Revista crítica de ciencias sociales y jurídicas. 199-215, 30 (2). Recuperado de <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/nomadas/30/carlos-decastro.pdf>.
- De Certeau, M. (2004). "Etno-grafía. La oralidad o el espacio del otro: Léry". En *La irrupción de lo impensado*. (Memorias).

- Ortega, Francisco A. (ed. académico). Bogotá D. C: Cátedra de estudios culturales. Universidad Javeriana.
- De Nordenflycht, A. y Doll, D. (eds.) (2009). *Ciudades (in)ciertas. La ciudad y los imaginarios locales en las literaturas latinoamericanas*. Valparaíso: Ediciones Puerto de Escape.
- Delmar, M. (1995). *Laúd memorioso*. Bogotá: Carlos Valencia Editores.
- Delmar, M. (1998). *Alguien pasa*. Bogotá: Carlos Valencia Editores.
- Delmar, M. (2003). *Viaje al ayer*. En: Jaramillo et. al (Comp.) *Meira Delmar. Poesía y prosa*, Barranquilla: Universidad del Norte.
- Delmar, M. (2003). *Meira Delmar. Poesía y prosa*. (Editores: María Mercedes Jaramillo; Betty Osorio y Ariel Castillo Mier) Barranquilla: Uninorte.
- Del Prado, J. (2009). “De la estética del paisaje a la salvación ontológica del yo o el fracaso de la voluntad de horizonte”. En *Jornadas de Mágina. Paisaje y literatura*. 13-36 Sierra Mágina, Jaén: Asociación para el Desarrollo Rural de Sierra Mágina.
- Del Valle, M. (2010). *La poética política de José Lezama Lima*. Medellín. Universidad de Antioquia.
- Del Valle, Mónica (2011). “Re-visionarios contra archiveros: poéticas adánicas en el Caribe”. *Cuadernos de Literatura*, 15(30), 163-182.
- Del Valle, Mónica (2015, enero-junio). “Una agenda *falsbordiana* para los estudios literarios en el Caribe cololombiano”. *Cuadernos del Caribe Literatura*, 19(30), 163-182.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1978). *Kafka: por una literatura menor*. México: Era.
- Deleuze, G. (1996). *El bergsonismo*. Madrid: Cátedra- Teorema.

- Díaz Cotacio, M. E. (sf). Construcción de la identidad por medio del discurso ». Consultado en: fhu.unse.edu.ar/carreras/rcifra/c5/cotacio.pdf
- Dosse, F. (2007). *El arte de la biografía. Entre historia y ficción*. México: Universidad Iberoamericana.
- Dragolandia, El Mundo (2015). “En el nombre del padre”. Recuperado de <http://www.elmundo.es/blogs/elmundo/dragolandia/2015/11/06/en-el-nombre-del-padre.html>. Consultado en agosto de 2016.
- Durand, G. (1982). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario: introducción a la arquetipología general*. Madrid: Ed. Taurus.
- Eagleton, T. (2010). *Cómo leer un poema*. Madrid: Akal.
- Echavarría, R. (2003). *El transeúnte*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Echevarría, I. (2011, 7, 25). “Literatura de hijos”. *El Cultural*, Diario El Mundo, p. 5 B
- Eco, U. (2010). “*Intentio lectoris*. Apuntes sobre la semiótica de la recepción”. En Araújo, N. U Delgado, T. (comps.). *Textos de teorías y críticas literarias* (pp. 441-458). Universidad de La Habana- Universidad Autónoma Metropolitana- México- Anthropos.
- Eliot, T. S. (2004). *El bosque sagrado*. Buenos Aires: Cuadernos de Langre.
- Eliot, T. S. (1967). *Criticar al crítico y otros ensayos*. Madrid: Alianza Editorial.
- Ennis, J. A. (2009). “Todo sobre mi padre: (pos) memoria y generacionalidad en la narrativa española contemporánea”. Recuperado de http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/17429/Documento_completo.pdf%3Fsequence%3D1. Consultado: noviembre 4 de 2012.

- Erice, F. (2006). "Combates por el pasado y apologías de la memoria, a propósito de la represión franquista". Recuperado de: <http://hispanianova.rediris.es/6/dossier/6d013.pdf>
- Escobar, E. (2005). *Más allá del tercer Mundo. Globalización y diferencia*. Bogotá: Icanh.
- Estrada, M.; Oyarzún, M. y Yzerbit, V. (2007). "Teorías implícitas y esencialismo psicológico: herramientas conceptuales para el estudio de las relaciones entre y dentro de los grupos". *Revista Psykhe*, vol. 16-1, pp. 11-121.
- Fajardo Fajardo, C. (2008, Junio - diciembre). "La ciudad poema. La ciudad en la poesía de Luis Vidales, Rogelio Echavarría y Juan Manuel Roca". *Revista Logos*, (14), 7-19.
- Fajardo Fajardo, C. (2011). *La ciudad poema. La ciudad en la poesía colombiana del siglo XX*. Bogotá, DC: Universidad de la Salle.
- Fajardo Fajardo, C. (2016). "La ciudad en la poesía colombiana". Recuperado de <http://eugeniasanchezniето.blogspot.com.co/2016/02/carlos-fajardo-fajardo-la-ciudad-en-la.html>.
- Fassi, M. G. (2001). "Aspectos teóricos del estudio de la poesía desde una perspectiva geocultural. El tratamiento poético y crítico del espacio". *Revista Universum*, (16), 67-76.
- Fernández Bravo, A. (2015). Contemporaneidad, anacronismo, heterocronía: reflexiones a partir de la crisis de los paradigmas identitarios. *Celehis: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*. 0(29). 71-97.
- Fernández, R. (1995). *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Ferrer Corredor, E. (2006). "Cuatro visiones de la poesía actual colombiana". *Común Presencia*. Recuperado de <http://comunpresenciaensayos.blogspot.com/2006/12/cuatro-visio->

- nes-de-la-poesa-actual.html. Consultado: Diciembre 20, 2012.
- Ferrer Ruiz, G. (1993). *Veredas*. Bogotá: Si Mañana Despierto Ediciones.
- Ferrer Ruiz, G. (1996). *Sinuario*. Barranquilla: Instituto Distrital de Cultura.
- Ferrer Ruiz, G. (2004). “Encuentros y desencuentros en la poesía del Caribe colombiano”. Recuperado de <http://casadeastereion.homestead.com/v5n18poecar.html>.
- Ferrer Ruiz, G. (2005). “La literatura del Caribe y su determinación social, cultural y estética”. *Polifonía*. 5-6 (5-6), 153 – 166.
- Ferrer Ruiz, G. (2007). “La poética del Caribe continental (caso Colombia). *Lírica del Caribe colombiano contemporáneo*” (Tesis de doctorado no publicada). UNAM, México.
- Foucault, M. (1976). *Vigilar y castigar*. México: Siglo Veintiuno.
- Forné, A. (2010). “La materialidad de la memoria en *Las cartas que no llegaron* de Mauricio Rosencof (Uruguay, 1939-2000)”. *Historia crítica*, 245, 44-59.
- Friedrich, H. (1974). *La estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días*. Barcelona: Seix Barral.
- Gallegos Henao, A. M. (2013, febrero-mayo). “Recuperación crítica de los conceptos de familia, dinámica familiar y sus características”. *Revista Virtual Universidad Católica del Norte*, (35), Colombia.
- Gallegos Díaz, C. (2006). “Aportes a la teoría del sujeto poético”. Recuperado de <http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/sujepoet.html>.
- Garcés González, J. L. (2005). “Jairo y José Ramón, comunes en el afecto y en el oficio”. *Magazín del Caribe*, (4), 17-18.

- García Montero, L. (1996). *Aguas territoriales*. Valencia, España: Pre-Textos.
- García Montero, L. (2008). *Inquietudes bárbaras*. Barcelona: Anagrama, IB.
- García Saraví, M. (sf). “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: Lealon.
- García Usta, J. (1997). *Monte dentro. Poemas de la sinuanía*. Medellín: Lealon.
- García Usta, J. (2001). *Noticias de un animal antiguo*. Montería: Ediciones Gobernación de Córdoba.
- Gaztambide, A. (2006, julio). “La invención del Caribe a partir de 1898, las definiciones del Caribe revisadas”. *Revista Jangwapa-na*, (5), 1-23.
- Geertz, C. (1989). *El antropólogo como autor*. Barcelona: Paidós.
- Gil de Biedma, J. (1994): *El pie de la letra. Ensayos completos*. Barcelona: Crítica.
- Giménez, G. (1996). “Territorio y cultura”. *Estudios sobre las culturas contemporáneas*. 2 (004), 9-30.
- Giménez, G. (2008). “Materiales para una teoría de las identidades”. Recuperado de http://docentes2.uacj.mx/museodigital/cursos_2008/maru/teoria_identidad_gimenez.pdf. También en *Frontera Norte* (1997), vol. 9, núm. 18, julio-diciembre de 1997.
- Giménez, G. (2000). “Territorio, cultura e identidades”. En Barbero, J. et al. (comps.). *Cultura y región*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia-Facultad de Ciencias Humanas – Centro de Estudios Sociales.

- Giménez, G. (2001). "Cultura, territorio y migraciones. Aproximaciones teóricas". *Alteridades*, 11(22), 5-14.
- Giménez, G. (2005). "La cultura como identidad y la identidad como cultura". Recuperado de <http://medioexpresivos-campos.org/wp-content/uploads/2012/04/LA-CULTURA-COMO-IDENTIDAD-Y-LA-IDENTIDAD-COMO-CULTURA1.pdf>
- Giménez, G. (2009). "Cultura, identidad y memoria". Materiales para una sociología de los procesos culturales en las franjas fronterizas. *Frontera Norte*, 21(41).
- Giordano, A. (sf). "Cultura de la intimidad y giro autobiográfico en la literatura argentina actual". Recuperado de http://reyan-dolosconfine.com/pc21_giordano.html.
- Giraldo, L.M. (2000). *Ciudades escritas. Literatura y ciudad en la narrativa colombiana*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- Girondo, O. (2010). "Es la baba". En: *Persuasión de los días*. Ciudad de México. Recuperado de <http://es.scribd.com/doc/30098102/Persuasion-de-los-dias-Oliverio-Girondo>.
- Glissant, E. (2005). *El discurso antillano* (2005). Caracas: Monte Ávila.
- Glissant, E. (1981). *Le Discours Antillais*. Paris: Seuil.
- Glissant, E. (1990). *Poétique de la relation*. París: Gallimard.
- Gómez Jattin, R. (1995). *Poesía 1980-1989*. Bogotá: Norma.
- Gómez, T. (2004). "Lugares de la memoria e identidad nacional en Colombia". En Arocha, J. (comp), *Utopía para los excluidos. El multiculturalismo en África y América Latina*. 93-109. Bogotá D.C.: Universidad Nacional de Colombia.
- González, L. (1992). "Patriotismo y matriotismo, cara y cruz de México". Citado por Giménez, G. (1996), "Territorio y cultura". *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, 2 (004), 9-30.

- Grimson, A. (2010). "Cultura, identidad: dos nociones distintas". Recuperado de <http://www.ram-wan.net/restrepo/identidad/Cultura%20e%20Identidad-grimson.pdf>. Consultado: enero 2015.
- Grupo M de Memoria, Girón Ortiz y otros (Prólogo). Barrero Cuéllar, E. (2011). *De los pájaros azules, a las águilas negras. Estética de lo atroz. Psicohistoria de la Violencia política en Colombia*.
- Grüner, E. (1995). "Foucault: una política de la interpretación" (Prólogo). En *Foucault, Nietzsche, Freud, Marx*. 7-28. Buenos Aires: El Cielo Por Asalto.
- Grüner, E. (2002). *El fin de las pequeñas historias. De los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico*. Buenos Aires: Paidós.
- Guasch, A. M. (2005). "Una historia cultural de la posmodernidad y del poscolonialismo. Lo intercultural entre lo global y lo local". *Artes. La revista*, 5(9), 3-14.
- Gupta, A. y Ferguson, J. (2008, julio-diciembre). "Más allá de la "cultura": espacio, identidad y las políticas de la diferencia". *Antípoda. Revista de antropología y arqueología*, (7), 233-256.
- Hall, S.(2003). "¿Quién necesita de identidad?". En Hall, S. y du Gay, P.. *Cuestiones de identidad cultural*. 13-38. Buenos Aires: Amorrurtu.
- Hall, S. (2010). *Sin garantías*. Instituto de Estudios Peruanos - Instituto de Estudios Sociales y Culturales, Pensar.Pontificia Universidad Javeriana- Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador: Envión editores.
- Heffes, G. (2012, julio - diciembre). "Muerte y transfiguración de la ciudad: territorios urbanos y marginalidad". *Cuadernos de literatura*, 16(32), 113-152.

- Hegel, G. W. F. (2010) *Fenomenología del Espíritu*. Madrid: editorial Abada-UAM.
- Heidegger, M. (1994). “Construir, habitar, pensar, en *Conferencias y artículos*”. Barcelona: Serbal.
- Heidegger, M. (1983). “El cielo y la tierra de Hölderlin”. En Valverde, J.M. (trad.) *Interpretaciones de la poesía de Hölderlin*. 163-192. Barcelona: Ariel.
- Heidegger, M. (1983). “Poéticamente habita el hombre”. En Valverde, J.M. (trad.) *Interpretaciones de la poesía de Hölderlin*. 97-123. Barcelona: Ariel.
- Heller, Agnes (2003), “Memoria cultural, identidad y sociedad civil”. *Indaga*, (1), 5-17. Recuperado de <http://www.ygnazr.com/agnesheller.pdf>
- Hirsh, E. (1998). “Derek Walcott”. *Fractal* No. 10, año 3, vol. III, pp. 63-74.. *Fractal* n°10, 3, volumen III, Recuperado de: <http://www.mxfractal.org/F10hirc.html>, marzo de 2016.
- Huyssen, A. (2000, diciembre). “En busca del tiempo futuro”. Revista *Puentes*, año 1, (2). 1-21. Recuperado de <http://cholonautas.edu.pe/modulo/upload/Huyssen.pdf>
- Huyssen, A. (2004). “Resistencia a la memoria: los usos y abusos del olvido público”. Intercom- Sociedades Brasileira de Estudos Interdisciplinares de Comunicação. XXVII Congreso de Brasileño de Ciencias de Comunicación. Agosto 30-3 de septiembre de 2004. Porto Alegre.
- Jaramillo, S. (1980. Agosto). “Cinco tendencias en la poesía post-nadaísta en Colombia”. Revista *Eco*, 371-393 (224-226).
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- Jiménez Panesso, D. (2001). *Poesía y canon*. Bogotá: Norma.
- Jiménez, D. (1991). “Romanticismo”, en *Historia de la poesía colombiana*. 111-153. Bogotá: Casa de Poesía Silva.

- Jiménez Panesso, D. (1998). "La poesía de José Manuel Arango". *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 35(47), 42-75.
- Jimeno, M. (2007, julio-diciembre). "Lenguaje, subjetividad y experiencias de violencia". *Antípoda*, (5), 169-190.
- Jodorowsky, A. (2012). *Donde mejor canta un pájaro*. Barcelona: Siruela.
- John-Perse, S. *Elogios [Éloges]*. (2006). México: Ediciones Era. Versión de José Luis Rivas.
- Kafka, F. (1984). *Carta al padre*. Barcelona: Bruguera.
- Kermode, F. (1998). "El control institucional de la interpretación". En Sullá, E. (ed). (1998). *El canon literario*. 91-112. Madrid: Arcos/Libros.
- Kristeva, J. (1997). *Sol negro. Depresión y melancolía*. Caracas: Monte Ávila.
- Kristeva, J. (1999a). *El porvenir de revuelta*. Argentina: Fondo de Cultura Económica de Argentina, S. A.
- Kristeva, J. (1999b). *Sentido y sinsentido de la rebeldía. Literatura y psicoanálisis*. Santiago, Chile: Ediciones Cuarto Propio.
- Kristeva, J. (2001). *La revuelta íntima*. Buenos Aires: Eudeba.
- Kristeva, J. (2010). *Poderes de la perversión*. Madrid, España. Siglo Veintiuno Editores.
- Kusch, R. (1976). *Geocultura del hombre americano*. Buenos Aires: Editorial García Cambeyro.
- LaCapra, D. (2005). *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- LaCapra, D. (2006). *Historia en tránsito. Experiencia, identidad, teoría crítica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Langbaum, R. (1996). *La poesía de la experiencia. El monólogo dramático en la tradición literaria moderna*. (Trad. Julián Jiménez). Granada: Comares.

- Levi, P. (2006). *El deber de memoria* (Diálogo con Anna Bravo y Federico Cereja). Buenos Aires: Libro del Zorzal.
- Lezama Lima, J. (1970). *La cantidad hechizada*. La Habana: Uneac.
- Lezama Lima, J. (1994). "Homenaje a René Portocarrero". En *La visualidad infinita*. 121-124. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- López, M. (sf). "Nación, colonialismo y raza en el Caribe hispanoamericano". Recuperado de http://americo.usal.es/iberoame/sites/default/files/progamacursocaribena_0.pdf
- López, L. C. (1984). *Obra poética*. Bogotá: Círculo de Lectores.
- López Díaz, Y. (1998). "La familia, una realidad en permanente transformación: algunas reflexiones sobre el tema". *Revista de Trabajo Social*, (1), 25-38.
- López Eire, A. (1980). *Orígenes de la poética*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Lotman, J. y Uspenskij, B. (1979). "Mito, nombre, cultura". En Lotman y Escuela de Tartu (ed.). *Semiótica de la cultura*. Madrid: Cátedra.
- Llarena Rosales, A. (2007). *Espacio, identidad y literatura en Hispanoamérica*. Sinaloa: Universidad Autónoma de Sinaloa.
- Mackenbach, W. (2013). "Del *éloge* de la *créolité* a la teoría del caos. Discursos poscoloniales del Caribe más allá de la identidad". *Cuadernos Inter.c.a.mbio*, 10(11). 15-29.
- Maglia, G. (2009). *De la machina imperial a la vereda tropical. Poesía, identidad y nación en el Caribe afrohispanico*. Bogotá D. C.: Pontificia Universidad Javeriana.
- Magnus, A. (2004, mayo 30). "La carta robada". Recuperado de <http://www.pagina12.com.ar/imprimir/diario/suplementos/libros/10-1082-2004-06-05.html>. Consultado: septiembre 22, 2016.

- Maldonado-Torres, N. (2007). "Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto". En *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. 127-168. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar.
- Manrique Ardila, J. (1995). *Mi noche con / My Night with / Federico García Lorca*. Nueva York: Hudson The Groundwater Press.
- Mansilla Torres, S. (2006). "Literatura e identidad cultural". *Estudios filológicos*. (41), 131-143. Recuperado de http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S007117132006000100010&script=sci_arttext.
- Mansilla Torres, S. (2004). "Delia Domínguez: palabras para la misa del universo". *Alpha*, 1 (20), 53-68). Recuperado de http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-22012004000200004&script=sci_abstract.
- María, C. J. (1991). Prólogo a *Agua de alondra*. Medellín: Lealón.
- Marinas, J. M.. (1995). "Estrategias narrativas en la construcción de la identidad". *Isegoría* No. 11. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto de Filosofía. 176-185.
- Marinas, J. M. (1999). "La razón biográfica". *Enrahonar*, 30, 57-73.
- Martín-Barbero, J. (2001). "Colombia: ausencia de relato y desubicaciones de lo nacional". En *Imaginarios de nación. Pensar en medio de la tormenta*. 17-29. Bogotá D.C.: Ministerio de Cultura.
- Martínez Reinoso, M. (2009). En *Revelaciones imperfectas. Estudios de Literatura Latinoamericana*: Buenos Aires: NJ Editor.
- Marrugo Vargas, J. (2010). *Las cuentas del afecto*. Barranquilla: Ediciones Puertoarena.

- Massey, D. (2004). "Lugar, identidad y geografías de la responsabilidad en un mundo en proceso de globalización". *Treballs de la Societat Catalana de Geografia*, 57, 77-84.
- Mateo Palmer, A.M. y Álvarez Álvarez, L. (2004). *El Caribe en su discurso literario*. México: Siglo XXI.
- Mazeau de Fonseca, P. (2005). "Algunas reflexiones sobre la *Poética de la Relación* de Édouard Glissant". *Contexto*, 9(11). 71-84. Recuperado de <http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/18934/2/articulo4.pdf>.
- Mejía Quintero, J. (2017). *Violencia, reconocimiento del otro e identidad. Una postura inspirada en Hannah Arendt y Emmanuel Levinas*. Bogotá D. C.: Editorial Universidad del Rosario.
- Mèlich, J-C. (2002). *Filosofía de la finitud*. Barcelona: Herder.
- Mèlich, J. C. (2006). "El trabajo de la memoria o el testimonio como categoría didáctica". *Enseñanza de las Ciencias Sociales*, .(5), pp. 115-124 Universitat de Barcelona.
- Mèlich, J-C. (2011). "Disonancias (Sobre ética y literatura)". *Ars Brevis: anuario de la Càtedra Ramon Llull Blanquerna*, (17) 97-115. Recuperado de <http://www.raco.cat/index.php/arsbrevis/article/viewFile/256936/343978>.
- Méndez Rubio, A. (2004). "Memorias de la desaparición: notas sobre poesía y poder". *Anales de literatura española*, (17), 121-144. Recuperado de ua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7263/1/ALE_17_07.pdf. Consultado en octubre 2011.
- Mercado, J. R. (1970). *No solo poemas*. Medellín: Ediciones Punto Rojo.
- Mercado, J. R. (1983) *El cielo que me tienes prometido*. Medellín: Ed. Caballo de Mar.
- Mercado, J. R. (1991) *Agua de alondra*. Medellín: Lealon.

- Mercado, J. R. (1996). *Agua del tiempo muerto*. Cartagena: Caballo de Mar.
- Mercado, J. R. (1996). *La noche del knock-out y otros rounds*. Alcaldía Mayor de Cartagena- Secretaría de Educación y Cultura Distrital: Lealon.
- Mercado, J. R. (1996). *Árbol de levas*. Cartagena. Ed. Caballo de Mar.
- Mercado, J. R. (2003). *Retrato del guerrero*. Medellín: Lealon, Caballo de mar.
- Mercado, J. R. (2004). *Los días de la ciudad*. Medellín: Lealon.
- Mercado, J. R. (2005). *Agua erótica*. Medellín: Lealon.
- Mercado, J. R. (2006). *La casa entre los árboles*. Sincelejo: Unión de escritores. Multigráficas.
- Mercado, J. R. (2008). *Poemas y canciones recurrentes que a simple vista revelan la ruina de alma de la ciudad y la pobreza de los barrios de estratos bajos*. Cartagena de Indias: Ed. Pluma de Mompox.
- Mercado, J. R. (2009). *Tratado de soledad*. Cartagena de Indias: Instituto de Patrimonio y Cultura. Alcaldía Mayor.
- Mercado, J. R. (2013). *Pájaro amargo*. Medellín, Colombia: Ediciones Caballo de Mar.
- Mercado, J. R. (2016). *Vestigios del naufragio*. Bogotá D. C.: Collage Editores.
- Metz, C. B. (1999). *Por una cultura de la memoria*. Barcelona: Anthropos.
- Mignolo, Walter D. (1996, julio-diciembre). “Los estudios subalternos ¿son posmodernos o poscoloniales?: la política y las sensibilidades de las ubicaciones geoculturales”. Revista *Casa de las Américas*, año xxxvii, (204).

- Molano L., O. L. (2008). "Identidad cultural un concepto que evoluciona". *Revista Ópera*, (7), 69-84.
- Montañez Gómez, G. y Delgado Mahecha, O. (1998). "Espacio, territorio y región: conceptos básicos para un proyecto nacional". *Cuadernos de Geografía*, 7, (1-2), 120-134.
- Montes, H. y Rodríguez, M. (sf). "Nicanor Parra y la poesía de lo cotidiano (I)". Recuperado de <https://www.nicanorparra.uchile.cl/estudios/cotidiano1.html>.
- Moreiras, A. (1991). "Metapoética y factura del deseo". *Revista Anthropos*, (116). Dedicada a *Manuel Mantero: una poética indagatoria de la otredad*.
- Moreno Blanco, J. (2009). "¿Una teoría crítica para América Latina?" *Poligramas* (31), pp. 237-246.
- Mori, R. (2010). "La construcción de la utopía caribeña: una utopía inconclusa". Recuperado de Biblioteca virtual universal. Disponible: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/155156.pdf>, pp. 1-13.
- Nieto González, R. (2013). Prólogo *Pájaro amargo*, José Ramón Mercado. Medellín: Ediciones Caballo de Mar. pp. 11-23.
- Nora, P. (2008). "Entre memoria e historia: la problemática de los lugares". En *Les lieux de mémoire*. Montevideo, Uruguay: Trilce.
- Noriega, T. (2005). *Doliente piel de hombre*. Palma de Mallorca, España Leonard Muntaner Editor.
- Obeso, Candelario (1988). *Cantos populares de mi tierra*. Bogotá: Arango Editores-El Ancora Editores. También en Biblioteca de Autores Afrocolombianos (2010).
- Ojeda Leal, C. (2011, 17 de mayo). "Estado del arte en las conceptualizaciones del paisaje y el paisaje urbano: una revisión bibliográfica". *GeoGraphos*. Revista Digital para Estudiantes de

- Geografía y Ciencias Sociales. Vol. 2, n. 7 (2011). 1-17. Consulta: 16-5-2011. <http://web.ua.es/revista-geographos-giecryal>.
- Ojeda Rivera, J. F. (2005, 15 de abril). "Percepciones identitarias y creativas de los paisajes mariánicos". *Scripta Nova*. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales. Universidad de Barcelona. Vol. IX, núm. 187. Consultado en: ub.edu/geocrit/sn-187.htm.
- Ojeda, J. y Cano, N. (2009). *El paisaje, memoria de los territorios*. XVII Congreso de Estudios Vascos. Cataluña: Estudios Vascos, p. 2-3.
- Ortega, J. (1995). "Identidad y postmodernidad en América Latina". Repositorio Institucional de la Universidad André Bello. Disponible en: saber.ucab.edu.ve/handle/123456789/24448
- Ortiz, R. (1998). *Otro territorio*. Santafé de Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- Orrantía, Juan Carlos (2007). "Desde el pantano. Momentos del descenso a la cotidianidad". *Antípodas. Revista de Antropología y Arqueología*, (5), 15-29. Julio-diciembre.
- Ostria González, M. (2002). "Poesía y oralidad". Acta literaria. Chile. Universidad de Concepción.
- Otero Garabís, Juan (2009, octubre-diciembre). "Esquinas y/o encrucijadas: una mirada al Caribe urbano en música y literatura". *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXV, Núm. 229, 963-981
- Pacheco, C. (1992). *La comarca oral. La ficcionalización de la oralidad cultural de la narrativa latinoamericana contemporánea*. Caracas: Casa de Bello.
- Pachón, X. (2007). "La familia en Colombia a lo largo del siglo XX". En *Familias, cambios y estrategias* (pp. 145-160). eds. Yolanda Puyana, María Himelda Ramírez. – Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas -

- Alcaldía Mayor de Bogotá. Secretaría Distrital de Integración Social.
- Paladines, C. (1991). *Sentido y trayectoria del pensamiento ecuatoriano*. México: UNAM.
- Pampín, M. F. (2008). "Para una poética antillana. Representación del Caribe como frontera de imperios en Nicolás Guillén". En Noé Jitrik (Comp.), *Revelaciones imperfectas. Estudios de literatura latinoamericana* (pp. 371-378). Buenos Aires: NJ Editor. Recuperado de: http://uba.academia.edu/Mar%C3%ADaFernandaPamp%C3%ADn/Papers/288793/Para_una_poetica_antillana_Representacion_del_Caribe_como_frontera_de_imperios_en_Nicolas_Guillen
- Parra, N. (1983). Cachureos, eco poemas, guatapiques, últimas prédicas. En *Poesía política*. 113-165. Santiago: Bruguera.
- Paz, O. (1978). *La estación violenta*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Paz, O. (1987). *Árbol adentro*. Barcelona: Seix Barral.
- Paz, O. (2000). *El arco y la lira*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Paz, O. (2004a) [1959]. "El laberinto de la soledad". En *El laberinto de la soledad/Postdata/Vuelta a El laberinto de la soledad* (pp. 7-231). Ciudad de México, México: FCE.
- Pazos, Á. (2004). "Tiempo, memoria e identidad personal". *Revista de dialectología y tradiciones populares*, 59(1), 189-202. Recuperado de <http://rdtp.revistas.csic.es/index.php/rdtp/article/viewFile/146/147>
- Peñas Galindo, D. (1984). "Obra literaria de Candelario Obeso". En Smith Córdoba, A., *Vida y Obra de Candelario Obeso*. 13-30. Bogotá: Centro para la Investigación de la Cultura Negra.

- Petrescu, O. (2008). "Espacio e identidad en las literaturas hispánicas": Disponible en: http://anderadda-casadehartie.blogspot.com/2008_07_01_archive.html. Consultado en noviembre de 2012.
- Pérez Parejo, R. (2007). "El monólogo dramático en la poesía española del siglo XX: ficción y superación del sujeto lírico confesional del Romanticismo". Recuperado de <http://www.ucm.es/info/especulo/numero36/monodram.html>. Consultado en junio 20 de 2012.
- Perus, F. (1997). "En torno al regionalismo literario. Escribir, leer e historiografiar desde las regiones". *Revista Literatura, historia, crítica*, 1, 33-42.
- Phaf-Rheinenberg, I. (ed.). (año). "El lenguaje-nación y la poética del acriollamiento. Una conversación entre Kamau Brathwaite y Édouard Glissant". *Literatura y lingüística*, (19),. 311-329.
- Pineda Botero, Á. (1990). *Del mito a la posmodernidad. La novela colombiana de finales del siglo XX*. Bogotá: Tercer Mundo.
- Piotrowski, B. (1998). *La gran dama de la poesía Wislawa Szymborska*. Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo- Universidad de la Sabana.
- Pizarro, A. (2002). *El archipiélago de fronteras externas. Culturas del Caribe hoy*. Santiago de Chile: Editorial Universidad de Santiago.
- Plata Ramírez, E. (2008, enero-diciembre). "El Caribe cuenta y canta. Transversalidades del discurso narrativo". *Voz y escritura. Revista de estudios literarios*, (16), 125-145.
- Pol, E. (1996) "La apropiación del espacio". En L.Íñiguez y E.Pol (Coord), *Cognición, representación y apropiación del espacio*. 1-49. Barcelona: Publicacions Universitat de Barcelona, Monogra-

- fies Psico/Socio/Ambientals n° 9. Consultado en: academia.edu/8036324/LA_APROPIACIÓN_DEL-ESPACIO.
- Premdas, R. (1997). "Ethnic Conflict and Levels of Identity in the Caribbean: Deconstructing a Myth". En Carrión, J.M. (ed.), *Ethnicity, Race and Nationality in the Caribbean*. San Juan, Puerto Rico: Institute of Caribbean Studies, University of Puerto Rico.
- Prescott, L. (1985). *Candelario Obeso y la iniciación de la poesía negra en Colombia*. Bogotá: Caro y Cuervo.
- Prieto de Paula, Á. L. (sf). Entre la disidencia y la asimilación: la poética de la experiencia. Recuperado de: <http://bib.cervantesvirtual.com/portal/pec/ptercernivel.jsp?conten=historia&pagina=historia7.jsp&tit3=entre+la+disidencia+y+la+asimilaci%F3n%3A+la+po%E9tica+de+la+e>.
- Pron, P. (2011). *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*. Madrid: Mondadori
- Proshansky, H. M. (1978). The city and self-identity. *Environment and Behavior*, (10) 2, 147 – 169.
- Quessep, G.(2007). *Metamorfosis del jardín: poesía reunida (1968-2006)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
- Rama, Á. (1984). *La ciudad letrada*. Hannover, New Hampshire: Ediciones del Norte.
- Ciencias Sociales en el diseño de la forma urbana. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Rama, Á. (1982). *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI.
- Restrepo, B. (2000, nov. 26). "Justicia a los muertos o un alegato a favor de los moral". *El Colombiano*, s. p. Citado por Blair, Elsa (2008). En *Muertes violentas: la teatralización del exceso*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.

- Reyes Mate, M. (2003). “La justicia de las víctimas”. Buenos Aires. *Pensamiento de los confines*, (13), 87-100.
- Reyes Mate Rupérez, M. (2011, julio-diciembre). “Tratado de la injusticia. XX Conferencias Aranguren”. *Revista de Filosofía moral y política*, (45), 445-487.
- Reyes Mate Rupérez, M. (2006). “Justicia y memoria. Aproximaciones”. En Gómez Isa, F. (comp.). *El derecho a la memoria* (pp. 251-309). Gipuzcoa: España. Departamento para los Derechos Humanos, el Empleo y la Inserción Social de la Diputación de Foral Gipuzcoa.
- Ricaurte Quijano, P. (2014, julio-diciembre). Hacia una semiótica de la memoria. *En-claves del Pensamiento*, VIII (16), 31-54.
- Ricoeur, P. (1984). *Educación y política. De la historia personal a la comunión de libertades*. Buenos Aires: Editorial Docencia.
- Ricoeur, P. (1991). “Entre hermenéutica y semiótica”. *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, (7), 79-94. Recuperado de [Dialnet.unirioja.es/serlet/articulo?codigo=2360735](http://dialnet.unirioja.es/serlet/articulo?codigo=2360735).
- Ricoeur, P. (1996). *Sí mismo como otro*. Madrid, España: Siglo XXI.
- Ricoeur, P. (1997a). “Hermenéutica y semiótica”. *Cuaderno gris*, (2), 91-106.
- Recuperado de https://repositorio.uam.es/bitstream/.../22232_Hermenéutica%20y%20semiótica.pdf
- Ricoeur, P. (1997b). Ontología, dialéctica y narratividad. Recuperado en: https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/222/22286_Ontolog%C3%ADa%20dial%C3%A9ctica%20y%20narratividad.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Ricoeur, P. (1999). *Historia y narratividad*. Barcelona: Paidós.
- Ricoeur, P. (2000). Historia y memoria. La escritura de la historia y la representación del pasado. En Pérotim-Dumo, A.

- (dir.). *Historizar el pasado vivo en América Latina*. Recuperado de <http://ética.uahurtado.cl/gistorizarelpasadovivo/escontenido.php>
- Ricoeur, P. (2001). *La metáfora viva*. Madrid: Trotta.
- Ricoeur, P. (2001). *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. Buenos Aires: FCE.
- Ricoeur, P. (2002). "Definición de la memoria desde un punto de vista filosófico". En *¿Por qué recordar?* AAVV. Barcelona: Academia Universal de las Culturas. Granica
- Ricoeur, P. (2003). *Sí mismo como otro*. México, Siglo XXI.
- Ricoeur, P. (2003). *Crítica y convicción*. Madrid. Síntesis.
- Ricoeur, P. (2003). *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Trotta.
- Ricoeur, P. (2003). *Crítica y convicción*. Madrid: Síntesis.
- Ricoeur, P. (2004). *Tiempo y narración*. I México: Siglo XXI Editores.
- Ricoeur, P. (2006). "La vida: un relato en busca de narrador". *Ágora*, 25(2), 9-22.
- Ricoeur, P. (2006). *Tiempo y narración III. El tiempo narrado* (cuarta edición). México: Siglo XXI.
- Ricoeur, P. (2006). "Ontología, dialéctica y narratividad". Entrevista de Gabriel Aranzueque. *Cuaderno Gris*, (2).
- Ricoeur, P. (2008). "La paternidad: del fantasma al símbolo". En *El conflicto de las interpretaciones*. 421-460. *Ensayos de hermenéutica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Ricoeur, P. (2010). *La memoria, la historia, el olvido*. Barcelona: Trotta.
- Roca, J. M. (2003). "La poesía colombiana frente al letargo". En *Poesía i-realidad. Memorias del Encuentro de poetas colombianos*. 37-52. Bucaramanga: Unab.

- Robin, R. (2005). La autoficción. El sujeto siempre en falta, en Leonor Arfuch (comp.), *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires: Prometeo
- Roca, J. M. (2009). "Mapa del caminante". Recuperado de <http://laantologia.blogspot.com/2009/05/juan-manuel-roca.html>.
- Roca, J. M. (2012). "Poema con tigres". Recuperado de <http://www.laestafetadelviento.es/monograficos/colombia/juan-manuel-roca>.
- Rodríguez Serrano, A. (2015). "Construir, habitar, pensar, exterminar. Heidegger y la arquitectura de Auschwitz". *Revista Europea de Investigación en Arquitectura*, REIA, (3) 155-164.
- Rodríguez, E. J. (1980). "Pluralidad e integración en la literatura caribeña". *Revista Universidad de La Habana*, (12).
- Rojas Herazo, H. (1952). *Rostro en la soledad*. Bogotá: Antares.
- Rojas Herazo, H. (2004). *Obra poética 1938-1995* (Estudio y notas de Beatriz Peña Dix). Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Rojas de Rojas, M. (2004). "Identidad y cultura". Recuperado de <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=35602707>.
- Rufer, Mario (2010). "La temporalidad como política: nación, formas de pasado y perspectivas poscoloniales". *Memoria y Sociedad* 14, (28), 11-32.
- Ruiz-Vargas, J. M. (2006). "Generaciones y memoria de la represión franquista: un balance de los movimientos por la memoria". *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea* (6). 139-180. Recuperado de <http://hispanianova.rediris.es/6/dossier/6d012.pdf>.
- Ruiz, M. (2008). "Fiesta de sangre". *Revista Semana*. Recuperado de <http://www.semana.com/nacion/fiesta-sangre/114966-3.aspx>. Agosto 30

- Sánchez, L. A. (1940, noviembre). “El paisaje en la literatura americana, elemento desconocido aunque dominante”. *Revista Iberoamericana*, 4(2), 389-399.
- Santa Biblia* (1960). Reina-Valera 1960 (RVR1960).
- Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Scarano, L. (2004a). “El sujeto autobiográfico y su diáspora: protocolos de lectura”. *Orbis Tertius*, 2 (4).1-10. Recuperado de <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/viewFile/OTv02n04a11/4008>.
- Scarano, L. (2004). “Políticas de la palabra en el debate poético español contemporáneo”. *Anales de Literatura Española*, (17) 201-212.
- Scarano, L. (2007). *Palabras en el cuerpo: literatura y experiencia*. Buenos Aires: Biblos.
- Scarano, L. (2010). “Desafíos teóricos de la poesía actual (aproximación a la poética de Luis García Montero)”. *Signótica*, 22(1), 115-129.
- Scarano, L. (2011). “Poesía y nombre de autor: entre el imaginario autobiográfico y la autoficción”. *Celehis- Revista del centro de letras hispanoamericanas*. Año 20, 22, 219-239.
- Souroujon, G. (2011). Reflexiones en torno a la relación entre memoria, identidad e imaginación. *Andamios*. Volumen 8, número 17, septiembre-diciembre, , pp. 233-257.
- Szyborska, W. (2009). *Número equivocado y otros poemas*. Santo Domingo, República Dominicana: Muestrario de Poesía 39.
- Steiner, G. (1973). “El lenguaje animal”. En *Extraterritorial*. Barcelona: Barral editores.
- Steiner, G. (1989, 2007). *Presencias reales*. Barcelona: Destino.

- Tatis Guerra, G. (2016). *Todas las formas del mundo*. Bolívar: Institución Universitaria Bellas Artes Ciencias de Boliva (Unibac).
- Teillier, J. (1965). “Los poetas de los lares”. *Boletín de la Universidad de Chile*, (56), 48-62. Recuperado de <http://www.letras5.com/teillier201003.htm>.
- Quessep, G. (2000). *Libro del encantado. Antología*. México. Fondo de Cultura Económica.
- Quintanilla Coro, V. H. (2004). “Memoria e imaginario social: de la oralidad a la escritura”. *Revista Oralidad*, anuario 12. Recuperado de: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000262619>.
- Tedio, G. (2014, 10 de octubre de 2014). “Región y nación en el campo literario”. *Latitud*, revista dominical de *El Herald*o, 19.
- Teillier, J. (1965). Los poetas de los lares. Nueva visión de la realidad de la poesía chilena. *Boletín de la Universidad de Chile*. Santiago. Vol. 13, No. 56, pp. 48-62.
- Todorov, T. (2000). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.
- Todorov, T. (2013). *Los usos de la memoria*. Santiago de Chile. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.
- Todorov, T. (2012, noviembre). “Los usos de la memoria”. *Memoria. Revista sobre cultura, democracia y Derechos Humanos*. Recuperado de <http://idehpucp.pucp.edu.pe/wp-content/uploads/2012/09/Todorov.pdf>
- Torres-Saillant, S. (2011, julio-diciembre). “Conocimiento, legitimidad y el sueño de la unidad caribeña”. *Cuadernos de literatura*, (30), 21-39.
- Torres-Saillant, S. (1997). *Caribbean poetics: Toward an esthetic of West Indian literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Quercia, P. (2010, mes de julio). “La lectura de la oralidad. Aproximación a la teoría”. *Gaceta Hispánica de Madrid*. Recupera-

- do de <http://cat.middlebury.edu/~gacetahispanica/trabajos/GHM9%20Phillip%20Quercia.pdf>.
- Valdelamar, L. (2008). "El cronotopo del patio en textos de cuatro autores del Caribe colombiano". *Visitas al patio*, Revista del programa de Lingüística y Literatura, 1(1), 33-60.
- Vallejo, C. (1980). *Obra poética completa*. Bogotá: Oveja Negra.
- Vera Rojas, M. T. y Bustamante, F. (2015). "Introducción: Sujetos y subjetividades en el Caribe hispano: lectura y escrituras desde el siglo XXI". En: *Sujetos y subjetividades en el Caribe hispano*. 7-11 (María Teresa Vera y Fernanda Bustamante, coord.). Universitat Autònoma de Barcelona
- Vergara, J. M. (1993). "Retrato del guerrero". Palabras pronunciadas durante el lanzamiento de *Retrato del guerrero*. Cartagena.
- Vergara, J.I, Vergara, E. y, Gundermann, H. (2012). "Temas y laberintos: Sociología e identidad cultural latinoamericana". *Atenea*, (506), 2, 13-27.
- Vidal Moranta, T. y Pol Urrútia, E. (2005). "La apropiación del espacio: una propuesta teórica para comprender la vinculación entre las personas y los lugares". *Anuario de Psicología*, 36(3), 281-297.
- De Villena, L. A. (1997). *10 menos 30. La ruptura interior en la "poesía de la experiencia"*. Valencia: Pretextos.
- Walcott, D. (2000). "Una labor mágica: Joseph Brodsky". En *La voz del crepúsculo*. 169-196. Madrid: Alianza.
- Walcott, D. (2000). "La musa de la historia". En *La voz del crepúsculo*. 53-86. Madrid: Alianza.
- Walcott, D. (2012). *Pleno verano. Poesía selecta*. Trad. de José Luis Rivas. Madrid: Vaso Roto.
- Wallart, K.– J. (2005). "La metáfora de Derek Walcott: en busca de una 'lengua hacia atrás'". *Études anglaises*, 58(4) 456-472.

- Recuperado de <https://www.cairn.info/revue-etudes-anglaises-2005-4-page-456.htm>..
- Weber, M. (1974). *Economía y sociedad*, 1. México: Fondo de Cultura Económica.
- Williams, R. (2001). *La ciudad y el campo*. Barcelona: Paidós.
- Williams, R. (2003). *La larga revolución*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Williams L., R. (1991). *Novela y poder en la novela colombiana 1880-1960*. Bogotá: Tercer Siglo del Hombre Editores.
- Wilson, E. (2008). *Obra selecta*. Barcelona: Lumen
- Zapata, G. S. J. (2009, julio-diciembre). “Ética narrativa en Paul Ricoeur”. *Signo y pensamiento*, 28(55), pp. 80-91.
- Zapiain Aizpuru, M. T. (2011). “Reflexiones identitarias en el territorio contemporáneo. La construcción colectiva de lugar. Caso de estudio de La Vega de Granada”. *Cuadernos Geográficos* (48), 1, 79-108.
- Zárate, M. (ed.). (2004). *Urbanismo ambiental alternativo. Selección de textos teóricos y propuesta*. Barcelona: Ediciones UPC- Ediciones de la Universidad de Catalunya, SL.