

Álvaro Miranda:

la recreación del reino
del Caribe, sus voces
y sus silencios y la de-
construcción del canon
poético de Occidente*

Amílkar Caballero De la Hoz

Universidad del Atlántico

Resumen:

Este artículo plantea un análisis de la poética de Álvaro Miranda desde una perspectiva caribeño-céntrica. La tesis principal gira en torno a la construcción que Miranda hace de una estética autónoma y la deconstrucción del paradigma estético occidental a través de la validación del paisaje autóctono, la edificación de un lenguaje netamente caribeño y la revisión de la historia de la región y de la manera como se contó. El trabajo plantea, además, una revisión de los elementos de las poéticas de autores del Caribe colombiano y de las Indias Occidentales con los que Miranda entabla permanente diálogo para edificar su novedosa propuesta estética. En últimas, el artículo intenta demostrar que la obra de Miranda engloba las propuestas de sus predecesores en el Caribe colombiano y posee similares características a las de los poetas del

Abstract:

This article presents an analysis about Alvaro Miranda's poetics from a Caribbean-centric perspective. The main thesis revolves around the construction that Miranda makes of an autonomous aesthetic and the deconstruction of Western aesthetic paradigm through validation of the native landscape, of building a distinctly Caribbean language and review of the region history and the way it was narrated. Besides that work presents a review of the elements about the poetics of Colombian Caribbean authors and from West Indian with which Miranda engages a constant dialogue to build his new aesthetic proposal. Ultimately, the article attempts to demonstrate that Miranda's work includes the proposals of his earlier predecessors in the Colombian Caribbean and has similar characteristics to those Colombian Insular Caribbean

* Alvaro Miranda: the recreation of the Caribbean kingdom, its voices and its silences and deconstruction of the Western poetic canon.

Selección aprobada en enero de 2011.

Caribe insular que han propugnado la autonomización de la estética caribeña.

poets who have advocated the empowerment of Caribbean aesthetics.

Palabras clave:

Key words:

Autonomía, perspectiva caribeño-céntrica, validación del paisaje, lenguaje autóctono, supersincretismo, revisión de la historia.

Autonomy, Caribbean-centric Perspective, Validation of the landscape, Native language, Supersincretismo, History review.

Álvaro Miranda, poeta, novelista e historiador samario emprende una búsqueda memoriosa por recrear ‘el reino’ del Caribe colombiano en toda su extensión temporal y espacial a partir de los múltiples discursos que viven en la región y en su historia. El verbo de Miranda describe minuciosamente una realidad fruto de una percepción sensorial aguda, cargada de imágenes sonoras, visuales y táctiles y caracterizada, esencialmente, por la convivencia y el ‘supersincretismo’ (veáse Benítez Rojo: 1999, p.27) de momentos, lugares y voces. Los libros de Miranda son Aleph que nos permiten ver los tiempos, los discursos y los rincones del Caribe fundidos en un solo instante, lugar y verso.

La poética de Miranda bebe innegablemente de los discursos históricos y estéticos que han dado forma a la región y se erige como proyecto catalizador que engloba las poéticas de construcción de una idea autóctona de la región: Desde la reafirmación de lo geográfico y de la fauna vernácula en Madiedo pasando por la poesía dialectal de Obeso, el negrismo de Artel, el surrealismo de Luis Carlos López, hasta la disrupción del ethos oficial a través de la palabra soez de Gómez Jattin. Y, de igual forma, desde la historia oficial ‘civilizada’ instituida por vía de la subyugación, hasta la historia no oficial contada por los que la padecieron y que busca decir lo negado, lo no dicho.

En este sentido, Miranda emprende un viaje ontológico que lo lleva a las raíces y finaliza con la simulación de un reino propio y real construido desde adentro y por todos los que lo han habitado, aunque ese reino sólo puede existir por la fuerza de la palabra que lo está describiendo. El viaje de Miranda busca entonces simular con palabras un reino que existe pero que ha sido negado y borrado. Un reino autónomo que sigue sus propias reglas, que tiene su propia historia, su propia religión y su propio lenguaje (preocupaciones fundamentales en la poética mirandista que Torres Saillant (2003) ha identificado como leit motifs en las poéticas del Caribe insular). A esta visión del lenguaje poético subyace evidentemente una noción semiótica, pues el poeta del Caribe siente la responsabilidad de modelizar una realidad para poder darla a conocer.

Su viaje es así el viaje de todos los que han esgrimido la originalidad del verbo caribeño con el propósito de deconstruir un canon y transformar una doxa impuestos como legítimos e inobjectables. Es el viaje iniciado por McKay en Jamaica, entronizado por Brathwaite desde Barbados con el deseo de contagiar a todos los caribeños, y llevado a su máxima expresión por Walcott con pretensiones universalistas.

Miranda es, sin lugar a dudas, poeta de la palabra más que de imágenes o símbolos. Su verbo construye y reconstruye la historia. La palabra rompe las leyes, es herramienta rebajadora de la sacralidad. Para Miranda, como para Breton y Gómez Jattin la poesía, vehículo de la palabra, es un modo de vivir, es la vida. Por eso su poética es la poética del verso arquitectónico, del verso memorioso que reconstruye la historia, el verso viajero que recorre los tiempos y los lugares reubicándolos y redefiniéndolos, reasignándoles un nuevo valor en el ámbito histórico-geográfico.

Su poética es la poética de la edificación de un nuevo canon con el verso inédito, original que instaura nuevas reglas. Una poética de la temporalidad acrónica en la que se instaura un nuevo orden, una nueva visión.

En este sentido, las herramientas destructoras de ese canon por excelencia son su visión de la poesía, la conjugación de géneros y voces y la interrelación de diversos discursos. Su visión de la poesía es pluridimensional pues abraza visiones de diversas épocas: la visión analógica para describir la geografía del Caribe, para poder darla a conocer, la visión irónica para rebajar lo europeo y la visión posmoderna para dar cuenta de las disparidades entre las ‘racionalidades modernas’ y el ‘mundo de la vida’¹ del Caribe post colonial.

Álvaro Miranda: una visión posmoderna del Caribe

Los cinco poemarios de Álvaro Miranda están atravesados sin lugar a dudas por una profunda reflexión acerca de la sociedad caribeña y acerca de la actividad creadora. Álvaro Miranda construye el Caribe desde una perspectiva netamente posmoderna que parte de una profunda preocupación por reflexionar sobre su realidad. Una preocupación por indagarse acerca de qué es el Caribe el ámbito colombiano y frente a su herencia europea. Asimismo, su perspectiva cognoscitiva, su manera de aprehender la realidad es multifocal, multidimensional. La

¹ Racionalidades y mundo de la vida en el sentido de Habermas en su teoría sobre la emergencia del pensamiento moderno en Teoría de la Acción Comunicativa (1990: 169-288). Un postulado sobre las disparidades entre las racionalidades y el mundo de la vida en Hispanoamérica es el que aporta García Canclini en Culturas Híbridas (1990: 65-85).

poesía de Miranda es por ello polifónica, dialógica. Su verso contiene los ecos de las diferentes voces que conforman la abigarrada mezcla de culturas en el reino del Caribe.

Entender el Caribe implica mirarlo desde diversos saberes: la historia, la geografía, la lingüística. Para recrearlo se necesitan múltiples visiones estéticas que puedan ‘modelizar’ la complejidad de las relaciones de los elementos que se conjugaron para formar la región: La analógica para validar los elementos míticos, la irónica para plasmar ese pathos de renovación y de cambio del ser caribeño, y la vidente de la vanguardia para recrear la propuesta epistemológica de la cultura caribeña.

Cada poemario representa un avatar de esa reflexión, un intento por responder esos interrogantes. *Tropicomaquia* es la descripción del trópico, de todos sus elementos, sobre todo los más comunes, los más simples: “Tú, la que se sabe bruja y yerba, unguento y pomada en las heridas de los indios...” “...como el zancudo en la oreja, como la muerte muerta de muerte natural” (23)² Por ello, predomina lo prosaico como envoltura de lo no sublime y por ello se le da el adiós a Bretón como paradigma de la poesía que se aleja de la realidad, que no la usa como referente directo.

Este primer poemario intenta describir la diversidad de la mezcla cultural del trópico: lo caribeño sincrético en “Antillana”, lo indígena en “Benkos Bioho” y “Huvarí”, lo religioso en el “Altar de los alcatraces”, lo moderno en “The American Conquest”, lo musical en “Paisaje sobre Juan de los anónimos celebre tamborero de la región del Sinú”, lo esotérico en “Solemnidades del horóscopo”.

Por otro lado, su marcada inclinación hacia la historia llevará a Miranda a desandar el camino de la evolución de la cultura caribeña. Esa búsqueda lo llevará hasta sus orígenes, descritos por el discurso mitológico: “Una muñeca de trapo y de maíz, una muñeca aborígen como tu” “Luego te parabas delante del Padre Sol” (29). En Huvarí se habla del génesis, del principio (el nombre mismo alude a ello). Es un relato poético en tono menor de los orígenes históricos del trópico a partir del discurso mitológico: “Primero fue el sumo vientre...” “En ese comienzo...” “En ese principio Huvarí desconocía la arquitectura de la chispa...” “Fue entonces cuando decidió abrir la monotonía clueca de sus alas para fecundar los remolinos entre los plátanos y desparramar

² Todas las citas en el texto corresponden a esta edición de Simulación de un reino. Obra poética. Bogotá, Thomas de Quincey Editores, 1996.

la sal de las salinas” (31) Así como del discurso religioso subvertido, trastocado por lo esotérico, por las artes ocultas: “Yo te conjuro Caín para que no limpies con tus soplos el sobaco de las rumberas”, “Sólo con la consumación de los siglos se podrá hablar de los primogénitos del Apocalipsis”, “Un chorro de estrellas mesiánicas anunció la llegada de la peste” (33). Y, de igual forma, del discurso prosaico de corte narrativo: “Fue entonces cuando decidió”, “arrancó”, “pringó”, “recogió” (33).

El poema-relato está plagado de alusiones a la llegada de los españoles y al momento de su partida como momento del nuevo nacimiento de la cultura y la poesía propia: “La angustia de la palabra fue disminuida por el llanto devorante de los niños destetados” “En ese instante de instantes, cuando la joven virgen era iniciada por la oficiante ramera, luego Huvarí y azuzó la más troyana tropicomaquia” (31)

Miranda comienza así su deconstrucción del canon occidental al declarar la autonomía del verbo caribeño. El poema narra la transición de una literatura que imitaba los patrones europeos a una estética autóctona donde “el frío no era el frío de siempre: venía de Oriente” (32) (y no de occidente). Es el principio de una estética que “desconocía la arquitectura de la chispa” (32). El principio de una estética que le da el adiós a lo paradigmático de occidente:

Vete a donde duermen los cazadores de serpientes, a donde muere desollada la babosa mujer de Lot y dile a los ladrones de loteros ciegos, a los papayeros de Guatavita, que jamás de los Jamasés volverás a lo nuestro, porque así lo quieren las palabras. (34)

Miranda como Walcott en el Caribe insular, marca desde su primer poemario su ruptura con las formas del verso occidental al edificar una estructura de versificación totalmente diferente. Miranda no juega a alterar las reglas de la poesía sino que crea unas nuevas reglas. Reglas que surgen de las estructuras de la realidad que intenta recrear. Su escritura es, como la sociedad en que vive, un supersincretismo de formas. Los linderos del género lírico quedan aquí desdibujados por completo: el verso prosaico en diversas manifestaciones se combina con el verso lírico de manera entrópica:

Un chorro de estrellas mesiánicas anuncio la llegada de la peste.
Ni el perfume de la piña
Ni el aroma de la hierbabuena
Ni la esencia de los nísperos. (33)

En *Omeros* de Walcott estamos ante un poema lírico que es a la vez poema épico y relato novelado. En *Simulación de un reino, obra poética*, la poesía es al mismo tiempo relato histórico, crónica de indias, crónica de la colonia, epístola. Miranda como Walcott recusan la posición de Bourdieu (1995) de que los elementos conceptuales y estilísticos del sistema “definen lo que posible e imposible pensar o hacer en un momento dado en un campo determinado” (309)³. Ellos desdeñan el espacio de los posibles artísticos y crean nuevos estándares artísticos.

La nominación del paisaje y la validación de lo autóctono en *Indiada*

La literatura del Caribe colombiano continental y del Caribe insular anterior al siglo veinte se caracteriza por la ingenuidad y la ‘importación’ y reproducción de los temas y técnicas de la literatura europea. Rosalía Cortés (1998) dice refiriéndose al Caribe Francófono: “Fue una época de imitación y mimetismo, en la que los autores de origen africano se esforzaron por que su escritura pasara en lo posible por la de un blanco”. (112-3).

El primer atisbo en la construcción de una literatura autónoma en el Caribe colombiano y en la deconstrucción del canon occidental surge con el poema *Al Magdalena* de Manuel María Madiedo. Es Madiedo el primer esteta caribeño en lanzar una propuesta estética autónoma en las letras caribeñas rechazando la imitación de los patrones europeos.

Madiedo desdeña el mundo de referencias del modernismo inicial entronizando al paisaje y al hombre caribeño como mundo de referencias de una verdadera poesía del Caribe. Madiedo emprende así la búsqueda de la identidad caribeña a partir de la oposición binaria de conceptos. El poeta caribeño contrapone valores (Feminidad de la estética eurocéntrica Vs Virilidad de la estética caribeña), tonos (exultante Vs desacralizador) y temas (lo fabuloso elegante europeo Vs lo cotidiano vulgar, proponiendo una estética a partir de la utilización de imágenes y temas vernáculos del Caribe.

En el poema se perciben por primera vez algunas de las preocupaciones temáticas dominantes de las poéticas del Caribe continental e insular. Como anota A. James Arnold (Arnold: 1994) “The critical preoccupations with naming the landscape, validating the local...” (7-8). Estas preocupaciones se fundamentan en ese deseo de mostrar lo que se ha olvidado y negado y atraviesan la mayoría de las poéticas de los escritores del Caribe colombiano y del Caribe insular.

³ Véase la noción de campo que aporta Bourdieu en *Las reglas del arte*, Barcelona: Anagrama, 1995.

Indiada, segundo poemario de Miranda, sintetiza las visiones de sus predecesores acerca de la nominación del paisaje y la validación de lo local como elementos de independencia estética. Miranda asume la postura con la que cierra su anterior poemario y nos presenta un grupo de poemas que se erigen como paradigmas de un nuevo canon estético que incluye como herramientas deconstrutoras (1) la nominación del paisaje iniciada con Madiedo y Obeso y continuada por Luis Carlos López y Gómez Jattin, (2) el trastrocamiento de las reglas de lo poético y (3) la fusión de discursos dispares. Por ello, todos los poemas del libro son “paisajes”, todos tienen paratextos introductorios en prosa que parodian al Carnero de Freyle, y todos mezclan diversos discursos.

Miranda parece inclinarse por la visión analógica para “mostrar” el paisaje del Caribe. El mar es, como en Gómez Jattin, el locus amenus y como en Walcott, presencia ineluctable y recurrente: “Aquesta mar tan reposada, dueña/ del cilíndrico Sol que hamaca/ la véspera estrella venusiana, / siente el tiburón entre el oleaje/ un hilo de sangre azul y cristalina.../ (43). “Porque la muerte es regresar a la memoria, / regresar al río, descender al mar.” (66) Las imágenes espaciales están plagadas de la fauna marina como símbolos de diferentes rasgos del caribe. El tiburón símbolo de la virilidad, la gaviota símbolo de la musicalidad, el alcaraván la imponencia. En *Simulación de un reino* como en *Omeros* la microsemiótica de lo marino es muy recurrente. Las alusiones a los términos relacionados con el oficio de la navegación abundan: “...viento por estribor reparte.” (48) “...sobre el mástil de la nao” (45) “Día de encuentro de una raíz con la nave al paio y las velas tendidas” (162)

El poemario arranca con la exaltación del paisaje en versos de tono mayor: “E fueron las flores/ por más ternuras/ e las aves por más/ canciones e trujo el/ río grandes loores/” (42). Continúa con la descripción de ese paisaje como símbolo de la decadencia de Occidente: Para vos, Señora, este crepúsculo, / esta mancha que mancha por el cielo/ pájaros, siervos y escuderos. / (...) este cisma del poniente que la noche/ al Occidente entrega/ (...) esta crápula vertida que el horizonte lame, / (48). Y termina con la validación de lo autóctono a través de la descripción de imágenes del paisaje con versos en tono menor: “Tú sos como cangreja que chupa de los charcos la flor de los naranjos” (52).

El paisaje aparece descrito con la fuerza de lo oral y con el objeto de validar lo autóctono. No es ya el paisaje visto con los ojos del extranjero, el paisaje edenizado por el turista que reifica lo exótico. El paisaje de Miranda es el paisaje visto desde dentro, el paisaje vivido por un caribeño y descrito con el lenguaje de un caribeño: “(...) el álamo que arruncha la crin de algún caballo.” “Tú sos como cocuyo que rueda perla y llanto, la arcángel

desplumada, la lluvia deshojada.” (52) El paisaje del reino de Miranda es un ‘contra-paisaje’ que deconstruye ‘el paisaje oficial’ entronizado por el verso de Occidente y el verso local que lo imita: “Tu sos el rum-rum de los míau-míaus, la coja turpiala de inmarcesible noche, de júbilo inmortal” (52).

De hecho el poemario mantiene la misma progresión del tono de la descripción de los paisajes en relación con quienes los enuncian: Los primeros son descritos por miembros de la nobleza o del clero español: El hijo del gobernador, Sor Josefa del Castillo, la esposa del Virrey, Isabel La Católica. Al final del poemario, el sujeto de la enunciación, y como consecuencia el *locus*, cambia hacia los hablantes caribeños de las clases más bajas: “Una mujer natural de Mompo, de quien se dice fue obligada a presenciar el asamiento de su hijo”, y “fulanito de tal, el indio loco de Cachipay”.

La reificación de lo oral y el sincretismo discursivo en *Cuatro de Lebrija* y *Los escritos de Sancho Jimeno*

Quizá el logro más importante de la poética de Miranda reside en la elaboración de un metadiscurso con el que habla de sus propios rasgos culturales. Como señala Torres-Saillant (1977) el lenguaje en las poéticas del Caribe “(...) is a strenuous vehicle of communication, a means of ontological positioning with respect to the environment, and a constant object of reflection” (77). Miranda se embarca en la búsqueda de una voz propia, una voz ‘caribeña’ que hable del Caribe y no por el Caribe. Su poética busca ‘tejer’ un discurso que incorpore todas las voces que han construido la región en diferentes momentos históricos.

La poética de Miranda logra sintetizar la tradición de autonomización de la palabra poética en el Caribe que parte de la inclusión de lo dialectal en Obeso y continúa con la inclusión de lo musical en Artel, lo excremencial en Rojas Herazo y lo procaz en Gómez Jattin. De igual forma el verso de Miranda acoge las voces de todas las culturas que se conjugaron para formar la cultura caribeña: el discurso indígena, el discurso español colonial. Su visión de la lengua del Caribe es totalizante y abarcadora y por lo tanto muy rica y con muchos matices.

En *Cuatro de Lebrija* emerge con gran fuerza el discurso coloquial y oral del Caribe: “La sonrisa se baja cacareando con el llanto, / machuca el pulso, se destripa; /” (60) “(...) el grajo de la chucha rancia la leche en las tinajas; /” (58) “(...) la carroña cubre de pus/ la pepa de los ojos/” (59). Miranda como la mayoría de poetas del Caribe es un poeta vitalista que celebra la vida y se regodea con la maravilla de la existencia y por ello introduce el discurso

coloquial con el objetivo de mostrar minuciosamente la región: “La noche se cuaja de estrellas y becerros; / la luna incendia la piel de los lagartos; / la piel de los lagartos se lleva la luna a la hojarasca; / (58) Por eso titula el primer poema “Qué hubo Lebrija: qué cuenta de nuevo”

En *Fiebre Malaria* el Caribe se describe con la voz del indígena que lo ha habitado y que como la fiebre malaria es nativo de la región, propio de ella: “(...) y tu tibiringa regresas disfrazada/” (69) “(...) y yo pálido y jipato/” (...) y decides parir tu herencia en los pliegues de la chinchilla humana/” (70) “Oh anofeles bicharraco vilipendioso: tejes/ en este tepe de barro a mi altiplanicie andina,/ (71). Miranda intenta simular un reino a través de la palabra y para ello debe mostrarlo usando las voces que lo habitan y lo construyeron. La función del poeta es para él, sin lugar a dudas, mostrar a todos la realidad innombrada y con el lenguaje no nombrado: “Abramos las cortinas, padre, y dejemos/ que la luz que ahora tiñe nuestro llanto/ sea la portadora de las comunes penas. /

Los escritos de Sancho Jimeno representan el punto máximo de la construcción de una voz caribeña propia. La intertextualidad con el Quijote es evidente. Cide Hamete Benenjeli, un escritor de origen Moro, aparece como autor de la novela de Cervantes, Cristina Moreno, historiadora, encuentra los escritos de Sancho Jimeno en la Biblioteca Nacional en el fondo José Asunción Silva. Miranda señala así su preocupación por la historia y su deseo de desacralizar lo culto pues los escritos son la recopilación del discurso oral de Sancho e incluso es el mismo rey quien los *habla*. De la misma manera como Cervantes intenta desestabilizar la visión heroica medieval entronizada por las novelas de caballería, Miranda intenta reificar el discurso oral y desentronizar el escrito: “Los escritos sobre o de don Sancho Jimeno, según narra Lady Elizabeth, los habló dormido y en voz alta el rey Carlos II la víspera del rompimiento de los sellos” (78).

El poeta samario intenta además elaborar la historia del discurso oral del Caribe, su origen, su relación con la madre patria. Su noción de la temporalidad refleja la manera como los acontecimientos históricos se suceden en las diferentes regiones del Caribe. Por ello las disparidades temporales en los hallazgos de los escritos y en consecuencia, su visión de una temporalidad acrónica para describir la sucesión de eventos históricos en la región: ¿Cómo pudieron llegar a manos de Felipe II, ciento veintidós años antes que los personajes y los acontecimientos que allí mismo se profetizan?

Los poemarios nos muestran además el barroco temático y discursivo de Miranda. Diversos discursos: lírico, oral y colonial.: “Caverna es la nube que

duerme en los cielos, / manada de víboras el cirro lejano; / ahora veremos si se echa la burra, / (...) quebranto daquello hobiera callado, / la luna naciente fustiga a los peces, / (98). Diversos tipos de discurso: epistolar: “Excelentísimo señor:” (86), rezos de brujería: “¡Fuchis! ¡Fuchis! ¡Fuchis! ¡Malolientes, malfermosos! / Bergantín dan mis burbujas/ mis palmadas nalgas, algas, /” (88), “Lagarto de buche, buche pando/ puti, puti, puti calavera:/el fango me perfume/” (105), rondas infantiles: “Maricocha la señorita/ se ha levantado la falda: que batatas me dije, / que batatas tan bonitas/ luego le vi los dientes: / Ayy que lengua, ayy que risa.” (107), y discurso de parodia carnavalesca: “Allá viene el congo golero: / báilate marimonda/ la danza del garabato: /” (111).

El discurso oral predomina en los dos poemarios y se enfatiza a través de las expresiones: “aquí se dice”, “aquí se habla”, “aquí se fabla”, “decires”, “endechas”. De igual forma, Miranda subvierte los discursos “sagrados”. Las oraciones del rey Carlos II, tienen forma de rezos de brujería: “Cuezo para los diablos/ los hechizos de mi reino. /” (87) Las oraciones del Rey Sol de Francia son diatribas contra el rey Carlos II: “¡Levantádlas! / ¡Idem le digo a vuestras madres!” (89).

Lo oral y lo procaz subvierten los paradigmas discursivos de la poesía de Occidente. Lo estético y delicado asociado a lo femenino se subvierte en “Decires de el, el Guárico camionero, decente hablador, hacedor de versos y de ella, la pringamoza parrandera” donde lo femenino se vuelve prosaico y procaz, y lo varonil y burdo se convierte en estético y lírico: “El: / Detén tu voz: / tus manos sobre el cielo/ ya se crispan/ (...) Ella: / Atarantado huevón/” (109) “El: / Ah muerte, ah muerte:/ todo un destino entre nosotros crece./ (...) Ella:/ Marica la vida de este príncipe: / bebe mi ron, la butifarra come, /”.

Lo oral y lo procaz se vuelven así, elementos de ese metadiscurso que habla del Caribe, que lo muestra y lo describe. Pero sólo es un metadiscurso en la medida en que recusa el discurso “nacional”, el discurso de los héroes de la independencia nacional que se ha instituido como oficial, como descriptor de la realidad de todo el territorio. Un discurso que ha instituido las hazañas en batalla a través del uso valiente de las armas. Una realidad que nunca fue del Caribe y que no dice nada sobre los rasgos culturales del habitante de la región. Por ello Miranda la desacraliza y la deconstruye con un discurso procaz, netamente oral: “Culitersa tierra de estos lares: / somos nosotros los tajadores de cráneos, / macheteros de julepe, los pavones. / (...) Mestruación, mestruación de brujas para la pólvora (...) Somos nosotros los cantores. ¡Ah gibosa tierra de los Andes!” (115).

El rebajamiento se extiende a los nombres egregios de la región. El de Rafael Nuñez cuyos restos son confundidos con los de Julio Flórez. Como en Rojas

Herazo, la desentronización se da a partir del discurso escatológico, el discurso de la descripción de los fluidos corporales: “Unas sobre otras, / soportan el sudor de su vigilia. / (...) Todo lo humano lo encontrarás aquí: / vetustos cueros, pellejos roídos, / (...) y la satisfacción/ de carcomer ese riñón/ que tantas veces orinó/ el suelo de la patria/ (117).

Simulación de un reino: Aleph de Alephs

El último poemario de Miranda es más irreverente, más desacralizador, más reflexivo sobre la realidad y el arte. El poeta concreta y reafirma la esencia de su poética: mostrar el supersincretismo cultural del Caribe a través del supersincretismo temático, estético y discursivo. Así “el hallazgo de un reino” es un aleph de alephs donde convergen el avasallante historicismo poético, un lirismo exultante siempre de la mano de la exaltación de lo común y corriente, alusiones a la estética clásica junto a alusiones a la mitología local, la palabra culta y la palabra procaz, lo oral y lo culto, tiempos y espacios disímiles, diversas visiones estéticas alejadas en el tiempo, contrarias pero a su vez complementarias, y diversas formas de trascendencia.

El poemario se presenta inicialmente como el diario de un europeo Aquiles Velho Alvar. Con ello Miranda intenta describir desde una perspectiva historicista que aspira a la verosimilitud, el arribo de Occidente a la región y la aculturación escenificada con el encuentro de los dos pueblos. El diario muestra una subversión de la historia oficial, de la visión occidental a través de la aculturación (inversa) de los capitanes españoles por las indias chimilas, por la imponente geografía caribeña, por la superestructuras del pueblo caribe (religión, conocimiento tradicional): “bien pronto se entregaron a la fea costumbre pagana de orar a todos los dioses del obre, así como dormir entrepierados como gajos de plátano, con indias chimilas en hamacas de algodón” (136). Miranda emprende así la tarea de re-escribir la historia oficial sobre el encuentro de las dos culturas y las consecuencias de éste. Por eso “la presencia del Dios uno y Trino” de los españoles no logra desalojar el hervidero de dioses que era América a su llegada. Los faunos, hados, diosas y dioses occidentales socorren a los conquistadores heridos pero usando “(...) un pucho de helechos machucados con una manotada de ovarios de tortugas marinas y con una totumada de saliva de indias jóvenes” (136).

Por otro lado, Miranda deja clara la diferencia radical entre el Caribe y el resto del Reino de la Nueva Granada para subvertir esa historia oficial. La región es confundida por los capitanes de Gonzalo Jiménez de Quesada con un nuevo continente. Ellos además lo creen el paraíso terrenal. Las cartas de navegación no lo registran, las brújulas no funcionan.

En la mayor parte de esa primera parte del diario el hablante lírico ora a Ihilla, diosa principal de las divinidades en el reino del Caribe, pidiéndole guía en medio de la desesperanza, y busca respuestas a preguntas trascendentales. Miranda está, sin lugar a dudas, en una búsqueda ontológica profunda. El hombre Miranda quiere saber hacia donde va el ser humano: ¿Quién Ihilla, quién abrirá las ventanas que el cielo tiene para ver la esperanza? (...)” (153), quiere saber en que consiste el reino de su pueblo: ¿Dónde está el reino de los conquistadores? ¿Acaso en la arepa de mandioca que se seca bajo el sol? (148), se interroga sobre qué elementos conforman su cultura y su pertenencia al resto del país: ¿Sabes acaso que es irremediable el chancleteo del pasado, la presencia de esas bocas que mancharon la risa entre dientes de leche? (...) porque has de saber que el pez martillo y el escualo blanco tienen en nuestros corazones la inexistencia de la patria” (147).

Las oraciones a Ihilla elaboran una mitología castiza que conforma un imaginario poético sui-géneris en el Caribe: el tigre, como figura central, símbolo de la virilidad de la imponencia de la naturaleza caribeña, el alcaraván, representación de la libertad asociada al mar, los monos, símbolos de la palabra no acallada, del exceso, el tiburón, la vitalidad.

En esa búsqueda, Miranda es presa de la angustia postmoderna: “que nadie se atenga a la luz negra del sol, esa que ilumina a los desesperanzados”. Miranda se resiste a la homogeneización cultural en Colombia, en América, y para ello debe mostrar aquello que es diferente en el nuevo mundo pues los Andes son una continuación de Occidente. Además, debe desacralizar lo sublime, rebajar los rasgos de la cultura oficial que se han impuesto para obliterar las diferencias. Y por último, Miranda debe re-contar la historia, desandar el tiempo para contar lo no dicho y a su vez, decir lo dicho desde la perspectiva del nuevo reino, del reino desconocido, el reino de las divinidades femeninas: Flavia, Marcia, Ihilla, Tasia. Las diosas indígenas de la naturaleza, del reino de la tierra, y no del Dios del reino de los cielos Uno y Trino de Occidente.

La estructuración de *Simulación de un reino* se basa en el collage y parece surgir de un campo político donde una fuerza dominante, el centro andino, impone su visión de mundo y su discurso particular en todo el territorio nacional acallando discursos y cosmovisiones diferentes. Y ello ocurre, quizá, a partir de la decisión de las autoridades españolas de instalar el gobierno colonial en los Andes. De ahí surge también, en parte, la preocupación de Miranda por la historia.

El poemario como ya anotamos, arranca con un discurso testimonial, con un preámbulo donde predomina básicamente el discurso histórico-mítico. En el

cuerpo del diario, el discurso coloquial se intercala con el discurso culto: “La selva, Ihilla, tiene un triturado de crepúsculos donde descubre el buitre su arrogancia de viudo pobre” (156). La parte final tiene la estructura del discurso epistolar pues hay seis mensajes de la diosa Ihilla para el rey de España. Estos están precedidos por una introducción donde hallamos el discurso histórico intercalado con el del chisme. Esta estructura refuerza más la intención ya señalada del autor de dar a conocer, de mostrar lo que se ha querido borrar pues el autor reescribe la historia del Caribe al contarla de manera diferente y original a través de un discurso coloquial: el chisme: Durante mucho tiempo, en el Puerto de Sanlúcar, España, corrió de taberna en taberna la voz (...) (188). (...) Quienes contaron al infante, pero nunca que se sepa oficialmente (...) Años después Fray Ulpiano estuvo en Santa Marta, donde dicen conoció a una mujer chimila de la región del Valle de Upar (...) (189).

De esta manera, Miranda otorga importancia a lo oral como prueba histórica confiable y, al mismo tiempo, edifica una visión estética que se caracteriza principalmente por ser anverso de la visión occidental pues privilegia lo inculto, lo corriente. Por ello los mensajes de la diosa Ihilla se encuentran en el cadáver de un marino inglés sobre el lomo de un burro, luego son rescatados de un convento en Tunja pero dentro del libro de egresos de las religiosas (asociación a lo mercantil como opuesto a lo religioso) y al lado de un documento de un inglés (se asocia a la cosmovisión sajona distinta a la latina).

Asimismo, el autor utiliza el discurso de los textos nobiliarios como antesala de esta introducción de los mensajes y con el tono sarcástico característico de su poética desacraliza lo occidental: Allí opone a los títulos nobiliarios y el abolengo de Carlos V, los títulos “bajos” y “corrientes” de la diosa Ihilla (esposa del dios Yocabú Vagua, Maosocotti, señor de la Yuca, señor del Mar...) y su carencia de ascendencia. Esta inscripción es una suerte de perversión de las inscripciones con que arrancaban las comunicaciones de la realeza y del gobierno durante La Colonia y refuerza su constante visión carnavalesca que aspira, como ya hemos señalado, a un pathos de cambio, de renovación, tanto en la valoración axiológica, como la valoración estética de la región caribeña. En ese sentido, en el texto abundan las profanaciones: “(...) al pedo del obispo ardido en el flamero (...) (182) (ecos de Rojas Herazo). “(...) Carlos I, rey de España, emperador V de su nombre en Alemanaza, en los días en que navegaba a medio vivir en su bergantín” (188). “Carlos, al igual que su par portugués, navegó más en su tina de baño que en barco alguno” (189)- Excentricidades: una araña de andar morocho que atrape ángeles, una bruja efímera que orine selvas (137), e in-desentronizaciones: “Ihila: navegante de las gavias, coronada de argucia sobre el castillo de proa (145) En Día de la traición a Ihilla, leemos

después: “Mira, Ihilla, como nos alejamos de tus gargüeros (...)” (177). En “mensaje para olvidar a la reina de España y sus doncellas” leemos: “Rey por lo mismo te loamos entre arcos de luz, te contamos donde soplas imágenes (...) Más si depones rey, tu flácida arrogancia, olvidaremos pronto con insulso, arrojaremos prestancia y diremos a tu reina y a tus hembras con respeto: “Argollas diamantina y a la vez cenizas de lo que fuera fuego entre los vastos carbones agolpados, a vosotras no cantamos (...) A vosotras repudiamos (...)” (195). Nótese en la entronización el uso de mayúscula para la palabra Rey y de minúscula en la desentronización.

Por otro lado, los mensajes dejan entrever el deseo vehemente de Miranda de dejar de lado cualquier rastro del legado de Occidente en la cultura Caribe y marcar el sello definitivo de su originalidad en la medida en que están escritos en modo subjuntivo e imperativo: “Que te vayas de aquí y que te pierdas, que no veas retoño de luz que entra (...) (192) (...) que el mundo repleto de simples dioses se traslade vaya y venga, que quede nuestro, de nosotros, nuestro mundo...” (194). “Rebulle Rey en tu caldero la fragancia fuego de ascuas sean tus soles, para que pruebes onda en onda y tornasoles el plátano dulce, el corocoro feo (...) (193).

La poética ‘mirandista’ o la construcción de un nuevo canon

La mayoría de las elecciones de Miranda son golpes dobles que apuntan tanto al campo³ estético como al sociológico. Sin embargo, su fuerza genésica reside en el deseo de modificar su posición en el campo artístico e incrementar su ‘capital cultural’ (Bourdieu: 1995:327-328) a partir de la revaluación de valores estéticos. Miranda se siente poseedor de un rico capital cultural no reconocido y por ello aspira a que se le reconozca. Para ello amplía ‘el espacio de los posibles’ (Bourdieu: 157-159) en el campo literario nutriéndose, por supuesto, de una larga tradición de ruptura de los poetas caribeños anteriores, así como de las modificaciones que ellos hicieron a ese espacio de los posibles.

Este objetivo primigenio del poeta samario es tan velado y evidente que el primer poema de su obra poética es un manifiesto que intenta alertar al lector sobre la naturaleza de su poesía. Es tal lo herético de su propuesta que su primer poemario arranca rompiendo con una de las visiones más heréticas dentro del canon estético occidental. Su primer poema ataca el proyecto surrealista de Bretón y propugna por una poesía más realista, más cercana a la realidad que le permita mostrar lo suyo: “Noche diurna de baño de espíritu/ y de totuma andina donde no cabe un silencio/ noche de lluvia parálitica en la mitad del espacio/ noche extranjera de luz cancerosa/” Como en Luis Carlos López, la

naturaleza no se idealiza, se muestra lo más real posible, cercana a lo humano, enferma, pues su poética es la poética de la verdad, de lo no dicho pero que existe, que está latente: “Noche de gelatina sobre un plato de peltre/ noche de cartón entre dientes de rata (...) Noche crucificada entre ladrón de sueños/ de espumas y verdades/” (21).

A partir del segundo poema Miranda cambia el locus de la enunciación de un hablante lírico ciudadano agobiado por el tedio del mundo moderno (tan recurrente en la poesía moderna) a un hablante lírico ubicado en un paisaje natural con el que está muy compenetrado: “El viento abrió las dulzainas del mar y el mar, oh señor comendador y el mar (...)” (22). El hablante lírico no es poseedor de la doxa tradicional sino del conocimiento popular: “(...) bajo las minas del indio Pichimata, defecábamos en la pradera y alquilábamos estrellas de verdad para decorar la noche (...) ensillados los caballos, cubríamos de leche nuestros cuerpos (...)” (22). El hablante es un indio que habla a su comendador, entablando una relación jerárquica que será vulnerada de ahí en adelante para revertir los status. Esta relación se establece en el poema a través del uso de marcadores discursivos que señalan un tratamiento respetuoso: “usted”, “señor”, “vuestro”.

La visión de la poesía que Miranda quiere edificar queda también patentizada de inmediato. La suya es la poética de lo bajo, de lo no sublime, de lo prosaico, de lo anti-estético:

Pero yo, ante vuestra belleza y donosura, sólo puedo hablar a nombre de lo feo. Porque yo, señor Comendador, que selecciono las salamandras por sus ojos, los grillos por sus colores, y las chicharras por su canto, vengo a usted, señor Comendador, en nombre de la Revolución, la demandada.

Asimismo, el verbo de Miranda es revolucionario y desacralizador: “Ella ha torturado tantos reyes (...) Ella señor Comendador, regresa a la ciudad montada en un ciempiés, sube a los templos y en los capiteles de vuestros capitolios (...)” (22). “Yo te conjuro Cain, para que no limpies con tus soplos el sobaco de la rumberas” (33). Es un verbo con aspiraciones mesiánicas-iniciáticas que intenta romper el silencio que impera hacia el Caribe y su poesía por parte de Occidente: “Era muda mi voz por los caídos (...)” (32). “Continuamente se repiten los silencios (...) (30) (...) “porque los cirqueros suprimieron nuestros sonidos” (29-30). “Que bello era para entonces caminar en el vértice del silencio (...) o mirar por dentro un silencio prematuro (...) (28). Como éstas, abundan alusiones al silencio en toda su obra poética y que marcan una

preocupación por la carencia de la palabra, por la sustracción de la palabra y la necesidad de llenar los silencios, de construir un reino con la palabra, para simularlo, pues no existe. Para tal fin, Miranda hace uso del discurso mitológico. Así lo corroboran en su primer poemario el uso de verbos en pretérito imperfecto y los marcadores discursivos asociados a la microsemiótica de lo mítico (“el instante de ese instante”, “en ese principio”).

De igual forma, se intenta romper ese silencio con el uso de un verbo altamente sui-géneris y marcadamente diferente a cualquier antecedente. Es necesario aclarar que Miranda, a diferencia de la poesía bohemia moderna, no intenta ser diferente por propósitos estéticos, sino más bien por razones cosmovisivas (tradicción de resistencia de la cultura caribeña), ontológicas (búsqueda identitaria) y prácticas (edificar un nuevo canon). De ahí la combinación de diversos tipos de discursos: prosaico y lírico en “Huvarí”, diálogo en “Benkos Bioho”, esotérico y religioso en “Solemnidades del horóscopo” (“Yo te conjuro Caín” “Sólo en la consumación de los siglos”), herético y religioso en “Huvarí” (“...e iniciabas la más rechoncha oración”) y extranjero y vernáculo en “The American conquest”.

Este rasgo de su poética explica la experimentación que busca la originalidad: “Azul Azul Azul Azul Azul Azul/ era lo bello aunque el verano nos (...)” (29). Huvarí, por su parte, es la metáfora del inicio de la naciente poética, de los poetas destetados ante la partida de España y de la angustia de la palabra y el llanto que la devora. Esos poetas son “mineros nocturnos” que viven de espaldas a la realidad. Huvarí es génesis de la Tropicomaquia, arte del trópico nacido de la tierra, es “nido de pichones” que guarda a los artistas nacientes del Caribe. La poesía caribeña surge como “arquitectura de la chispa” como edificación creativa.

Conclusión

Miranda, en definitivas, logra sintetizar todas las propuestas de autonomización del verso caribeño y edifica una poética que explica, usando elementos vernáculos, autóctonos, las características de un reino que existe y que es marcadamente diferente a las fuerzas que le dieron origen. Su verso deconstruye el canon occidental y la historia oficial que han impuesto una realidad y unas normas estéticas muy diferentes a lo que realmente el Caribe y los caribeños son y a su forma de representarse en términos artísticos. Esto se consigue a través de (1) la elaboración de un nuevo espacio de los posibles artísticos, a partir de (2) mostrar los elementos geográficos en su esencia caribeña, (3) del uso de la perspectiva del habitante de la región sobre su entorno y no de la del

“extranjero”.y sobretodo, (4) del uso de un metadiscurso que engloba todos los discursos que se conjugaron para “hablar” de la región y que encierran, por ende, la esencia misma del Caribe y lo describen de manera fiel.

Bibliografía

A History of Literature in the Caribbean. Vol 1. Hispanic and Francophone Regions. (1999) Edit. by A. James Arnold, Philadelphia: John Bernjamins Publishing Company.

Benítez Rojo, Antonio (1998). *La isla que se repite*, Barcelona: Casiopea.

Bourdieu, Pierre (1995). *Las reglas del arte*, Barcelona: Anagrama.

García Canclini, Néstor (1989). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, D.F.: Grijalbo.

Habermas, Jurgen (2000). *Teoría de la acción comunicativa*, Madrid: Taurus.

Miranda Álvaro (1996). *Simulación de un reino. Obra poética*, Bogotá: Thomas de Quincey Editores.

Torres Saillant, Silvio (2003). *Caribbean poetics. Toward an aesthetic of West Indian Literature*, New York: Cambridge University Press.

