

Poética e identidad

en Raúl Gómez
Jattin

Gabriel Alberto Ferrer Ruiz

Universidad del Atlántico

Resumen

El objetivo del presente ensayo es develar la poética de Raúl Gómez Jattin; para tal fin he estudiado el lenguaje y las imágenes de su obra, reflexionando sobre las diferentes obsesiones del poeta entre las cuales encontramos: 1. El problema de la identidad. 2. La otredad y la poesía conversacional 3. La oralidad y el habla coloquial. 4. El desarraigo y el exilio interior y exterior; la prisión. 5. Lo grotesco y lo escatológico; la zoofilia. 6. La muerte. 7. El tiempo y la memoria. 8. El lenguaje: la ironía y las rupturas acentuales del verso. 9. Y la visión del Caribe.

Palabras clave: poética, otredad, identidad, exilio, Caribe, ruptura, oralidad, habla coloquial.

Abstract

The aim of this essay is to analyze the poetic of Raúl Gómez Jattin. Therefore, I studied the language and the images of his work, thinking over the different obsessions of the poet, such as: 1. The problem of identity. 2. Otherness and the conversational poetry. 3. Orality and the colloquial discourse. 4. Uprootlessness and the inner and outer exile. 5. The grotesque and the scatological, zoophile. 6. Death. 7. Time and memory. 8. Language: irony and ruptures in the rhythms of the verses, and 9. the vision of the Caribbean

Key words: poetic, otherness, identity, exile, The Caribbean, rupture, orality, colloquial discourse.

Recibido en enero de 2006; aprobado en marzo de 2006.

La poesía de Raúl Gómez Jattin aparece en los años ochenta como un fresco en la poesía colombiana. Se trata de una poesía visceral, extraída de una etapa crucial del país y de las angustias que padece un hombre que asume la decadencia de una sociedad en la cual él es la muestra y el gran sacrificado.

De la poesía de Gómez Jattin se ha dicho poco o más bien casi nada, aunque existe y transita un sinnúmero de historias relacionadas con la vida del poeta. Esto me ha llevado a preparar este estudio donde le propongo al lector un viaje hacia el lado raizal, hondo y visceral de su lenguaje.

El resultado del estudio de su obra es el desentrañamiento de una poética basada en las diferentes obsesiones del poeta, simbolizadas en una serie de elementos, entre las cuales tenemos: 1. El problema de la identidad. 2. La otredad: poesía conversacional 3. La oralidad y el habla coloquial. 4. El desarraigo y el exilio interior y exterior: la prisión. 5. Lo grotesco y lo escatológico: la zoofilia. 6. La muerte. 7. El tiempo y la memoria. 8. El lenguaje: la ironía y las rupturas acentuales del verso. 9. Y la visión del Caribe. Analicemos cada uno de estos aspectos.

El problema de la identidad

Esta se da como el autoreconocimiento de una esencia degradada, aislada, desligada del mundo “(Mi resto es una llaga /una tierra de nadie/ una pedrada/un abrir y cerrar de ojos / en noche ajena / unas manos que asesinan fantasmas)” (18).

La identidad también se manifiesta a través de lo regional (provincia) de los acontecimientos cotidianos íntimos. En “El Dios que adora”(p.37) el poeta señala lo que es, por medio de sus acciones. Se expresa una filosofía popular en su simplicidad, filosofía que oscila entre el quehacer diario y el sentimiento u oficio de poeta. “Soy un dios en mi pueblo y mi valle / No porque me adoren Sino porque yo lo hago/ Porque me inclino ante quien me regala / unas granadillas o una sonrisa de su heredad (...) Porque vigilo el cielo con ojos de gavilán y lo nombro en mis versos” (p.37).

Otra de las fuentes de la identidad es la exploración del origen en la madre. El poeta busca la causa de su esencia presente, se declara racional y a la vez preso del delirio. Ambigüedad que le permite la creación. Sin embargo el reconocimiento de lo que es en el origen, en el útero en lugar de acercarlo a una afirmación de sí mismo y de su génesis lo lleva a una negación. Esto se percibe en el poema “Un fuego ebrio en las montañas del Líbano” (p.39). De acuerdo con lo anterior, el poeta plantea la dualidad de su ser cuando manifiesta la fusión cultural de España y el Líbano.

Otro de los aspectos del tema en cuestión es la identidad en el otro. El poeta en su autodescubrimiento encuentra que en sí mismo no posee identidad sino que proviene de los otros, se trata de una identidad fuera de sí misma, exterior. Nótese cómo en los poemas anteriores el poeta intenta buscar su esencia en la cotidianidad, en el origen, etc; lo que indica que hay un interés por evadir el ser interior, quizá porque se ha dado cuenta que allí sólo hay soledad, amargura y una terrible conciencia del sufrimiento y la muerte.

El poeta revela que sólo es, en cuanto puede ser el otro. En el poema “Ellos y mi ser anónimo” se puede percibir lo anterior mediante el recurso usado por el poeta de expresar la identidad plena mediante el nombre propio y la lenta desaparición de la persona hasta llegar al anonimato, a ser nadie: “Es Raúl Gómez Jattin todos sus amigos/ Y es Raúl Gómez ninguno cuando pasa / Cuando pasa todos son todos / Nadie soy yo Nadie soy yo” (p.70). Nótese el uso del nombre propio completo cuando el poeta habla de su identidad plena en los otros, sus amigos, después el nombre se reduce y el poeta pasa a ser ninguno, esto es alguien que no es o que no está; finalmente el nombre sufre otra reducción mayor, Raúl pasa a ser nadie, esto es ausencia del ser. Este uso del nombre propio y sus reducciones como recurso estilístico se comprueba al final del poema cuando aparece Raúl Gómez con algo de identidad recuperada pero en los otros: “Así vive en ellos Raúl Gómez” (70).

En la exploración de la identidad es importante detenernos en los retratos escritos por el poeta por cuanto son perfiles basados en el recuerdo y la memoria del hombre y la cotidianidad Caribe; Gómez Jattin reconstruye una serie de personajes ligados a sus afectos y a su entorno: el personaje de Joaquín Pablo vinculado a las peleas de gallo en los matorrales, de Rosa alba real como las mariposas en el patio, de Tania Mendoza Robledo y su exilio del pueblo en busca de un futuro en otra parte, de Martha Cristina Isabel con sus noticias desde la otra parte del mundo para un pueblo innombrado, del mismo poeta frente al mar, espacio de sus primeros poemas de consolación, de los pueblerinos, hombres de río extraviados en una cotidianidad abrumadora, de la abuela oriental imagen de la mujer malvada, grotesca, en medio de dos culturas, de dos idiomas, reflejo de la pluralidad lingüística de los habitantes del Caribe. La identidad en el retrato se vincula también al viaje como búsqueda del exilio y como retorno de este; es el caso de Sara Ortega de Petro llegada desde lejos del mundo a un patio solar, con vestiduras deslumbrantes, inverosímiles que regresó para quedarse en su Caribe. Este personaje revela el delirio de las cosas nuevas de fuera llegadas al Caribe, donde encuentran el lugar preciso.

Hasta el momento he analizado la identidad como búsqueda del yo y del otro en relación con el Caribe. En la obra de Gómez Jattin también se construye la

identidad en lo que representan los otros sin vincularlo con el Caribe. El poeta explora los sentimientos de los personajes construyendo así una identidad basada en la tristeza o la desgracia de ellos: en general son retratos trágicos que revelan el estado interior del poeta. Eusebio en el poema “Consolación”(41) está lleno de congoja; Joan Manuel Serrat se muestra en sus palabras que dejan lágrimas; el hermano Miguel no es sino una sombra, humo que se desvanece; el poeta malgrado es el fracaso de la imaginación. Otros personajes son seres degradados: el prostituido ya viejo, sombra decrepita; el asesino y su soledad. También se construyen personajes degradados por el entorno social otrora buenos, en la infancia; pero ahora convertidos en mentirosos, aparentes, fríos, con ello el poeta alcanza a criticar la sociedad burguesa como lo hizo el tuerto López: “Lo más probable / es que seas como los otros/ignorante y mentirosa” (“A una vecina de buena familia”: p.46); “Isabel ojos de pavo real /ahora que tienes cinco hijos con el alcalde / y te pasea por el pueblo un chofer endomingado” (“Qué te vas a acordar Isabel”:23).

Otro aspecto digno de resaltar en este punto es el relacionado con la poesía. Se percibe en la obra del autor la búsqueda de la identidad mediante el acto poético, lo cual concuerda con el ser a través de los otros, apuntado en páginas anteriores, la poesía hermana, vincula, relaciona; por ello, la búsqueda de la identidad mediante la poesía y del otro, vienen a ser un solo elemento. En el poema “El Dios que adora”, una de las definiciones del ser es la creación: “Soy un dios en mi pueblo y mi valle (...) porque vigilo el cielo con ojos de gavilán/ y lo nombro en mis versos” (p.37).

Pero la relación identidad-poesía se evidencia más cuando ocurre la fusión entre los dos, cuando el ser se confunde con la creación: “Cuando llegó tu carta rumorosa como el viento/ había lanzado todos los libros a la calle/ y como no estaba el mío me tiré yo mismo a la /intemperie”(“Respuesta a una carta”: p.74). La creación logra moldear la esencia del poeta: “Despreciable y peligroso/ Eso han hecho de mí la poesía y el amor” (“Conjuro”: 96).

También se convierte en el arma contra la soledad, es la huida y la presencia dolorosas que llena el vacío del poeta: “Descifro mi dolor con la poesía (...) La poesía es la única compañera / acostúmbrate a sus cuchillos / que es la única” (“De lo que soy”: 131).

Finalmente, al igual que la relación identidad-poesía se liga con el otro, también se vincula con el origen. En el poema “Lola Jattin” (190) el poeta se oculta en el fluir del tiempo donde se yergue Lola, la madre, frente al espejo ayer, hoy sólo un recuerdo que se funde con el poeta en la poesía, aun dolorosa: “Más allá de este

verso que me mata en secreto/ está la vejez –la muerte– el tiempo inacabable/ cuando los dos recuerdos: el de mi madre y el mío/ sean sólo un recuerdo solo: este verso”.

La otredad: poesía conversacional

Uno de los rasgos más destacados en la poesía de Raúl Gómez Jattin es la otredad, logrado a través de una poesía conversacional. El yo en la obra es el lado oscuro y el otro es la luz, el espacio en el que el poeta se edifica, donde encuentra el sosiego para su corazón atormentado: “Yo tengo para ti mi buen amigo/un corazón de mango del Sinú / oloroso/ genuino/ amable y tierno/ (Mi resto es una llaga/una tierra de nadie/ una pedrada/ un abrir y cerrar de ojos/ en noche ajena...” (18). El otro en Gómez Jattin es la posibilidad de seguir siendo: “Si mis amigos no son una legión de ángeles /clandestinos / qué será de mí” (19).

Esta relación con el otro, el amigo, se desarrolla desde una empatía que puede estar mediada por la nostalgia, por el sueño o simplemente por la fusión del yo con el otro: “Vienes en el viento / Rosa alba de mi niñez / desde muy lejos” (“A una amiga de infancia”:56) “Sueños de un día trepando los peldaños de la /eternidad: / Tú venías por el sol y yo era de barro triste/ Tú tenías noticias del universo y yo era ignaro” (“El leopardo”:58).

La relación con el amigo se desenvuelve desde la rebeldía y el antagonismo, es la apelación al otro desde un desafío que en ocasiones se genera cuando el poeta hace conciencia del olvido del otro; se trata de un llamado para que el amigo lo asuma nuevamente como el interlocutor “Qué te vas a acordar Isabel / de la rayuela bajo el mamoncillo de tu patio (...) Qué va / Tú no te acuerdas” (“Qué te vas a acordar Isabel”: 23). La rebeldía encierra, una crítica social a la burguesía; es el amigo de infancia que ha perdido el vínculo amoroso con el poeta. Aquí encontramos una relación con Luis Carlos López en lo que concierne a los dos mundos opuestos: el paisaje como el *locus amoenus* y el contexto burgués.

La otredad empática se desenvuelve en la primera mientras que la rebelde en la segunda: “Querida /Cómo estás de cambiada / Lo más natural es que seas como ellos/Indolente y malvada/.../No el endeble pájaro de verano / No las margaritas del jardín” (“A una vecina de buena familia”: 46).

El otro en la poesía de Gómez Jattin también está representado por Dios, los animales, la muerte, el origen (el del padre y la madre), el amor y el mismo poeta. Veamos cada una de estas. Mientras en Héctor Rojas Herazo la relación con Dios es columna vertebral de su poesía y se desarrolla en un diálogo violento,

cuestionador, en Gómez Jattin son pocas las alusiones. Dios es interlocutor en el último libro *Esplendor de la mariposa* y es una relación negativa: “Si no me quejo de tener/ un Dios terrible en las entrañas” (“Dios terrible”: 17). Sin embargo el otro como Dios se asume al igual que el amigo como la luz y la salvación: “Tengo en ese corazón /una frágil esperanza de volar hacia Dios” (“Pájaro”: 33). Pero también encontramos una conversación directa con la divinidad, íntima, una plegaria en que Dios es el amigo: “Dios –escucha a Raúl– / Soy un devorado por el amor / Soy un perseguido del amor// ¿Amor de ti? no sé/ Pero sé que es amor/ y siendo amor a ti te basta” (“Plegaria”: 61).

El otro interlocutor son los animales, dos de ellos la burra y el gallo, los cuales forman parte de prácticas culturales del Caribe, la primera del inicio sexual del hombre en la costa: “Te quiero burrita / Porque no hablas/ni te quejas /ni pides plata” (“Te quiero burrita”: 28). El diálogo con el gallo tiene lugar en un escenario épico donde el poeta intenta salvarlo como una victoria sobre la muerte. Obsérvese como la desaparición del otro genera reacciones en el poeta; desaparición por el olvido como es el caso que anotaba sobre los amigos de infancia; o la desaparición por la muerte que en el poema: “Veneno de serpiente de cascabel” amenaza al otro (el gallo). En resumen, cuando el poeta interpela está construyendo una comunicación, aferrándose a un ser externo a sí mismo: el amigo, Dios, el animal, etc. “Gallo de ónix y oros y marfiles rutilantes/quédate en el ramaje con tus putas mujeres/ Házte el perdido El robado Hazte el loco” (84).

La muerte es otro de los personajes desde la que toma forma la otredad, el poeta asume un estado de fraternidad con la muerte, como una manera de acercarla a él y de esta manera desmitificarla. La muerte también es un ser que anhela a otro ser. “Siento escalofrío de ti hermana muerte”(30).

El origen por su parte dado a través del padre y de la madre implica relaciones dialógicas distintas. Con el padre se asume una otredad compartida que se refleja en un ser plural, el nosotros que reconcilia al poeta con su interlocutor: “Joaquín Pablo mi viejo viejo niño y amable / la edad nos confundió y nos separó dolidos” (“Memorias”: 40). Por el contrario, la otredad materializada en la madre impone una relación yo-tú que separa o elimina cualquier cercanía: “Yo te sé de memoria Dama enlutada / Señora de mi noche Verdugo de mi día (...) Madre yo te perdono el haberme traído al mundo / Aunque el mundo no se reconcilie contigo” (“Un fuego ebrio en las montañas del Líbano”: 39).

La búsqueda del otro en el poeta es un afán de vencer la soledad y la muerte. El amor es una de las posibilidades que lleva al poeta a penetrar todas las esferas; se manifiesta en una sexualidad ilimitada cuando éste explora el universo de lo bajo

como una manera de traspasar el mundo a través de la corporeidad y de esta manera lograr una identidad.

Para Raúl Gómez Jattin este amor material es la perfecta otredad, es el encuentro carnal con todas las manifestaciones zoofílicas que le garantiza una compañía completa y perecedera. Esta idea la expresa Gómez Jattin en el poema “La gran metafísica del amor” en el que manifiesta el amor como sexo vinculado a la amistad y al arte, dos formas en las que se refleja la búsqueda del otro: “La gran religión es la metafísica del sexo/ La arbitrariedad perfecta de su amor El amor /que la origina La gran metafísica es el Amor/ creador de Amistad y Arte”(103).

Y finalmente el otro también se manifiesta como el mismo poeta. En “Metafísica del poema y la muerte” el poeta se asume como otro y es justamente este desdoblamiento permitido por la creación el que logra vencer a la muerte: “Levántate / como si no hubieras muerto / Levántate y mira / como si no hubieras muerto nunca / a quien escribe estos versos (...) Soy / otro que sueña /querida” (81). Además de reconocerse como otro, el poeta se interpela a sí mismo, es la muestra fehaciente de un afán por comunicar: “Acecha a la maldita de tu abuela Me aconsejo / Soporta el sol y si es preciso acalámbrete (...) Apúrate pendejo que por ahí entre tus glándulas/ transita la vejez inerme”(92). En este verso se comprueba cómo la otredad es la constante lucha contra la desaparición, el tiempo y la muerte.

La oralidad y el habla coloquial

La oralidad se manifiesta a través de los contextos dialógicos creados en el poema en la que intervienen los interlocutores como se observó en el punto de la otredad, también se manifiesta en el uso de expresiones cotidianas y de elementos de la tradición oral y las distintas formas de apelación.

Los contextos conversacionales se reconstruyen con los cambios acentuales típicos de esta clase de intercambio: “Qué te vas a acordar Isabel (...) Qué va / tú no te acuerdas/ En cambio yo no lo notaste hoy /no te han contado” (“Qué te vas a acordar Isabel”:23). En estos intercambios surgen las expresiones típicas de la cotidianidad del Caribe como: qué va, qué hay de tu vida, te quiero como el carajo, lo más natural, te nos fuiste Petulia, lo cierto es que, infalible como el mismo diablo. Estas expresiones son tomadas de situaciones cotidianas como el saludo, negaciones, actos amorosos, dichos y refranes y lamentos de velorio. Los elementos de la tradición oral comprende a rondas, juegos del Caribe que el poeta logra ubicar en el universo de sentido del poema: “Qué te vas a acordar Isabel/ de la rayuela bajo el mamoncillo de tu patio/ de las muñecas de trapo que eran nuestros hijos/ de la baranda donde llegaban los barcos de La / Habana cargados

de...”(23). Esta oralidad le sirve al poeta para expresar diferentes sentimientos; de nostalgia, de tristeza; y a la vez le sirve como trasfondo escénico para introducir la crítica a la burguesía: “Isabel ojos de pavo real / ahora que tienes cinco hijos con el alcalde / y te pasea por el pueblo un chofer endomingado”(23).

Un poema que llama la atención en este asunto de la tradición oral es “Tres en una”, el cual posee la estructura parecida a una ronda: “Va Catalina / Viene Catalina / Llegó Catalina”(69). El uso de la repetición y la rima ofrecen estos aspectos de la tradición oral.

Gómez Jattin se nutrió de esta tradición y aparece reflejada en sus versos y en los títulos: “Canción” (21), “Oración”: “Gracias señor/ por hacerme débil”(22), “Consolación” (41), “Lamento” (44), “Conjuro” (96).

Otro de los aspectos de la oralidad en los poemas son las formas de apelación. Gómez Jattin, usa el nombre propio y diversos apelativos con los cuales el hablante lírico entabla las relaciones dialógicas con el oyente; pero estas formas también cumplen designaciones, construyen el personaje y le imprimen existencia, lo ubican en un lugar en el universo del poema: “siento escalofríos de ti/ hermana muerte”(30). Nótese que aquí el apelativo genera una cercanía con el hablante lírico, un sentido de pertenencia: “hermana mía” (30) y de conocimiento: “Yo te conozco hermana”(30). De este modo, el hablante lírico logra desmitificar a la muerte, al hacerla parte de su espacio, vivencia y afectos elimina el temor hacia ella; es una manera de domarla, de ejercer dominio sobre ella. La función designativa que anotaba también revela no sólo la edificación del personaje sino el conocimiento pleno de él: nombrarlo y designarlo implica ejercer dominio, poder y al mismo tiempo establecer el espacio que media entre el hablante lírico y el oyente. En “Un fuego ebrio en las montañas del Líbano”(39) aparecen los apelativos: “Dama enlutada, Señora de mi noche, Verdugo de mi día” al comienzo y el verso final introduce “Madre” Obsérvese la oposición entre la relación de poder por el conocimiento del personaje que se refleja en los primeros apelativos: “Yo te sé de memoria Dama enlutada”, y luego el cambio a una relación simétrica expresada en: “Madre yo te perdono el haberme traído al mundo”. En el poema a la muerte enunciado antes se da esta misma relación de conocimiento: “Yo te conozco”(30), acompañada del apelativo.

En otros casos, el apelativo bajo la forma de nombre propio cumple el rol de construir en el ahora el personaje del ayer en el recuerdo: “Joaquín Pablo mi viejo viejo niño y amable”(40). Se reitera aquí la relación de parentesco y pertenencia en la afectividad de la primera persona. El nombre propio también “Vienes en el viento/ Rosa alba de mi niñez”(56) le sirve al hablante lírico para explorar los

sentimientos del otro y hacer que éste se reconozca: “Eres demasiado sensible muchacho (...) El resto no vale la pena Eusebio”(41). Aquí vemos dos aspectos de la apelación: la revelación del ser del otro –el conocimiento– ya no al servicio del poder y el dominio, sino de la consolación y el consejo.

En ocasiones, el nombre propio aparece en un contexto epistolar: “Querido Joan Manuel hay un fluido eterno/ en tus palabras”(42), que implica nuevamente la revelación del otro, de su constitución interna y de sus actos, por parte del hablante lírico.

La combinación del nombre propio y otros apelativos construye un juego deíctico, espacial, que acerca y aleja al personaje. Acercar significa manifestar la relación entre éste y el hablante lírico y dejar implica designar: es la revelación interna y externa: “Mujer de una belleza de otra parte/...Te nos fuiste Petulia casi para siempre/.../ Mujer con una carne oscura y silenciosa / compañera/ ninguno de nosotros supo retenerte” (“Tania Mendoza Robledo”:53). Nótese el uso del apelativo “mujer” y luego la caracterización física (lejanía); luego el nombre propio “Petulia” seguido de expresión sensible “te nos fuiste” usada en los velorios del Caribe por los dolientes para referirse al muerto (cercanía); luego nuevamente “mujer” y otra caracterización física (lejanía), seguida del apelativo “compañera”, con la manifestación del lamento. En este juego de lejanía-cercanía, también cumple su rol el uso del nombre propio completo o de una de sus partes. Nombre y apellido alejan y se asocian a la caracterización externa; el nombre sólo acerca y se vincula al sentimiento compartido, en la comunión: “Así el leopardo –Martha Cristina Isabel–/ El leopardo que se asoma por tus ojos.../.../Los años –Martha– con su carga de piedras/ afiladas/ *nos* han separado” (58).

El nombre propio y los apelativos también aparecen en contextos altisonantes que rodean al personaje en una atmósfera épica: “*Tania Mendoza Robledo*/ Precoz trágica de los escenarios colombianos /*Bruja*/ Moría en cada noche como la flor de la coraguala/ y perfumaba de tristezas/a todo el que tuviera la dicha terrible/de contemplarla” (54).

El desarraigo y el exilio interior y exterior: la prisión

El desarraigo y el exilio son características de la literatura del Caribe, generalmente referidas al espacio exterior; sin embargo, el espacio interior también puede asociarse a estos rasgos. Justamente en Raúl Gómez Jattin encontramos estos dos tipos: el desarraigo y el exilio interior generado por la falta de acoplamiento del poeta en la realidad que lo rodea, con una esperanza, un presente de reconciliación: el amigo; y el desarraigo y el exilio exterior: la prisión en la que paradójica-

mente el poeta encuentra otros puentes de reconciliación: su libertad interna, manifiesta en la escritura poética; y Dios.

En el punto de la otredad anotaba el desdoblamiento del hablante lírico. Cabría preguntarse cuál de estos habitantes internos se encuentra desarraigado. Nótese que la dualidad señalada persiste en varios poemas, es la misma dualidad reflejada en el padre y la madre, la ascendencia española y árabe, el sexo con hombres y mujeres, el vínculo zoofílico hombre-animal; todos estos dobles contruidos en los poemas: el corazón y el resto: “Yo tengo para ti mi buen amigo/ un corazón de mango del Sinú (...) Mi resto es una llaga/ una tierra de nadie (...) en noche ajena...”(18); el yo alegre y el otro amargo: “Intentas sonreír/ y un soplo amargo asoma / quieres decir amor y dices lejos/ ternura y aparecen dientes (...) Alguien dentro del pecho erige soledades (...)Alguien hermano de tu muerte/ te arrebató te apresó te desquicia”(20). Estos últimos versos revelan que esa otra parte del hablante lírico es la que lo pone en exilio; es el otro yo el que exhibe la resignación y el pesimismo: “Ofrezco mi corazón a los zamuros (...) porque amo esos pájaros / De todas formas ya estaba picoteado/”(21). Esta doble voz se escucha en muchos poemas: la del corazón del hablante lírico, que entra en relación con el amigo, legión de ángeles, y la otra voz, la que intenta apresarse, exiliar y desarraigar: “Por qué querrá esa gente mi persona/ si Raúl no es nadie Pienso yo/ Si es mi vida una reunión de ellos/ que pasan por su centro y se llevan mi dolor (...) Así vive en ellos Raúl Gómez / Llorando riendo y en veces sonriendo/ Siendo ellos y siendo a veces también yo”(70).

El desarraigo y el exilio toman varias formas en Raúl Gómez Jattin; formas de desolación y soledad y de prisión exterior. La soledad se asume como ausencia del ser amado, del padre: “hay un silencio grave parecido al olvido/ que me nubla los ojos y quiebra mi garganta/ en tus voces que guardo como una tibia sábana/ para el frío de los años y la soledad cansada” (“Memoria”: 40). La ausencia también la experimenta el hablante lírico con respecto al tiempo, al espacio y a los seres que lo rodean: “Ya para qué seguir siendo árbol/ si el verano de los años/ me arrancó las hojas y las flores / Ya para qué seguir siendo árbol/ si el viento no canta en mi follaje / si mis pájaros migraron a otros lugares / Ya para qué seguir siendo árbol / sin habitantes”(“Pequeña elegía”: 93).

Al haber prisión, exilio con respecto al exterior, surge la búsqueda de otro espacio: el viaje, otro motivo característico de la literatura del Caribe, pero ya no es una migración del cuerpo, sino el movimiento de la imaginación. Esto explica el título *Esplendor de la mariposa*: prisión en la crisálida, exilio de una realidad por encierro, libertad en la mariposa, huida, viaje hacia la realidad que le propone la escritura.

Además de presentarse a sí mismo como un ser exiliado, desarraigado de la realidad, el hablante lírico también presenta otros personajes caracterizados por estos rasgos: son seres desechados por la sociedad, desvinculados del sistema de valores: la prostituta, el verdugo, el suicida, el asesino: “Camina como arrastrando su sombra / No mira a nadie ni nadie lo mira (...) Hay un vacío a su alrededor (...) fue a visitar a los viejos amigos / y éstos le cerraron las puertas en la cara / Y así todo el mundo / Hay un cerco de púas en torno de Carlos / el parricida” (“Un asesino”: 48). El poeta escudriña las formas de exilio dentro de un mismo espacio, por los límites impuestos por los mismos hombres, cercos que impiden el paso del otro a nuestro territorio; por ello el hablante lírico hace énfasis en la otredad como posibilidad de convivencia, como búsqueda de comprensión y consenso, la acción comunicativa en su sentido pleno (Habermas: 1996). El hablante lírico también recrea la soledad de los habitantes de pueblo, exiliados del resto del mundo; recrea el marasmo y la resignación que los lleva a repetir las mismas cosas diariamente; es una especie de fracaso por inercia, análogo al que recrea Luis Carlos López al referirse a estos personajes: “Hoy los veo deambular por el mar de la vida/ con la cabeza oculta bajo la sombra grave/ de sus mediocridades adornadas de oro/ Y sus hijos son sombras de sus sombras marchitas ...” (“Pueblerinos”: 62).

Otra de las formas que toma el desarraigo y el exilio es la prisión. Mencioné que el encierro físico que experimenta el poeta en *Esplendor de la mariposa* se traduce en una libertad; el exilio se convierte en una liberación interna en Dios, en la poesía, en el pensamiento y en el amor, ya no un amor carnal sino metafísico: “Pensar que estoy aquí / es más doloroso que estarlo / porque mi pensamiento / será libre siempre / aquí en mis poemas / y mi cuerpo prisionero / aun en el vuelo de la mariposa /.”(49).

Finalmente, en la obra de Raúl Gómez Jattin, también se hace referencia al exilio del escritor: “Tú que vives en el “pozo cegado” del exilio sabes / que un hombre no entrega su amistad sino / por una necesidad inexorable (...)” (“Necesidad inexorable”: 76). El hablante lírico se refiere al exilio exterior del personaje pero la asocia con su exilio y desarraigo interior: “Álvaro Yo también tengo un río de enfermedad y / muerte / en mi geografía y en mi soledad...” (76). Carew (1977:38) toca justamente el estado del escritor caribeño, un ser en equilibrio entre el limbo y la nada, el exilio en el extranjero, cansado por una búsqueda paradójica: pone fin a su exilio en su país, pues el escritor reconoce en su lucidez ideológica las superposiciones culturales, las alienaciones de su propio contexto. Nótese como esta concepción de Carew dialoga con lo encontrado en la poesía de Gómez Jattin, un poeta exiliado por la prisión, la desolación, la soledad, el desarraigo pero con el anhelo de encontrarse en el otro. Pero Gómez Jattin no sólo apuesta a esta clase de exilio, sino también al de la marginalidad, con estos personajes expulsa-

dos de la sociedad; marginalidad que él mismo experimenta en la prisión por su locura; el escritor, agrega Carew (1977:45), “Está aislado en medio de mareas marginales de penas, desesperaciones, esperanzas, de remolinos de ansiedad, de cataratas de rabia”. La soledad del poeta relaja la soledad del hombre Caribe tras siglos de colonización, del hombre latinoamericano.

Lo grotesco y lo escatológico: la zoofilia

Lo grotesco en Héctor Rojas Herazo toma las formas de la geografía corporal, la náusea, la podredumbre, la enfermedad, las secreciones del cuerpo. En Raúl Gómez Jattin esta dimensión se manifiesta con la ruina, la decrepitud del cuerpo y en la zoofilia.

Las alusiones al cuerpo en decadencia son pocas, comparadas con el segundo tema. Hay ruina interior: “(“mi resto es una llaga...” (18); “Se me escapó dejándome en la frente / el gusano de la paciencia” (“Canción”: 21); también los versos revelan escenas grotescas de personajes marginales: “es necesario saber de toda la dulzura / que entrelaza al verdugo con la muerte (...) de la sangre que pringa sus pantalones”(27); la ruina corporal de estos seres: “sus vellos enroscados atrapando la luz / sus suaves hendiduras llenas de sudor agrio” (“Piel”: 29). En este poema se encuentran vínculos con la poética de Héctor Rojas Herazo, la descripción de las secreciones del cuerpo de un ser degradado, de una prostituta. La ruina corporal se percibe en los versos sobre la vejez: “y súbitamente entrar en la vejez / sin ningún diente / y todas las arrugas” (30). La decadencia corporal se asocia a la descomposición social contemporánea: “y pasaron hombres por su vida / como un tren por encima de un tierno animal / y sólo dejaron un gato viejo y reseco / Una sombra decrepita y lastimosa”(“Prostitutio ante el espejo”: 45)

Las imágenes grotescas se asocian a la soledad y desesperanza del poeta y a su visión desencantada de la realidad: “Ya para que seguir siendo árbol / sin habitantes / a no ser esos ahorcados que penden/de mis ramas/como frutas podridas en otoño”(“Pequeña elegía”: 93). El poeta usa las secreciones del cuerpo como correlato de sus estados interiores: la amargura, la angustia. Hace corresponder así la geografía corporal con la interior: “Decir mi soledad y sus motivos sin amargura / Acercarme a esa mula vieja de mi angustia / y sacarle de la boca todo el fervor posible / toda su babaza y estrangularla lenta / con poemas anudados por la desolación” (“Elogio de los alucinógenos”: 97). La geografía interior y exterior a menudo entran en armonía: se asocian la vejez, la decrepitud del cuerpo como instancia de una decadencia y un desarraigo interior: “En este cuerpo / en le cual la vida ya anochece / vivo yo / Vientre blando y cabeza calva / Pocos dientes / Y yo adentro / como un condenado” (“De lo que soy”: 131).

Otra de las manifestaciones de lo grotesco en la obra de Gómez Jattin se da en la sexualidad humana y zoofílica. El poeta describe el acto sexual con hombres y mujeres utilizando un lenguaje cotidiano tabú y escatológico: “La cocinera hace todo /se levanta la falda y lo trepa a uno a su pubis / Te pone las manos / en las nalgas y te culea en esa ciénaga insondable / de su torpe lujuria de ancha boca” (“Donde duerme el doble sexo”: 105).

En esos versos se evidencia la combinación de un lirismo con un lenguaje cotidiano prohibido. Se puede interpretar que esta manifestación de lo grotesco en la sexualidad proviene de la búsqueda del otro, sin embargo la misma violencia en las palabras lleva a plantear que el hablante lírico pretende subvertir un orden, romper con normas morales y sociales y enfrentar al lector a ese lado oscuro que lo acecha.

También se puede ver como un afán de huir de sí mismo, de autoexiliarse imbuéndose en una relación sin límites entre el poeta y el mundo. Cabría reflexionar sobre el carácter poético de esta manera abierta con que el hablante lírico describe su experiencia sexual. Quizá si asociamos el acto poético como un acto de rebelión como lo expresa Camus (1981), se puede valorar ese tipo de poesía. Lo que es indiscutible es que en estos poemas hay una actitud desafiante con el lenguaje de cara a un contexto de normalidad social, más aun cuando el hablante lírico reinterpreta valores y actos como el amor, el sexo limpio, lo hermoso, la ternura: “Todo ese sexo limpio y puro como el amor/entre el mundo y sí mismo Ese culear con/ todo lo hermosamente penetrable Ese metérsele/ hasta una mata de plátano Lo hace a uno/ Gran culeador del universo todo culeado” (“Donde duerme el doble sexo”:105). Hay una inversión de símbolos: el amor por el sexo, el erotismo por lo obsceno. Este afán de penetrar al mundo refleja la soledad del poeta, es como volcar el vacío interior hacia una presencia múltiple que está afuera.

Lo grotesco también toma forma en la zoofilia en la que encontramos igualmente el uso del lenguaje escatológico y de expresiones tabú: “La gallina es el animal que lo tiene más caliente / Será porque el gallo no le mete nada / Será porque es muy sexual y tan ambiciosa que le cabe/ un huevo Será porque a ella también le gusta que uno se lo meta/ lo malo es que caga el palo” (104). Mientras la sexualidad con mujeres y animales se describe de modo grotesco a través de expresiones escatológicas y de un léxico tabú, la sexualidad con hombres se recrea sin estos elementos, desde un lirismo que raya en un erotismo igualmente desafiante frente a la sociedad, un erotismo que se deleita en la víspera y en el después del acto sexual y en los sentimientos internos de esta relación estigmatizados por la sociedad; incluso hay un dejo de nostalgia en la descripción del amor homosexual:

“Eros íntegramente bello porque no toqué/ tu cuerpo aunque tú lo querías y yo también/ Pero antes de mi deseo estaba mi futuro” (“Ni siquiera una dulce noche”:141). El énfasis sobre la sexualidad con mujeres, hombres y animales refleja la imagen de lo que Bajtin (1999) denomina el cuerpo grotesco asumido en su todo y en sus límites. Los contactos sexuales descritos por el poeta exponen las fronteras entre el cuerpo y el mundo y entre los diferentes cuerpos. Bajtín asevera que lo grotesco se interesa por todo lo que sólo hace brotar y desbordar el cuerpo, por las ramificaciones que prolongan el cuerpo uniéndolo a los otros cuerpos. En Raúl Gómez Jattin encontramos el énfasis en esta prolongación sobre cuerpos humanos, animales y vegetales, destacándose así unas de las partes por donde el cuerpo se desborda: el vientre y el falo. Bajtín considera que estos lugares se superan con fronteras entre dos cuerpos y entre el cuerpo y el mundo, de tal modo que si se analiza este aspecto en Raúl Gómez Jattin, se observa que dicha ruptura de fronteras está en concordancia con la otredad, la búsqueda del otro y con el deseo de superar la soledad, el desarraigo y el exilio. La reconciliación se realiza entonces a través de estos acontecimientos que afectan al cuerpo grotesco, de los actos del drama corporal como el acoplamiento.

La muerte

La muerte en la poesía de Raúl Gómez Jattin se presenta con varias facetas que coinciden en la visión que tiene el hablante lírico sobre ella. Este reconoce y asume que el hombre ya está marcado con la muerte y por ende debe entregarse a ella o dejar que opere en él: “Ofrezco mi corazón a los zamuros (...) porque amo a esos pájaros / De todas formas ya estaba picoteado”(21). El poeta se ofrece a la muerte simbolizada en el pájaro, además de manifestar amor hacia ella y resignación. Aquí se hace referencia no al morir en un instante sino al carácter mortal del hombre. Por ello el poeta la presenta como un estado dentro de él y como un ser ligado a él: “La muerte camina en tus huesos/ y florece en mi piel” (33), “Siento escalofrío de ti/ hermana muerte”(30). En el primer poema citado la mortalidad del hombre se asume como un acontecimiento presente, se muere diariamente, la muerte nos posee, nos frecuenta. Nótese las dos actitudes: la muerte camina en los huesos del otro, pero florece en la piel del poeta; este florecer implica algo bello que germina desde dentro.

En el segundo poema citado se percibe la relación fraterna del hablante lírico con la muerte, pero se introduce también el sentimiento de temor ante ella. El hecho de que el poeta vea el acto de desaparición como algo bello explica la búsqueda que emprende: “la vieja muerte vino por el aire/ entró a mis ansias y les puso bridas/ la quise acunar entre mis huesos”(21). Además del deseo de morir manifiesto en estos versos, aquí la muerte presenta otra cosa distinta a la de ser algo interno al

individuo; se trata de un estado ajeno, fuera del hombre, la muerte como parte del mundo, como afirma Ferrater Mora (1946:61); la muerte está presente en todo el ámbito de la naturaleza, es una presencia oculta que acecha las cosas y cae sobre el hombre.

El territorio amplio de la muerte, como propietaria del hombre y de sus actos se expresa también en la poesía de nuestro autor: "...Al que trabaja /cada día un pan amargo y solitario y disputado/ como estos versos míos que le robo a la muerte"(38). Obsérvese que a pesar del poderío de la muerte, la poesía puede escapar de ella, es el poder vital de la escritura contra la desaparición. Esta lucha contra el aniquilamiento del hombre también se encuentra en el recuerdo, la memoria que revive, el acto, el amigo, el pariente: "Más allá de la muerte y sus desolaciones/ que perviven intactas como la misma vida /hay un sol habitado de palomas y árboles/ que guarda tu futuro en mitad de mi infancia" (40).

La muerte está presente como la misma vida, pero al igual que en la creación poética es en el pensamiento del hombre donde se encuentra reconstruido el tiempo, y el acontecimiento, símbolos en sí mismos; también se libra la batalla contra la muerte y se crea un espacio inmune en el que Joaquín Pablo, Lola Jattin, la abuela oriental, Cavafis, Pavese pueden nuevamente caminar, sentir, entrar en comunión con el poeta; la lucha contra la muerte a través de la creación y el recuerdo, se convierten así en la pervivencia de la otredad.

Otro elemento que combate a la muerte es el carnaval; en "Veneno de serpiente cascabel" la victoria del talisayo campeón y el niño en la pelea se convierte en el disfraz, en la fiesta. El carnaval al ser una exaltación de la carne, de la existencia material del hombre, es entonces la afirmación contra la desaparición de esta. En esta lucha contra el exterminio del cuerpo vale todo: el juego sucio con el veneno de serpiente cascabel, el ruego, el canto a la oscuridad para que esta no se vaya. Lo anterior demuestra distintas maneras de asumir la muerte: con resignación, abandonándose a ella o luchando contra ella a sabiendas de que al ser lo marca un destino ineludible: "Que es necesario verle los ojos a la muerte/ para aprender a morir a solas"(76). Pero en esta diversidad de rostros de la muerte llama la atención de ésta con la poesía en la obra de Gómez Jattin. La poesía escapa a la muerte pero a la vez mata al hombre, es un arma de doble filo pues es vida en cuanto le permite al poeta descifrar su dolor, exteriorizar el miedo y la desolación, recrear las vidas en la memoria; pero la poesía es a la vez cuchillos a los que el poeta tiene que acostumbrarse, son fuerzas que lo impulsan a experimentar o penetrar las sombras. Es esta dualidad la que se percibe en: "Metafísica del poema y la muerte": "¿Azul verdad?/ azul y blanco/ Hendido por una franja violeta"(81). El símbolo de la franja representa la muerte como señal adherida al

poeta. En este poema se opone también la muerte a la creación, a la poesía que vive y sueña: “Dos manos una boca/ Y casi todo el resto/ Soy/ otro que sueña/ querida”(81). Nótese que el poeta se dirige a alguien a quien invita a levantarse, a revivir mediante la observación del ser que escribe: “levántate y mira/ como sino hubieras muerto nunca/ a quien escribe estos versos”(81). En síntesis lo ilímite, lo infinito dado en los símbolos del azul y el blanco (el cielo) –lo cual simboliza a la vez la poesía y la vida–, está cruzado por la muerte –la franja violeta–. La poesía es, pues, vida y muerte: “Octavio Paz Poesía mata al hombre nuestro/ y de su podredumbre enlaza lo que queda/ lo que merecía otro tiempo más durable/ con la muerte una parte de la muerte”(77). Son visiones encontradas, como la que concilia y separa la soledad y la muerte, el deseo y el miedo a esta, como la muerte, la libertad y la prisión, la muerte y el tiempo: “En las lágrimas tuyas está todo el terror/ a la noche de la soledad y la muerte”(13). Este terror es compartido por la soledad y la muerte porque como afirma Pérez del Río (1983:68), esta sólo se torna presente en aquella, en estar a solas, es vivir con la ansiedad de que la vida se convierta en una permanente despedida. Para el poeta la muerte es prisión porque está incrustada en los huesos, es un laberinto sin salida, pero a la vez es una forma de libertad pues es el instante en que se huye definitivamente de esa ansiedad de morir diariamente, de podrirse, de estar en soledad: “Estoy prisionero/ en una cárcel de salud/ y me encuentro no marchito/ Me encuentro alegre/ como una mariposa/ acabada de nacer/ ¡Oh quién fuera hipsipila /que dejó la crisálida!/Vuelo hacia la muerte” (“Mariposa”: 13, *Esplendor de la mariposa*). Aquí la muerte se traduce en un abandono del cuerpo, la crisálida, para emprender un viaje hacia Dios o hacia sí mismo. Es en este libro *Esplendor de la mariposa* en donde la muerte deja de verse como un estado presente en la vida del hombre, fuera o dentro de él, para verse como una puerta hacia otra realidad. Es quizá el efecto de la doble prisión que experimenta el hablante lírico: la cárcel de salud y su propio cuerpo.

Finalmente la relación de la muerte con el tiempo se traduce en la decrepitud del cuerpo por la vejez: “Furor de los años en tropel Pasos de la muerte/ Ella camina indemne solitaria en mi camino”(107). El hablante lírico experimenta la vejez como una de las caras de la muerte con sus señales: “Ventre blando y cabeza calva/ Pocos dientes/ Y yo adentro como un condenado”(“De lo que soy”: 131).

Si se quiere acceder a la postura del poeta ante la muerte, se puede plantear que es bastante ambivalente. Es la visión del pesimista, quien al decir de Pérez del Río (1983:10) oscurece toda idea de porvenir y sus ideas son el resultado de un choque con el dolor, el desengaño y la muerte. No obstante, este pesimismo no es total pues, como lo demostré en páginas anteriores, el poeta también presenta armas de combate contra el aniquilamiento como la poesía, el carnaval y el recuer-

do, quizá porque sabe que la muerte es la reducción a la nada, que morir implica la pérdida definitiva de sí mismo y del otro; el poeta reconoce que la muerte es una destitución y un despojo.

El poeta enfrenta, además, la melancolía ante la muerte porque sus pasos en el diario vivir del hombre anticipan la vivencia del límite; de este modo en la obra de Gómez Jattin se percibe una tesis negativa de la existencia. pero en medio de estas visiones encontradas, además de la melancolía, también está la del desesperado pues mientras aquel no busca ni desea morir, vive la muerte día a día; el desesperado, en cambio, la desea y la espera, cree que haber nacido es la mayor desventura, la vida es un tormento insoportable y la muerte resulta ser una liberación. En la obra del poeta caribeño se aprecia entonces al pesimista, al melancólico, al desesperado, en suma una visión existencialista de la vida. Anotaba que en varios versos el hablante lírico expresaba el deseo de acoger la muerte, pero también la vivencia de ésta a cada instante y la manifestación de un rechazo por la vida en la protesta hacia la madre: “Madre yo te perdono el haberme traído al mundo”(39). Pero ante la vida como tormento, el poeta logra resarcirse en el amor homosexual, no ágape sino Eros contra Thánatos. El otro, el amigo contra la soledad y la muerte.

El tiempo y la memoria

El manejo del tiempo en la obra de Raúl Gómez Jattin, responde a una necesidad de retener el transcurso, el fluir que desgasta la realidad y el hombre. En algunos poemas aparece un tiempo estático que ha sido petrificado o disminuido en su movimiento por la visión del poeta y el lenguaje: “Hay una tarde varada frente a un río (...) El cuerpo de esa tarde/ es un fluido tenso entre el pasado y el futuro/ que en ciertos lugares de mi angustia/ se coagula como una caracola instantánea”(26). En el poema “Y van”, la manipulación del tiempo por parte del hablante lírico tiene lugar por la acción de la memoria, es una tarde de la infancia detenida en este espacio que es retrotraída a un presente indefinido, entre el pasado y el futuro. Nótese las tres facetas temporales manejadas: la detención, el fluir y la indeterminación del tiempo las cuales se expresan mediante una serie de símbolos que alternan en los versos: para la detención se usan los símbolos de la tarde varada, el sol que anida entre los mangos; el fluir se representa en el río, el vaivén en la mecedora de bejuco, el viento, el cinematógrafo; y la indeterminación se logra mediante un efecto de focalización que liga el pasado con el presente impreciso: el niño que se mece y a la vez observa el río y esa mirada se transmuta en la tarde que ya no está detenida sino que fluye en la mecedora: “Es una tarde enclavada en el recodo de un tiempo/ que va y viene en la mecedora”. Pero ese niño ya es el hombre del presente: “y al niño lo he visto casi un hombre/ en la penumbra de un cinematogra-

fo”, finalmente esta unión del pasado y el presente impreciso se reitera en la tarde hecha de recuerdos y deseos, recuerdos del ayer, y el deseo del aquí y del ahora.

Hay un compás en el poema que permite el vaivén de lo estático a lo dinámico y luego a lo estático, en fluir lento que amenaza con detenerse. Este compás se repite en el poema “Vengan a mis labios”(31). Hay una oposición entre el poeta ubicado en un espacio pero en un presente indeterminado: “Yo no tengo presente/ sólo futuro y pasado”(31) y el fluir del tiempo representado en el movimiento del agua: “antes del agua y ahora/ que le agua viene/ Yo no tengo caminos/ sólo las piedras/ y el agua que viene”(31). Lo interesante en este poema es que la alternancia estático-dinámico termina en una fusión de estos elementos: lo estático simbolizado en la negación del camino que implica movimiento, cambio: “Yo no tengo caminos”, y en la posesión de la piedras –lo inmóvil–: “Sólo las piedras”, lo estático en la ausencia: “Yo no tengo amores/ sólo tu ausencia”. Y el fluir representado, además del agua, en el camino, el amor y aún la soledad. La fusión de las dos dimensiones enunciadas en una de ellas: la estática ocurre por la muerte: “Yo no tengo soledades/ sólo tu muerte/ y el agua que a mis pies muere”. Ver la muerte como ausencia de movimiento es una trivialidad, sin embargo, negar este movimiento en la muerte implica negar algo más allá de ésta, propone una visión materialista: el hombre es cuerpo que se pudre y se aniquila, no hay eternidad. Obsérvese que esta visión se reitera explícitamente en otros poemas, en (“Cielo” de *Esplendor de la mariposa*) “Mañana seré libre (...) levantaré el vuelo (...) encontraré el cielo/ encontraré los ángeles/ encontraré a Dios / ¡Qué va! no vas/ a parte alguna/ porque el cielo/ lo llevas en ti”(65). El otro poema es “En las lágrimas tuyas está todo el terror” (“En las lágrimas tuyas está todo el terror”: 113) donde se aprecia la visión del tiempo detenido y la eternidad. Lo absoluto asociados a la soledad, la muerte, el amor y el sueño como estados que trascienden el tiempo y el espacio. Se percibe aquí el tiempo atemporal, sin límite, otra dimensión que se agrega a la poética de Gómez Jattin. Es interesante ver que en el poema esta eternidad –en realidad, la anulación del tiempo– parece ser real en el eros, en el cuerpo hiperbolizado: “... y los hombres sueñan la eternidad/ Las chimeneas son falos humeantes/ que penetran el cielo de lo Absoluto”(113). Nótese aquí la inversión de lo bajo y lo alto planteada por Bajtín: la región de lo bajo: el falo, es llevado a la región de lo alto: lo absoluto. Es el rebajamiento que opera en lo sagrado a causa de lo profano, efecto que también se encuentra en el uso del lenguaje de lo grotesco. La eternidad es, pues, en este poema una experiencia corporal del presente: “Los hombres han conocido a través /de lo insólito la eternidad / El sexo de Borges es infinito y estoico”(113).

Retomando la idea inicial de este apartado, la detención del tiempo opera mediante dos mecanismos: el recuerdo y el retrato. Ambos aparecen en toda la obra de

Gómez Jattin. El recuerdo, veíamos se convierte en la lucha contra el aniquilamiento, es la partida que el poeta le gana a la muerte y su heraldo, el paso del tiempo, la vejez, la decrepitud. En el retrato el poeta reconstruye los perfiles, ligados a las vivencias y los sentimientos. Generalmente aparece ligado al recuerdo: “Vienes en el viento/ Rosa alba de mi niñez/ Desde muy lejos/ de la Liguria a Cereté/ Confundida con la rosa/ de los vientos” (“A una amiga de infancia”: 56). Se retrotrae y detiene el tiempo de la infancia y con él, la amistad, el amor. “Como fuerza de monte/ en un rincón oscuro/ la infancia nos acecha/ Así el leopardo –Martha Cristina Isabel– (...) Ha saltado derrumbando años/ y sobre mi niñez –de bruces– me ha derribado”(58).

Retener la infancia en el retrato, revivirla en el recuerdo, el hablante lírico encuentra en ella el *locus* y el *tempus amoenus*, por ello es el lapso que más reitera en sus poemas.

Hay entonces una oposición entre ese tiempo detenido de la infancia, la tarde varada frente al río, y el paso de los años que separa, aniquila, envejece, deteriora el cuerpo: “Los años – Martha– con su carga de piedras/ afiladas/ nos ha separado”(59). Mientras el tiempo detenido de la infancia es el de la presencia del otro, la compañía, la amistad, la libertad, el fluir y el ahora es la nostalgia, la desolación, la soledad y la prisión.

El lenguaje: la ironía y las rupturas acentuales del verso

En páginas anteriores se observó que la ironía en Luis Carlos López producía un efecto cómico, burlesco; en las situaciones y personajes caracterizados producían una combinación de risa y crítica social. En Raúl Gómez Jattin la ironía presenta otra cara; encierra una burla pero con un elemento doloroso que generalmente se asocia a la visión desencantada del hablante lírico. Este tipo de ironía se define mediante la relación entre los recursos verbales usados en el poema y el efecto que causa en el oyente lírico. Estos recursos verbales se relacionan con lo que se podría denominar el campo de significaciones formado por una comunidad en contextos sociales, culturales e ideológicos específicos. En el poema “Si se quiere llegar” se puede apreciar que es justamente la combinación de significados incompatibles pero determinada por la colectividad, en este caso la nuestra; los oxímoros *buena víctima*, *la dulzura del verdugo*, reflejan la incongruencia semántica que expresa la ironía: “Si se quiere llegar a ser una buena víctima/ es necesario saber de toda la dulzura/ que entrelaza al verdugo con la muerte/ de la paciencia con que afila su hacha/ de la soledad que ilumina su vida”(27). El efecto que produce esta descripción es ambigua: irónico y grotesco; en el primer caso los sentimientos de compadecer y comprender se invierten generando un rechazo; en el segundo caso

la descripción grotesca puede generar un acercamiento a la desgracia que rodea al verdugo al ser el mismo víctima, ser degradado. Uno de los sentidos del poema, el que lleva a compadecer al victimario en lugar de la víctima crea igualmente la ironía que en ocasiones se transforma en morbo: “del esfuerzo que implica portar y levantar el arma”, “de la sangre que pringa sus pantalones”.

Otra manifestación de la ironía es la que contrapone situaciones no esperadas; se trata de la ironía del sí-no (Roster:1978:14) la cual ocurre cuando el resultado de una acción resulta ser lo contrario de lo esperado, y ese resultado provoca una reacción dolorosamente cómica: “Sabía agrandar con su belleza y su sonrisa/ y su juventud sensual de hembra en flor (...) Ah endeble señor de piel manchada y ojos tristes/ como debe sufrir frente al espejo/ añorando lo perdido” (“Prostitutio ante el espejo”: 45). Otro ejemplo de este tipo de ironía con un componente de indiferencia se encuentra en el poema: “Tania Mendoza Robledo” la descripción ora épica, ora dramática del personaje y sus acciones: “Tania Mendoza Robledo / Precoz trágica de los escenarios colombianos / Bruja / Moría en cada noche como la flor de la coraguala”(54), contrasta con el contexto paupérrimo en el que actúa y la insignificancia de sus actos frente a los otros: “que la ve y no se sacia de ver tanta hermosura / ardiendo sobre unas miserables / tablas de roble apolillado (...) Donde esté la imagino animando / algo caso modesto en apariencia / algo que casi no le importa a nadie”(53-54).

La ironía también se desenvuelve en un contexto de oralidad. El poema “La herencia del placer” se desarrolla en un contexto conversacional en el que operan ya no acciones sino réplicas verbales, respuestas inesperadas: ¿Y mis hijos?/ Ya están corrompidos/ Ah bueno/ corrompimos al niño y corrompimos a la niña”(86). En este poema surge la importancia de la interpretación de los eventos desde diferentes ideologías; la relación padre-hijo y las respuestas en el diálogo recreado chocan con ciertas concepciones y valores de una sociedad específica.

En este contexto de la oralidad el hablante lírico entabla diálogos con el oyente en una atmósfera grotesca, siempre manteniendo la combinación de significados opuestos: “Un balazo es algo que a veces nos alegra/ ¿no es verdad? Entre las sienes se quedó la bala / como un regalo merecido”(“Historia verdadera”: 91). En este poema hay un desdoblamiento dialógico, el hablante lírico es la voz asesina “(Ella jamás fue encarcelada)”(91). Al concebir esta segunda voz, la que se jacta del evento, la que evalúa a la víctima: “Mala gente ése... (91)”. La ironía se convierte en cinismo.

Otra manifestación de la ironía en Gómez Jattin se encuentra en la relación del título con el poema, el significado del primero entra en contradicción con el univer-

so de sentido del segundo en: “Que trabajos tan hermosos tiene la vida” el hablante lírico se refiere acciones en contra de otro personaje y de sí mismo y estas acciones son consideradas bellas en el título: “Acecha a la maldita de tu abuela Me aconsejo (...) Desátale el fajón de su camisola y amárrala al mecedor para que ojalá/ no se suelte nunca Es tu día/ Jódete Quémate las pestañas en la luz de los recuerdos”(92).

En ocasiones el título encierra una ironía mordaz con una fuerte crítica social, en “A una vecina de buena familia”; la designación del personaje vinculado a la caracterización contenida en el poema: ignorante, mentirosa, indolente y malvada, apunta a la apariencia de la sociedad burguesa. Obsérvese cómo la ironía se va reforzando por la oralidad en los versos retomados de las conversaciones cotidianas típicas de ese grupo social: “Querida /Cómo estás de cambiada”(46).

Además de la ironía, otro aspecto del lenguaje que caracteriza la poesía de Raúl Gómez Jattin son las rupturas acentuales de los versos que se manifiestan de dos maneras: en el uso del adjetivo que se oponen significativos a la palabra que modifican; y en la contraposición de los universos significativos de los versos que producen un efecto sorpresivo pues dan la idea de que el poema se ha escindido: “Esa abuela ensoñada/ venida de Constantinopla/ A esa mujer malvada/ que me esquilmba el pan/.../ Yo la odié en mi niñez” (“Abuela oriental”:65). Nótese el uso de la palabra *ensoñada* que da a entender una valoración positiva hacia la abuela, pero luego aparece la ruptura verbal y se dibuja al personaje negativamente. En el poema “Yo tengo para ti” se aprecian las contraposiciones entre los versos: “Yo tengo para ti mi buen amigo/ un corazón de mango del Sinú /oloroso /genuino/ amable y tierno/ (Mi resto es una llaga/ una tierra de nadie/ una pedrada...”(18). Obsérvese la contraposición de los dos universos de sentido: el del yo con el otro en el que se usan adjetivos positivos: oloroso, amable, tierno; y el del yo aislado del hablante lírico caracterizados por versos con carga negativa: llaga, tierra de nadie. Este tipo de ruptura es muy frecuente en la poesía del Caribe colombiano, especialmente en las obras de los poetas Luis Carlos López y Héctor Rojas Herazo.

En el primero las rupturas acentuales obedecen a la oposición entre grupos sociales, el de clase trabajadora defendido por el poeta y el de la burguesía atacada por éste; las escisiones se manifiestan en la inscripción del modo de vida del primer grupo en el segundo, en la combinación de la escatología con realidades solemnes. En Rojas Herazo las rupturas acentuales toman forma en las relaciones contradictorias entre el universo de Dios y el del ser humano, entre la constitución metafísica del hombre y su capacidad, entre el anhelo de eternidad y el fracaso por la muerte. En Gómez Jattin estas rupturas se expresan en las contraposiciones entre el yo

interior del hablante lírico y los otros, el amigo, el compañero, entre la vida individual del poeta desarraigado, exiliado y la sociedad burguesa, fría, indolente y degradada.

El Caribe en la obra de Raúl Gómez Jattin

El Caribe en la poesía de Gómez Jattin se manifiesta a través de los espacios y prácticas culturales: el río, el mar, el patio, la hamaca, el paisaje, las peleas de gallo y la música.

El río es una imagen de la infancia ligada al tiempo, es el espacio en el que el hombre Caribe sueña: “El río es un gusano de cristal irisado”(26). El espacio del río pertenece a la construcción de una identidad basada en sueños, recuerdos y deseos, que se opone a una apariencia, a una vida falsa: “Psiquiatra hoy él se olvidó de su pasado / y contra lo distinto levanta su bastión / Nada valen las mariposas / que atrapó en su niñez (...) ni las iguanas de febrero / ni el río de limo somnoliento”(60-61). Obsérvese cómo el río está ligado a la infancia del hablante lírico y es una realidad ligada a sus sentimientos y esa parte inmune a la angustia y a la desesperación. Este río se opone a ese otro el fluir de muerte y soledad, se trata de un río interior en el que el poeta navega su angustia y su abandono: “Álvaro yo también tengo un río de enfermedad y / muerte en mi geografía y en mi soledad Álvaro Mutis / ¿No es verdad que es necesario desbocar esas aguas / podridas para que se oreen la vida y la poesía?” (“Necesidad inexorable”: 76). Hay entonces en la poesía de Gómez Jattin una geografía interior donde fluye un río degradado, una realidad sin esperanza; pero también hay una geografía exterior en la que fluye el río como espacio Caribe no degradado sino testigo de un tiempo bondadoso y agradable para el hablante lírico.

El otro espacio el mar se ve como un elemento purificador de la memoria y estimulador de la creación, es también el lugar de consuelo, activador del recuerdo: “Frente al mar olvidaba aquellos hombres rudos / mensajeros de un mal que hoy me parece triste (...) Ante el mar encendí mis primeros poemas (...) Junto al mar me consuelo y recuerdo sus ojos” (“Pueblerinos”: 62). Al igual que en el río, el hablante lírico opone este mar purificador a ese otro degradado, el mar de la vida en donde emerge la mediocridad, la decrepitud y el fracaso; este ya no es el escenario Caribe sino el símbolo de la sociedad contemporánea de apariencia: “Hoy los veo deambular por el mar de la vida / con la cabeza oculta bajo la sombra grave / de sus mediocridades adornadas de oro” (“Pueblerinos”: 62).

El mar también se asocia al Eros: el amor homosexual, simboliza la violencia de dos cuerpos fundidos: “esa manera tuya de calmarme las lágrimas / De desbocar

tu cuerpo contra el mío Enloquecido /.../ Es tarde amor El mar trae tormenta” (“Ombbligo de la luna”: 123).

Esta relación mar-Eros vuelve a parecer en el poema “Polvos cartageneros”: “Junto al mar / tenía un deseo tan desesperado / de meterle la mano entre las piernas”(135). El mar aparece así como un escenario trágico en el que se lleva a cabo el acto sexual como un sacrificio, en el que hay un victimario, el hablante lírico y una víctima el hombre o la mujer. Se muestra así nuevamente la cara de lo grotesco que enaltece lo profano.

El patio es el lugar privilegiado de la infancia, mientras en Rojas Herazo representa las regiones mitológicas del miedo en Gómez Jattin es el escenario de los juegos infantiles, de la rayuela bajo el mamoncillo, de las muñecas de trapo, de las rondas, de las faldas manchadas de mango. El patio es el que registra los primeros amoríos y el sueño: “Ayer no más / soñaba contigo / y hoy te apareces / tan real / como las mariposas en el patio” (“A una amiga de infancia”: 56). Este espacio es el que recibe al pariente llegado de lejos del mundo, lugar de reunión, de contar cuentos en el Caribe. La casa representa el útero, la ascendencia y la descendencia, las raíces, el patio es el escenario abierto al mundo como plantea Mircea Eliade (1979), sus cuatro esquinas se abren al universo; por ello Sara Ortega de Petro llega a este lugar con sus zapatos de charol fucsia y el traje de colores deslumbrantes; sólo el patio puede recibir esa imagen insólita, casi extraña, venida de lejos sin perturbarse su naturaleza: “Llegó mi hermana Sara desde lejos del mundo / a mis años de asma y juegos de escondida / a encenderme con su atávica Africa iluminándole / la piel / y alborotando recia la mansedumbre del patio / solariego” (“Sara Ortega de Petro”: 66).

Otro espacio Caribe es la hamaca; posee dos connotaciones Eros y muerte: “Hoy estás allí en la intimidad de mi hamaca / tendido como un fauno priápico y soñoliento / el cuerpo de tu virilidad entregada” (“Priapo en la hamaca”: 147); “Mi hermano Miguel a quien no conocí / ha venido a acostarse a mi hamaca (...) Mi madre no lloró la noche de su muerte” (“El humo sobre el aire”: 43). La hamaca además de ser el lugar del Eros y el Thánatos, es un espacio de creación, de recuerdos, que acoge la soledad, el dolor, el hastío de la vida, la tristeza y la ternura: “Ven hasta la hamaca donde escribí / el libro dedicado a tu sagrada presencia / Ella me recuerda toda esa soledad / que dormí en ella /.../ En el vientre de esa hamaca recosté / mi cansancio de la vida Acuné dolores / Me defendí de la canícula /.../ Tiéndete que yo te meceré para refrescarte / si te es posible duerme Que yo velaré” (112). En la poesía de Raúl Gómez Jattin se refleja la importancia y la significación de este espacio en el Caribe colombiano; no sólo mestizo sino también indígena. Para los Wayúu en La Guajira la hamaca es el centro del univer-

so donde tiene lugar la procreación y la muerte; es la mortaja, el ataúd. Nótese que el hablante lírico asocia este lugar con estos significados.

Al igual que el patio, el paisaje Caribe en Gómez Jattin es visto positivamente, es una especie de purificador del alma. Hay una descripción pictórica del Caribe: las iguanas del invierno, la lluvia y los primerizos mameyes, el pájaro borracho de níspero y de sol, el platanar de marzo, la lenta tarde de sequía, el río de barro, el hombre fundido con los animales del Caribe: “Tú parecías un azulejo Yo un sangre e toro” (“El alba de San Pelayo”: 116), los algodones, el mar de blancura inmensidad de nubes vegetales y los cebúes sagrados blancos y rojizos. Dentro de este paisaje emerge el hombre Caribe imbuido en su cotidianidad de héroe: la abuela que oye novelones de radio y discute con los malos, las comadres aceitosas que parlotean y se mecen en las terrazas hasta que muere el sol, el caminante mensajero del amor que viene del *Retiro de los Indios* y el príncipe del valle del Sinú con sus sentimientos fuertes como el vuelo de las garzas, con su levedad, la tierra y los míticos cebúes y sus alimentos: los almen-dros, aceituna, el arroz, carne, el coco, feliz como días agrarios. Dentro del paisaje emerge el ritual de las peleas de gallo, práctica en la que se reconstruye el carnaval. En “Veneno de serpiente cascabel” se construye un escenario épico Caribe en el que surge la oralidad: el padre pronunciando la sentencia: “Anoche le oí a mi padre llegó tu hora / Mañana aflame la tijera para motilar al talisayo / Me ofrecieron una pelea para él en Valledupar” (84). El poema construye un paralelismo de escenas en las que la muerte del gallo se asume como tragedia: el canto del gallo a la oscuridad, las chancletas del padre que suenan en el baño; se edifica así la víspera de la pelea donde la muerte acecha, anticipando el enfrentamiento que ocurre en medio del carnaval, del tumulto y música de acordeones. La pelea es así escenario de sacrificio de una víctima que en sí posee los colores del carnaval: el ónix, el oros, y marfiles rutilantes y el linaje que asegura el valor del sacrificio: “Talisayo campeón en tres encuentros difíciles” (84). He aquí una reconstrucción de una escena cotidiana en el Caribe colombiano.

La música ha sido uno de los rasgos destacados en la literatura del Caribe. En la obra de Gómez Jattin los aires del Caribe colombiano: el vallenato, el porro y el fandango aparecen integrados a los poemas generándose así una intertextualidad con estas formas del folclore. No se trata, pues, de una simple mención sino de la elaboración de imágenes mediante los elementos y los ritmos de este tipo de música: “Te voy a regalar / un par de palomas guarumeras / Son moradas / Como el caimito Cántate la canción que / Alfredo les hizo” (“Apacibles”: 111). La música vellenata también es trasfondo del Eros: “Otra vez apareció entre la voz y el acordeón / de los hermanos Zuleta Nos emborrachamos / de mirarnos De bebernos a hurtadillas” (“A Stendhal”: 114). Esta misma relación música-Eros se lleva a cabo

con otro aire del Caribe, el porro, que contiene un canto a la naturaleza, al campesino y a elementos de la cotidianidad: “Una banda de música sonó El pájaro El porro más hermoso / el que más me gusta / Tú parecías un azulejo Yo un sangre e toro” (“El alba de San Pelayo”: 116). El Eros también se manifiesta en el fandango, aire y danza cuya esencia es el erotismo; es decir, la conquista de una moza por un mulato después de una persecución rítmica en la que todo el ritual, la esperma derretida, los movimientos, los gritos, el sudor, el vestido conjugan una simbología sensual: “Asómate amor mío / que el cielo ha encendido un fandango / en su comba lejana Y no hace frío” (“Serenata”: 125). En la poesía de Gómez Jattin también aparece el vallenato como un escenario en el que se desenvuelve una atmósfera de fiesta, tradición y gesta: “En medio del tumulto y música de acordeones / me haré el pendejo ante los jueces que siempre / me han creído un niño inocente y te untaré / el maranguango letal” (“Veneno de serpiente cascabel”: 85).

El vallenato también aparece en un contexto de oralidad como parte de la estructura del poema generando una intertextualidad con canciones tradicionales de juglares de la región: “Te voy a regalar / un par de palomas guarumeras son moradas / Como el caimito Cántate la canción que / Alfredo les hizo” (“Apacibles”: 11). En la poesía de Gómez Jattin el vallenato aparece entonces en tres contextos: épico (Veneno de serpiente cascabel), de tradición oral (Apacibles) y erótico (A Stendhal). Estos tres contextos se explican por la misma naturaleza del vallenato en el Caribe colombiano, pues es un aire que nació en un entorno oral que permitió llevar noticias de un lugar a otro, a través de él se cantaban los acontecimientos y aventuras del héroe cotidiano y las experiencias de la comunidad; por otra parte, hoy en día el vallenato también acoge los amoríos pueblerinos y da cuenta de los mitos y algunos rituales del Caribe colombiano.

Además de la música y de los espacios caribes hay otro elemento importante en Gómez Jattin: se trata de la tradición oral, el ritual del cuentero que se realiza en el patio. En el poema “Apacibles” encontramos una estructura que refleja completamente la narración oral; el hablante lírico es el viejo cuentero que en medio del humo del tabaco y una canción vallenata relata sus hazañas de hombre mujeriego, que expresa todo su romanticismo con el paisaje. Este poema es cuento y a la vez canción vallenata (“Apacibles”: 111). Los marcos de tradición oral se reflejan en versos como: “puede ser cuento mío pero son bellas, “podría decirte que es un principio de verano”, “O podrías ser que fueras un día de verdad”; toda esta estructura verbal crea el universo mágico de lo que puede ser pero es en el relato mismo. El régimen de oralidad que se percibe en la estructuración poética que Zumthor (1982:387) destaca en el discurso de la poesía oral, se puede percibir en este elemento encontrado en la obra de Raúl Gómez Jattin. Se trata de una dramatización del discurso, más que de procedimientos de gramaticalización. Se aprecia

claramente en los poemas “Apacibles” y “Veneno de serpiente cascabel”; hay un performace típico de la comunicación oral y algunos fragmentos de discurso tradicionales como fórmulas: “házte el pendejo”, “infalible como el mismo diablo”, “puede ser cuento mío”, y otras ya enunciadas.

Bibliografía

- Bajtín, Mijail (1999). *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento*, Madrid: Alianza.
- Camus, Albert (1981). *Ensayos*, Madrid: Aguilar.
- Carew, Jan (1977). “El escritor caribeño y el exilio”, *Casa de las Américas* 105: 37-53.
- Eliade, Mircea (1979). *Imágenes y símbolos*, Madrid: Taurus.
- Ferrater Mora, José (1946). *La ironía, la muerte y la admiración*, México: Cruz del Sur.
- Gómez Jattin, Raúl (1995). *Esplendor de la mariposa*, Bogotá: Magisterio.
- Gómez Jattin, Raúl (1995). *Poesía 1980-1989*, Bogotá: Norma.
- Gómez Jattin, Raúl. (1989). *Hijos del tiempo*, Cartagena: El Catalejo.
- Habermas, Jürgen (1996). *Conciencia moral y acción comunicativa*, Barcelona: Península.
- Pérez del Río, Eugenio (1983). *La muerte como vocación*, Barcelona: Laia.
- Roster, Peter J. (1978). *La ironía como método de análisis literario. La poesía de Salvador Novo*, Madrid: Gredos.
- Zumthor, Paul (1982). “Le discours de la poésie orale”. *Poétique* 52.