

Carnavalización literaria en la obra poética de Raúl Gómez Jattin

Jahir Aníbal Pérez García

Pontificia Universidad Javeriana
Facultad De Ciencias Sociales
Carrera de Estudios Literarios
Bogotá, D.C.
Agosto de 2009

Carnavalización literaria en la obra poética de Raúl Gómez Jattin

Jahir Aníbal Pérez García

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

Pontificia Universidad Javeriana
Facultad De Ciencias Sociales
Carrera de Estudios Literarios
Bogotá, D.C.
Agosto de 2009

Pontificia Universidad Javeriana

Facultad De Ciencias Sociales

Directivas de la universidad y de la facultad de ciencias sociales

Rector de la universidad

Padre Joaquín Sánchez García S.J

Decana académica

Consuelo Uribe Mallarino

Decano del medio Universitario

Luis Alfonso Castellanos, S.J

Director del departamento de estudios literarios

Cristo Rafael Figueroa Sánchez

Director de la carrera estudios literarios

Jaime Alejandro Rodríguez

Directora del trabajo de grado

Graciela Maglia Vercesi

REGLAMENTO DE LA PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

Artículo 23 de la resolución No. 13 de junio de 1946

"La universidad no se hace responsable de los conceptos emitidos por sus alumnos en sus proyectos de grado. Sólo velará porque no se publique nada contrario al dogma y la moral católica y porque los trabajos no contengan ataques o polémicas puramente personales. Antes bien, que se vea en ellos el anhelo de buscar la verdad y la justicia".

ÍNDICE DE CONTENIDO

AGRADECIMIENTOS.....	7
INTRODUCCIÓN.....	8
1. MARCO REFERENCIAL.....	11
1.1 La construcción del discurso de sabana: frontera entre el centro andino y la costa atlántica periférica ...	11
1.1.1 La poesía colombiana en el siglo XX: el camino de la institucionalización hacia el canon poético ..	13
1.1.2 Locus de enunciación: tríptico poético de Raúl Gómez Jattin (Cereté, Cartagena y Bogotá)	16
1.1.2.1 Cartagena de lejanía y automarginalidad	16
1.1.2.2 El retorno a la tierra sabanera: esa <i>amachada conquista del Sinú</i> y la domesticidad colonizadora	17
1.1.2.3 La construcción de nación: la costa Caribe en contravía del centro hegemónico	19
1.1.3 El metarchipiélago como territorio histórico, geográfico, político y cultural	21
2. MARCO TEÓRICO	24
2.1 El carnaval como mecanismo simbólico y literario	24
2.2 Cronotopo bajtiniano en la literatura de la cultura popular.....	26
2.3 El concepto de lo grotesco en el lenguaje popular del carnaval	29
2.4 La risa carnavalesca como tópico retórico en la escritura poética	32
2.5 Campo literario vs campo de poder	34
2.6 El concepto de <i>habitus</i> en Pierre Bourdieu	36
2.7 El concepto de <i>idiolecto estético e isotopía</i> en Umberto Eco	37
3. ANÁLISIS MICROTEXTUAL DEL CORPUS POÉTICO	40
3.1 La poesía pone en juego su método y el hombre se ve reducido a su voluntad	40
3.2 El discurso poético: el autor se re-inventa a sí mismo	41
3.3 La obra poética de Gómez Jattin crea una atmósfera carnavalesca.....	42
3.4 Un laboratorio de exploración en el lenguaje de Raúl Gómez Jattin	44

4. ANÁLISIS DEL CORPUS POÉTICO.....	52
CAPÍTULO I	52
4.1 La superposición de los elementos carnavalescos en el lenguaje literario de Raúl Gómez Jattin.....	52
4.1.1 El carnaval y la literatura: búsqueda eterna de lo irrepresentable	53
4.1.2 El sentido de la nostalgia como metáfora de la muerte en el poeta.	57
4.1.3 La figura del travestismo en Raúl Gómez Jattin.....	58
4.1.4 La síntesis como máscara: anverso y revés de la vida.....	60
4.1.5 El nacimiento y la muerte: la razón cíclica del carnaval	61
 CAPÍTULO II	 63
4.2 La imagen grotesca y el vocablo vulgar del cuerpo en Raúl Gómez Jattin.....	63
4.2.1 La imagen grotesca: una construcción diastática del lenguaje o una exploración individual del “cuerpo enfermo”	63
4.2.2 La exploración poética de lo vulgar: tópico de la vanidad del lenguaje o inflamación del escándalo de un centro hegemónico	68
4.2.3 Fundamentos finales de lo grotesco y lo vulgar en el autor	69
 CAPÍTULO III	 72
4.3 El lenguaje popular y el lenguaje literario	72
4.3.1 Reflexiones sobre la fundamentación del lenguaje literario y del lenguaje popular	72
4.3.2 Descenso del lenguaje de lo literario a lo popular.....	74
4.3.3 Ascensión del lenguaje de lo popular a lo literario	78
 CAPÍTULO IV	 81
4.4 Cronotopo en diégesis: la ribera poética de Raúl Gómez Jattin	81
4.4.1 El paraíso perdido de Raúl Gómez Jattin	82
4.4.2 Las fronteras de lo imaginario: Cereté como punto de enunciación del sabanero en Gómez Jattin... ..	83
 5. CONCLUSIONES.....	 85
6. BIBLIOGRAFÍA	87
6.1 Bibliografía del autor	87
6.2 Bibliografía sobre el autor.....	87
6.3 Bibliografía del marco referencial.....	87
6.4 Bibliografía del marco teórico.....	88

AGRADECIMIENTOS

A mis padres, Ana y Aníbal, con su apoyo incondicional han marcado los pasos de mi vida intelectual y espiritual; a la valiosa disposición académica y acertado aporte y soporte de materiales de Graciela Maglia Vercesi, directora de esta investigación. A la poesía de Gómez Jattin germen de estas pequeñas palabras; a la experiencia del crítico ruso Mijail Bajtin y al maestro francés Pierre Bourdieu, que antecedieron la escritura de este trabajo de grado; a la acertada profundización de conceptos y experiencia académica de los profesores del programa; al amor de mi familia, sin cuyo bastón no hubiera podido terminar la escritura de este trabajo final de mi carrera universitaria.

INTRODUCCIÓN

Podemos situar el trabajo de la poesía del autor contemporáneo Raúl Gómez Jattin, a partir de esa *otra* soledad¹ de la que habla Gabriel García Márquez, la que hemos pasado por alto a lo largo de la escritura del siglo XX; la soledad del escritor Caribe que metaforiza el acto de la pesca, disfrutando de arrojar y recoger en el mar las palabras escabullidas y prolapsadas por las olas, mientras encarna el bullicio del carnaval en la trasfiguración de la máscara, las penas consagradas al silencio de un ser que grita cuando nace y muere en el jolgorio de la fiesta. Esta doble ambivalencia del poeta habita en el autor; ya que el imaginario, mercadería de palabras que hemos alquilado al mundo del lenguaje, se halla en el camino de la construcción simbólica del mundo y la naturaleza de la escritura que inscribe mundos paralelos de realidad. De esta manera podemos decir que en Gómez Jattin habita esa doble soledad, la de los recursos convencionales y la de la locura del poeta.

Un poeta que se carnavaliza dentro de la obra literaria y que es palabra a la medida que también puede ser la expresión festiva de lo colectivo, encarnación de la memoria del pueblo que muere para vivir a través de la poesía carnavalizada. Sin embargo, el lenguaje del carnaval no es una manifestación literaria que podamos trasladar de manera directa a la poesía del autor, sino más bien a través del tránsito que va desde de las convenciones sociales hasta la estructura carnavalesca donde pervive el poeta.

¹ La Soledad a la que hace referencia el escrito es la planteada por García Márquez en su discurso del Premio Nobel donde nos dice que: “Una realidad que no es la del papel, sino que vive con nosotros y determina cada instante de nuestras incontables muertes cotidianas, y que sustenta un manantial de creación insaciable, pleno de desdicha y de belleza, del cual este colombiano errante y nostálgico no es más que una cifra más señalada por la suerte. **Poetas y mendigos, músicos y profetas, guerreros y malandrines, todas las criaturas de aquella realidad desaforada hemos tenido que pedirle muy poco a la imaginación, porque el desafío mayor para nosotros ha sido la insuficiencia de los recursos convencionales para hacer creíble nuestra vida.** Este es, amigos, el nudo de nuestra soledad.” García Márquez, Gabriel. *La soledad de América latina: escritos sobre arte y literatura*. 1948-1984. (Discurso de recepción del premio Nobel. Diario el país. (Madrid). 9 de Dic. 1982; Ediciones Originales, Barcelona, 1982.

De esta manera, podemos analizar la poesía del autor desde la teoría del carnaval bajtiniano, desde la simbología de lo carnavalesco y a partir de la subversión de una sociedad que también se despoja de su carne para investirse de su otra soledad, es decir, para ser objeto de lo carnavalesco. Gómez Jattin representa el bufón dentro del carnaval, figura que lo convierte en el poeta de la tribu, de una tribu que lo percibe como su palabra viva y su expresión de vida.

Sin embargo, esta investigación literaria no responde a una lectura únicamente del texto literario, sino que ubica el texto en su contexto. Así Gómez Jattin surge literariamente dentro del mapa geo-histórico colombiano, en la sabana costera colombiana como un lugar fronterizo entre la costa periférica y el centro hegemónico del país.

La ubicación de la sabana costera podemos definirla como un lugar anfibio entre el acá y el allá del de la ribera del río Sinú; un territorio adyacente al Caribe colombiano que difiere diametralmente de las características del centro hegemónico del país; un lugar que ha construido su propia norma y del que surge una cultura subalterna² e híbrida³ resignificada por su postura en el discurso nacional y en su relación con el Caribe colombiano.

² Según Mabel Moraña en su ensayo *El boom del subalterno* el concepto del subalterno ha abandonado una anterior formulación denigrante de los desposeídos y marginalizados en la colonia y se ha potenciado en la actualidad para la teorización del latinoamericano: “La elaboración actual del concepto violenta, de algún modo, esa disgregación, convirtiendo la subalternidad en una narrativa globalizante, sustituyendo el activismo político que fundamentaba los textos incluidos en los Cuadernos de la cárcel por un ejercicio intelectual desde el que puede leerse, más que el relato de las estrategias de resistencia de los dominados del Sur, la historia de la hegemonía representacional del Norte, en su nueva etapa de rearticulación postcolonial.” Texto obtenido en <http://www.ensayistas.org/critica/teoria/castro/Mabel.htm>. Pág. 6-7.

³ Cfr. García Canclíni, Néstor. *Culturas híbridas*. México, Editorial Grijalbo. 1990. Pág. 15. El autor afirma que no funciona la oposición abrupta entre lo tradicional y lo moderno, tampoco entre lo culto, lo popular y lo masivo y que es necesario averiguar si su *hibridación* puede leerse con las herramientas que las han estudiado por separado. “Se encontrarán ocasionales menciones de los términos *sincretismo*, *mestizaje* y otros empleados para designar el proceso de *hibridación*. Prefiero este último porque abarca diversas mezclas interculturales –no sólo las raciales a las que suele limitarse “mestizaje” – y porque permite incluir las formas modernas de hibridación mejor que “sincretismo”, fórmula referida casi siempre a fusiones religiosas o de movimientos simbólicos tradicionales.”

La crítica sobre la obra poética de Raúl Gómez Jattin es escasa⁴ y el análisis de los aspectos del carnaval desde la perspectiva bajtiniana no ha sido considerado como un concepto para estudiar al autor desde la perspectiva del lenguaje popular y su manifestación en la cultura del Caribe. Es por este motivo que la presente investigación constituye un aporte académico para leer la obra de los autores del Caribe colombiano desde una perspectiva diferente, que conecta los aspectos del contexto en relación con el texto.

Por tal razón, se hace necesario un estudio sociológico que analice los valores literarios del autor y que dialogue con el contexto de la cultura popular, el vocablo vulgar y el lenguaje literario, evitando al máximo caer en interpretaciones anecdóticas y biográficas que aludan al autor y se alejen del lenguaje, origen y extensión de sus fuentes culturales e históricas.

En este sentido, la obra poética de Raúl Gómez Jattin es una obra que se debe abarcar desde el contexto del discurso de la sabana y el discurso del Caribe contemporáneo como un lenguaje surgido desde la carnavalización literaria y originado desde la cultura *anfibia* del autor. Analizando la obra poética de Gómez Jattin alrededor de los fundamentos de lo popular en la teoría sociológica de Bajtin y a partir de la construcción de los conceptos de “campo de poder y literario” y “*habitus*” del crítico Pierre Bourdieu.

⁴ Tres estudios fundamentales marcan el inicio de esta investigación en la esfera académica. El primero de ellos, es el estudio de Roberto L. Sim que fue publicado en marzo de 1988 en la Revista *Hispania*, con el título de: “Periodismo, Ficción, espacio carnalesco y oposiciones binarias: la creación de la infraestructura novelística de Gabriel García Márquez”. Más reciente, del año 2005, es el artículo de Silvia Ragusa en la Revista *Especulo* de la Universidad Complutense de Madrid: “Carnaval: el disfraz como cadena de sustituciones en La vida breve de Juan Carlos Onetti”. Y por último, un factor importante en esta investigación se encuentra en el trabajo de maestría de Rubén Otálvaro Sepúlveda: “Sujeto lírico, espacio poético e intertextualidad en la poesía de Raúl Gómez Jattin”, del año 2006, que explica en uno de sus capítulos el carnaval dentro de la obra poética de Gómez Jattin, pero que no termina por ser un laboratorio de análisis en su obra poética.

1. MARCO REFERENCIAL

1.1 La construcción del discurso de sabana: frontera entre el centro andino y la costa atlántica periférica

En todo caso, eligió progresar por una vía difícil. En tus amores, camarada Caucho, no olvides al Caribe, que te aguarda y espera el esfuerzo de millones de Cauchos... ¡Ah, si puedes trenzarse el haz de todas las energías de los pueblos caribes federados, se atropellarían la mala suerte y la historia misma!... Cada uno tendría entonces más que avanzar con sus hermanos, sus amigos, sus amores a la conquista de la vida... Pero todavía es una quimera, aún no se ha levantado el día sobre el Caribe. ¡Paciencia!... Jacques Stéphen Alexis. *En un abrir y cerrar de ojos*. 1958.

La obra poética de Raúl Gómez Jattin, presenta una diversidad inextricable e inabarcable en cuanto a su mixtura, cuando nos presenta una mezcla entre el lenguaje coloquial y el lenguaje literario puestos en un mismo nivel de expresión poética. Sin embargo, su visión de mundo revela su espacio social, cultural y su vivir sabanero.

Vive al mismo tiempo en las fronteras de un Caribe continental inundado por estructuras sociales, culturales y literarias que son el resultado de la diversidad, fragmentación, inestabilidad y complejidad cultural de la región, en contraste con el centro hegemónico que regula por medio de la “norma” las particularidades del territorio colombiano.

“Ocurre que el mundo contemporáneo navega el Caribe con juicios y propósitos semejantes a los de Cristóbal Colón: esto es, desembarca ideólogos, tecnólogos, especialistas e inversionistas (los nuevos des-cubridores), que vienen con la intención de aplicar “acá” los métodos y los dogmas de “allá”, sin tomarse la molestia de sondear la profundidad socio-cultural del área”. (Benítez Rojo, 1989, II).

Así, los modos de representación y los estudios del Caribe deben ser estudiados como el resultado de una dualidad de postulaciones que manifiestan el debate entre unidad y diversidad del mismo, entre homogeneidad y heterogeneidad, esquemas dependientistas e independentistas; dicotomías que oponen cultura popular/alta cultura, elementos

vernáculos/ foráneos y centro/periferia. Este concepto dual del Caribe nos proporcionará una pauta para entrar en la argumentación del campo crítico de la obra literaria, a partir de su génesis social y cultural.

Esta investigación construye alrededor de la obra de Raúl Gómez Jattin el análisis de las condiciones culturales, históricas y sociales en que se sitúa la poética del autor. Este tipo de crítica manifiesta una dura confrontación con la crítica tradicional que, según Graciela Maglia en su libro *De la machina imperial a la vereda tropical*, habitualmente “sacraliza el hecho literario y lo considera desde una perspectiva ideologizada, acrónica y atópica, que priva a la obra literaria de su especificidad histórica y lingüística, a la vez que ignora su función crítica.” (Maglia Vercesi, 2009, 35).⁵

Una forma científica de entender la obra de arte en Colombia, puede ser desde la perspectiva de Pierre Bourdieu la comprensión de la relación entre campo literario y campo de poder; entendiendo la obra de arte como el resultado de una dialéctica relacional. En este sentido, abordamos la poesía en Colombia como un campo que no tiene todas sus características definidas; debido a que los movimientos literarios y generaciones poéticas que se generan en esta sociedad no surgen de la autonomía, sino que se manifiestan en el campo literario como un resultado de intervenciones extraliterarias y no como un análisis de sus valoraciones artísticas.

A pesar de esta dificultad podemos observar varias características de este campo literario, variedad de estilos lingüísticos y literarios que se manifiestan por la diversidad de las

⁵ Cfr. Bourdieu. Bourdieu, Pierre. [1990] 1995. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Madrid: Anagrama. 15p. El autor francés se aleja de la antigua antinomia de lo inteligible y lo sensible y plantea que: “El análisis científico de las condiciones sociales de la producción y de la recepción de la obra de arte, lejos de reducirla o destruirla, intensifica la experiencia literaria...”.

regiones geográficas y culturales; gustos y preocupaciones estéticas heterónomas dentro un país multifacético y colorido de pensamiento y literaturas.

Es por esto que planteamos dos visiones del discurso poético en Colombia, la que nos propone un lenguaje que habita cercano a la oralidad y al lenguaje directo (manifestaciones artísticas que presentan particularidades de regiones específicas del país) y por otra parte, un discurso poético que reflexiona sobre él mismo y que reflexiona sobre la experiencia de la ciudad como hábitat del poeta.

Si se parte de la obra de Gómez Jattin es fácil notar la construcción del discurso de sabana a partir de la construcción del primero; sin evadir tampoco las reflexiones sobre la escritura; debido a que emplea unos recursos estéticos y una toma de posición frente a ellos que manifiestan en primer lugar, un actitud desacralizadora que sin tapujos descubre el velo de lo popular, de lo grotesco, de lo vulgar, de la literatura, de la política, del sistema social y de muchos más ámbitos del contexto del Caribe en relación con el país y en segundo lugar, un lenguaje sencillo que se escinde del lenguaje de lo popular y se eleva al lenguaje de lo literario.

1.1.1 La poesía colombiana en el siglo XX: el camino de la institucionalización hacia el canon poético

En este sentido, el concepto de campo literario en Bourdieu permite una interpretación diferente de la poesía colombiana entendida como un juego de poder entre el centro y lo

periférico del país. Los rasgos específicos de esta relación se caracterizan por la hegemonía y el poder institucional indiscutible de Bogotá alias “la Atenas Sudamericana” frente al resto del país.

Cobo Borda puntualiza sobre el periodo en que escribe Raúl Gómez Jattin, que podría denominarse el momento de la institucionalización de la poesía de los años “80”, ya que se ejerce una zona de influencia legalizada y específica desde las instituciones, la academia, revistas literarias, premios de poesía y demás entidades externas como agentes dominantes sobre lo literario.

“La poesía se concentra en espacios prefijados como la Casa de Poesía Silva de Bogotá, fundada en mayo de 1986, a la cual se añade ahora la Casa de Poesía Fernando Mejía de Manizales, inaugurada en julio de 1990, auditorios universitarios, revistas especializadas como Golpe de Dados, fundada en enero de 1983 y que sobrepasa los 100 números o premios como el que otorga la Universidad de Antioquia en forma ininterrumpida a partir de 1979, el cual ofrece un buen balance. A esto conviene añadir la página de poesía publicada por el "Magazín Dominical" del diario |El Espectador y el panorama anual que ofrece "Lecturas Dominicales" de |El Tiempo. Quizás también ella se ha beneficiado, en alguna forma, del auge editorial colombiano que en 1989 exportó libros por 61 millones de dólares. Pero son minoritarias ediciones como las de la "Fundación Guberek" o "Museo Rayo" las que mejor reflejan su curso.”(Cobo Borda, 1995, 117)

Según el escritor bogotano, esta institucionalización literaria continúa de una tradición a otra y puede llegar a legalizar la institucionalización del canon en Colombia. Así se establece el camino de la institucionalización hacia la canonización como el germen de una tradición cultural. No obstante, este camino lleva consigo la posición de un autor marginal como Raúl Gómez Jattin y su relación con la tradición:

“Los modernistas (Silva, Valencia, Porfirio-Barba Jacob, José Eustasio Rivera, el autor de *La vorágine* (1924) y Eduardo Castillo), el de los nuevos (donde fuera de León de Greiff y Rafael Maya no se distingue ningún poeta de verdadera trascendencia, salvo la curiosidad vanguardista que fue el libro de Luis Vidales *Suenan timbres* (1926), un pequeño escándalo dentro de una pequeña ciudad habituada al orden, la parsimonia y el tradicionalismo, y Jorge Zalamea, casi más por traductor de Perse que por poeta él mismo), el de la piedra y el cielo(al cual se ha adscrito, sin serlo Aurelio Arturo, un impar solitario, y que integrarían además de los mencionados Carranza y Martín, Jorge Rojas, Arturo Camacho Ramírez y Gerardo Valencia), el grupo de la revista mito (del cual formarían parte, además de los tempranamente fallecidos Jorge Gaitán Durán y Eduardo Cote Lamus, Fernando Charry Lara, Álvaro Mutis, Fernando Arbeláez y Rogelio Echavarría) y por último el grupo nadaísta (capitaneado por Gonzalo Arango y que a partir de la década de 1960 ha producido varios poetas de interés y valía, más perceptibles hoy, veinte años después de su eclosión inicial, que en el momento de su escandalosa irrupción pública. Serían ellos Jaime Jaramillo Escobar, Mario Rivero, J. Mario y Eduardo Escobar, Darío Lemos y Amilkar Osorio).” (Coba borda, 1995, 13)

Este orden es excluyente en cuanto a que no tiene en cuenta a la posición autónoma y literaria de Raúl Gómez Jattin dentro del canon de la poesía colombiana como un referente “que los jóvenes leen, que las universidades estudian, que los críticos revisan” (Coba borda, 1995,13). Sin embargo, según el crítico Harold Alvarado Tenorio en su libro *Una antología crítica de la poesía colombiana del siglo XX* el autor podría pertenecer a la generación de los “últimos poetas” o del desencanto.

La canonización en Colombia, por lo tanto, es una nueva forma de autorización, cuya ampliación o reducción implica una validación del hecho poético de un autor y una generación. Según David Jiménez en su libro *Poesía y canon*, “Cuestionarlo, poner en duda sus fundamentos, denunciar sus nexos con autoridades no estéticas que determinan límites, exclusiones, silencios, significa un saludable llamado de atención sobre el carácter histórico, no teológico del canon y su dependencia de condiciones culturales contingentes”.

(Jiménez, 2002, 15). Y es así como la misma institucionalización del canon también prescribe, y el canon termina por ser un conjunto mutable de textos; configuraciones inestables que se sujetan a cambios constantes según gustos estéticos y el entorno cultural en que se suscriben las obras.

1.1.2 Locus de enunciación: tríptico poético de Raúl Gómez Jattin (Cereté, Cartagena y Bogotá)

Te buscaré en los mapas,/lentamente palpando/las líneas divisorias, sorteando montañas y estaciones,/ descifrando el azul del mar y de los ríos, lentamente acechando/ un nombre que te diga y me alimente,/un resquicio de luz hecha palabra,/ciudad, pueblo, accidente, tal vez tierra./Volviendo del revés la geografía, te buscaré, por entre los dibujos/ y los signos pintados, lentamente,/sin tregua, sin remedio, lentamente en los atlas./ sin fe, sin esperanza.

Más de geografía. De “Alcoba del agua” 2002. Josefa Parra. (Jerez de la Frontera, España,1965)

El lugar de enunciación del poeta se construye a partir de Cereté, su patria⁶ de nacimiento, Cartagena de Indias, su patria de potestad y automarginalidad y Bogotá, su patria de reinención. Lugares que al mismo tiempo se resignifican y constituyen una construcción del imaginario en el poeta y se ubican como un punto de referencia en su escritura.

1.1.2.1 Cartagena de lejanía y automarginalidad

Este primer análisis sobre el lugar de la escritura de Gómez Jattin parte de Cartagena como su patria de exilio y automarginalidad. Orlando Fals Borda plantea en su libro *Historia*

⁶ La patria no sólo es lugar de nacimiento físico, sino el espacio donde se define el individuo socialmente, sus parámetros de fundación y sus mecanismos de reconversión en los valores culturales, ideológicos y literarios del entorno. “La Patria (del latín patria, familia o clan > patris, tierra paterna > pater, padre) suele designar la tierra natal o adoptiva a la que un individuo se siente ligado por vínculos de diversa índole, como afectivos, culturales o históricos.” <http://es.wikipedia.org/wiki/Patria>

*doble de la costa colombiana*⁷ que la problemática cartagenera está dada en su automarginalidad en relación con el centro estatal; una suerte de lejanía territorial, política y espiritual entre las clases altas de Cartagena y las otras poblaciones del Departamento de Bolívar y el resto del país. En la poesía de Gómez Jattin esa automarginalidad es la soledad del territorio de su cuerpo y de su alma está representada en la construcción de la patria de exilio, de una Cartagena de automarginalidad que no sólo margina lugares, tiempos y fronteras, sino hombres que surcan con palabras los horizontes que se encuentran como su única salida, contraste y límite entre la nada y los llenos que pueblan su mundo.

La lejanía a que aludo ha sido también geo-históricamente un tópico que resulta de un aparente aislamiento desde El Carmen hacia el sur, en los nuevos Departamentos de Sucre y Córdoba que histórica, social y políticamente imponen una frontera con el centro del país. Este fenómeno se puede llegar a construir desde el concepto de “esquizofrenia social” como un sentir del subalterno que siempre está alejado del mundo y no de la realidad en sí, como un muro espiritual que traza un límite imaginario con la Cartagena de las murallas y la costa Caribe colombiana.⁸

1.1.2.2 El retorno a la tierra sabanera: esa amachada conquista del Sinú y la domesticidad colonizadora

Ahora nos acercamos a la otra tierra donde dejó un testamento vivo el poeta Raúl Gómez Jattin; la patria de crianza y nacimiento donde “fue Dios y demonio; la tierra del Oro

⁷ Fals Borda, Orlando. Historia doble de la costa. El Áncora editores, Bogotá, 2002. 30a-53a, 30b-53b.

⁸ Las murallas pueden llegar a constituir una pared límite con el mar pero no con el resto de la costa Caribe colombiana por ser puerto principal identitario de la región y fuente cultural del sabanero.

blanco; la célebre población inmortalizada por el cabo Herrán en su porro “El Guayabo de la Y”, que festeja con fervor la vigencia que tiene la poesía en el país de la sinrazón.”⁹ Es aquí donde concluye históricamente el viejo Bolívar con sus afanes de independencia en los nuevos departamentos de Sucre y Córdoba. El retorno a la tierra sabanera constituye un tópico del poeta ya que históricamente reúne dos rasgos que constituyen su visión de mundo como son la “domesticación de la mujer” y la “visión machista del pueblo cereteano.”

Históricamente, según Orlando Fals Borda, en su libro *Historia doble de la costa*, la conquista del Sinú fue una conquista suave y sin mayores contratiempos, pero que generó huellas históricas fundamentales en la construcción del discurso sabanero costeño. Donde los colonizadores españoles Francisco Velásquez¹⁰ y doña Francisca Baptista¹¹ y otros colonos (españoles humildes sobrecogidos por el trópico sinuano y sin apellidos renombrados como los hidalgos que llegaron a Cartagena) combinaron la dominación recia y explotadora de “Don” Francisco y la evangelización de los aborígenes de “Doña” Francisca que, se relacionaba ancestralmente con los Zenues, ya que entre ellos, se daba fundamentalmente la dominación femenina en la tribu.

⁹ Vanegas, Beatriz. En su ensayo inaugural de mujeres poetas en Cereté.

¹⁰ “...convirtiéndose el mismo en “don” masculino y duro, gracias a la singular idea que tuvo de fundar en 1721, junto con Jiménez de León y Ramos, un pueblo libre y abierto a todos los habitantes del Sinú sin distinción de castas, que se llamo Mocarí hoy Cereté”. Fals Borda, Orlando. *Historia doble de la costa*. El Áncora editores, Bogotá, 2002. Pág. 45b.

¹¹ Tuvo el raro mérito de haber obtenido del rey, hacia 1660, el rango de Conquistadora y pacificadora de la Provincia de Urabá, “De Sinú hasta el Darién) asimilable al cargo de “encomendadora y redentora de gentiles). Fals Borda, Orlando. *Historia doble de la costa*. El Áncora editores, Bogotá, 2002. Pág. 32b.

En este sentido, podemos evidenciar la raíz histórica del machismo¹² de estas tierras en la confrontación histórica entre los Zenues, en los que funcionaba el “Mater familia” acentuada por la “ley de vientres” de los africanos esclavizados distinto a como funcionaba en Europa el “Pater familia” en virtud de la herencia romana que llegó a España, en la cual se inducía *a la mujer* a las labores domésticas, familiares y sexuales, acortando las alas de las mujeres bravas que querían surgir dentro de la dominación española.

La confrontación de estos dos discursos, el femenino y el masculino, convive con otro tipo de discursos en la costa como son las expresiones patentes de bisexualidad y erotismo indígenas y de zoofilia, como técnicas alternas al desarrollo de la masculinidad que matizan el machismo tradicional.

1.1.2.3 La construcción de nación: la costa Caribe en contravía del centro hegemónico

Por otra parte, podemos construir el discurso del centro hegemónico, como una patria de reinención y de reconversión de los valores tradicionales de la literatura en la escritura del poeta en su patria de fundamentación académica dada en Bogotá. El discurso histórico permite confrontar las fronteras del Caribe colombiano y su relación con el centro hegemónico, en una relación entre el campo de poder y el literario con la historia política del país, también reflejado en el discurso de la Costa colombiana como lugar dominado por el centro hegemónico andino.

¹² “(visto como aquella actitud del hombre (con efecto de eco en mujeres) que subvalora a la mujer con fines de explotación o acomodación doméstica, familiar, económica y sexual.)” Fals Borda, Orlando. Historia doble de la costa. El Áncora editores, Bogotá, 2002.45b.

La principal característica de esta relación se da en la fundamentación de una nación no unificada, que desde las postrimerías de fundación en el periodo colonial, manifiesta una inconsistencia en el modo de estudiar la historia de Colombia. Alfonso Múnera en su libro *El fracaso de la nación*, nos explica que:

“Por un lado se acepta en el siglo XVIII que la Nueva Granada estaba compuesta por regiones autónomas y sin mayor relación entre ella y, por el otro lado, a la hora de discutir su historia, la perspectiva regional desaparece para ser suplantada por la imagen de una Nueva Granada unificada, con unos intereses únicos, y hasta con una idea única de su progreso” (Múnera, 2008, 129).

La construcción de la nación no tiene en cuenta la diversidad de las regiones y ni la autonomía entre ellas. Por lo que la imagen de nación que se construye no manifiesta los matices en la relación campo y ciudad, donde se evidencia los modos coloniales de la relación siervo-señor de la nueva aristocracia criolla. También evidenciados posteriormente en los problemas de creación de un país solamente bipartidista y confrontado en sus orígenes por la intolerancia, la incomprensión y la desarticulación de sus modos de vida heredados desde la colonia.

La tercera parte del siglo XX manifiesta los problemas de la diversidad del país en la profundización de las instituciones políticas y judiciales del territorio colombiano, el auge de la violencia, la profundización de la desigualdad social y la crisis del narcotráfico generan un revolcón en la Constitución Política, por lo que se crea la Carta Magna Colombiana del 91, que a su vez es una verdadera transformación en la que se genera el reconocimiento de la diversidad de los grupos humanos y de los derechos fundamentales del hombre:

“Artículo 1. Colombia es un Estado social de derecho, organizado en forma de República unitaria, descentralizada, con autonomía de sus entidades territoriales, democrática, participativa y pluralista, fundada en el respeto de la dignidad humana, en el trabajo y la solidaridad de las personas que la integran y en la prevalencia del interés general.” Constitución Política Colombiana 1991.”

Esto permite que se fortalezcan los derechos del hombre, de las comunidades indígenas, de los grupos afroamericanos y se reivindique al campesinado en general mediante en el fortalecimiento de las instituciones. En efectos teóricos y prácticos la consolidación de la constitución política significa el nacimiento de un país pluralista, diverso y descentralizado.

1.1.3 El metarchipiélago como territorio histórico, geográfico, político y cultural

El concepto de campo literario tiene una ventaja metodológica: nos permite crear un modelo metafórico a la medida del ensayista francés Pierre Bourdieu, para demostrar la existencia de un intercambio mutuo entre los discurso de la historia y de la poesía, y de esta manera considerar el campo literario de una época como parte dominada que se ejerce desde el campo de poder, sin ser una totalidad en sí. (Bourdieu, 1995, 305)

Esta construcción en la relación del campo de poder se construye desde la mediación entre los problemas sociales, los momentos históricos, el origen social o la ideología política del escritor cereteano. La mediación evita explicar la actuación de los escritores y su literatura como resultado mecánico reflejo de la vida social. Resulta más enriquecedor entonces, partir del campo literario del poeta Raúl Gómez Jattin desde su anclaje espacio temporal, como un potenciador agente del propio valor de la obra que se relaciona en un campo de poder autónomo y objetivo. En este sentido, son las estructuras del campo como factores

externos que ejercen influencias externas sobre la obra, lo que nos permite un análisis histórico fundamental para comprender las condiciones literarias, la apropiación simbólica real o ficticia del objeto estético.

El objetivo fundamental de este punto del marco referencial es abarcar los fenómenos más importantes del siglo XX en el Caribe, en la búsqueda más allá del tronco común y de las condiciones culturales, que pueden englobar una unidad sociológica de las diversidades de la región y que nos permitan analizar los factores determinantes que se han dado en el pensamiento literario del Caribe colombiano. Naciones que pueden ubicar su surgimiento en dos siglos según el historiador francés Gerard Pierre Charles en su libro relativo al Caribe Contemporáneo:

“El Caribe, desde el inicio de la independencia haitiana (1789-1804) hasta el reciente acceso a la condición independiente de Dominica; sociedades marcada por procesos diferente de desarrollo económico, social y político que configuran situaciones locales disímiles. Basta referirse a Puerto Rico, Cuba y Haití, que conforman modelos tan lejanos uno del otro, para entender la dificultad de integrar en una misma investigación el mundo antillano.” (Pierre-Charles, 1981, 11).

La posición del historiador francés, parte de una forma de análisis histórico que comprende los fenómenos de dominación, dependencia y luchas sociopolíticas en el área, como una dinámica impuesta por el colonialismo y el imperialismo. Estos fenómenos generan a partir de la dialéctica de dominación-resistencia, las preguntas constitutivas del Caribe contemporáneo que han marcado el siglo XX ¿Por qué ha surgido en el Caribe la primera revolución socialista del hemisferio occidental? ¿Por qué también se han dado allí dos de la crisis más importante de la posguerra: la de octubre de 1962 en que la humanidad estuvo al

borde del conflicto nuclear y la intervención estadounidense en Santo Domingo, sin duda el hecho más relevante en la historia del imperialismo en el continente.

Esta influencia que manifiesta el Caribe desde la relación de Cuba con el mundo y de Estados Unidos como potencia imperialista dominante en la región ha significado para el Caribe colombiano el nacimiento de un nuevo pensamiento contemporáneo, que influye en la posibilidad de una revolución que subvierta el orden imperialista.

Hechos que hoy en día siguen manifestándose a través de los fenómenos de genocidio, depredación, explotación y opresión característicos del colonialismo y del imperialismo, pero que generan una otredad intrínseca en el pensamiento Caribe.

Son precisamente en el contexto mundial estas relaciones de la periferia-imperialismo la que ubican estos fenómenos contestatarios como son la revolución cubana y por otro lado la invasión norteamericana a Puerto Rico como bases de una identidad general en el Caribe que ponen de manifiesto y justifican el surgimiento poético de Raúl Gómez Jattin en el Caribe colombiano con una visión autónoma del mundo literario que subvierte el establecimiento.

Esta posición contestaría que podemos evidenciar en el Caribe colombiano es la posibilidad de restablecer un orden y de consolidar una legislación propia en la región. Reafirmando que tanto el carnaval y la escritura como formas estéticas de subvertir el orden, sólo pueden ser posibles en la periferia como el resultado de una fuerza que se ejerce en contravía del centro hegemónico.

2. MARCO TEÓRICO

Para que a la sociología de la creación intelectual y artística le sea asignado su objeto propio y al mismo tiempo sus límites, debe percibirse y establecerse el principio de que la relación entre el artista creativo y su obra, y en consecuencia su obra misma, es afectada por el sistema de relaciones sociales dentro de la cual tiene lugar la creación como un acto de comunicación o, para ser más preciso, por la posición del artista creativo en la estructura del campo intelectual (la cual es en sí misma, en todo caso en parte, una función de su obra pasada y la recepción que haya ésta encontrado). **Pierre Bourdieu.**
Campo Intelectual y Proyecto Creativo

El concepto de translingüística en Bajtin construye el fundamento básico que surca la teoría y sus métodos, y que nos permite percibir las categorías literaria del texto en su contexto. Por ejemplo, en su libro *La Cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: en el contexto de François Rabelais (1941)*, Bajtin, ahonda su análisis sobre la novela desde la expresión de la cultura popular carnavalesca y polifónica, como contravía de la unilateralidad del discurso y el unísono de la vida, como celebración de la ambivalencia. Esta interpretación es la base teórica que fundamenta nuestro estudio en la escritura poética de Gómez Jattin como vínculo de las formas carnavalescas, el concepto de cronotopo, de la risa y de lo grotesco alrededor de lo popular.

2.1 El carnaval como mecanismo simbólico y literario

Por efecto de esta libertad llegaron a la plausible emulación de hacer todos lo que a uno le fuera grato; si alguno o alguna decía bebamos, todos bebían; si decían juguemos, todos jugaban; si decían vamos a pasear por el campo, todos paseaban. Si decían vamos a cazar las damas montadas en sus bellas hacaneas, con su palafrén y su guía, llevaban cada una en su mano, enguantada delicadamente, un esmerillón o una alcotancillo; los demás pájaros los llevaban los hombres. **François Rabelais. Gargantúa y Pantagruel**

El concepto de *Carnaval bajtiniano* está situado en las fronteras entre el arte y la vida. En realidad es la vida misma. El carnaval para el crítico ruso posee un carácter universal y su esencia está en los individuos que lo experimentan como la vida misma, no simplemente

representada sobre un escenario, sino vivida en la duración del carnaval. Esto puede entenderse en Bajtin de la siguiente manera: “Durante el carnaval es la vida misma la que juega e interpreta. Aquí la forma efectiva de la vida es al mismo tiempo su forma ideal resucitada”. (Bajtin, 1986,7-8).

A diferencia de la fiesta oficial-religiosa, el carnaval es según Bajtin el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, se manifiesta la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes. Esta abolición de las relaciones jerárquicas poseía una significación muy especial. En las fiestas oficiales las distinciones jerárquicas se destacaban a propósito, cada personaje se presentaba con las insignias de sus títulos, grados y funciones y ocupaba el lugar reservado a su rango. Esta fiesta tenía por finalidad la consagración de la desigualdad, a diferencia del carnaval en el que todos eran iguales y donde reinaba una forma especial de contacto libre y familiar entre individuos normalmente separados en la vida cotidiana por las barreras infranqueables de su condición, su fortuna, su empleo, su edad y su situación familiar.

El carnaval establece una salida de lo cotidiano, el hombre celebra la corporeidad de su cuerpo y la de la tierra. El hombre se sale de sí mismo y habita un mundo límite que no tiene límites. El carnaval actúa sobre el tiempo, en un periodo intermedio entre el antes y el después. El carnaval como objeto literario y la literatura carnavalizada se ubican en el contexto del Caribe colombiano en el Carnaval de Barranquilla como un carnaval precuaresmal; anterior a la abstención, al ayuno y a la abstinencia católica, a la semana de la muerte y resurrección de Jesús, es decir, antes de los cuarenta días que representan para los católicos un periodo de reflexión, de meditación y de fe.

Este antes y después establece la inversión del tiempo religioso y una forma de combate que habita entre el tiempo religioso y el tiempo de la carne. En el carnaval reina la lujuria, el apetito voraz y se eliminan todas las prohibiciones que antes existían, y continúa el tiempo, es decir, el tiempo de lo carnavalesco se superpone al tiempo religioso donde reina el orden, la confesión y la penitencia.

2.2 Cronotopo bajtiniano en la literatura de la cultura popular

Según Mijail Bajtin la concepción del tiempo y el espacio, se manifiesta en la teoría del *Cronotopo Literario* en cualidades intrínsecas de la obra de arte, como un punto de respuesta a los formalistas rusos que entienden lo literario como un objeto aislado, y no como un complejo de signos del mundo circundante. De esta manera, podemos desarrollar la idea de Bajtin como confrontación a la posición de Tzvetan Todorov, en su *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, donde nos dice que el análisis de los elementos de una obra se dan en: -“el argumento, el estilo, el ritmo y la sintaxis en la prosa, el ritmo y la semántica en el verso. Bastaron para convencernos de que la abstracción de tales elementos es en cierta medida aceptable como hipótesis de trabajo, pero que todos ellos existen en correlación e interacción mutuas” (Todorov, 1978: 91)

Según la crítica Amalia Rodríguez Monroy en el prólogo a la obra *El método formal en los estudios literarios*, Bajtin manifiesta que este análisis de los elementos formales es insuficiente, sino se tiene en cuenta que el texto literario adquiere una significación estructural dentro de un tiempo y un espacio real, es decir, dentro de un espacio social. El cronotopo, por lo tanto, es una teoría formal de lo literario-artístico en que tiene lugar una

fusión de los indicios espaciales y temporales en un todo consciente dentro de la configuración simbólica del mundo donde según Bajtin:

“El tiempo se condensa, se concentra y se hace artísticamente visible; el espacio, en cambio, se intensifica, se asocia al movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los indicios del tiempo se revelan en el espacio y éste es asimilado y medido por el tiempo. Por este cruzamiento de las series y por esta fusión de los indicios se caracteriza el cronotopo artístico. “(Bajtin, 1986, 269)

El cronotopo en Bajtin se configura desde Rabelais en su libro *Gargantúa y Pantagruel*; desde los fundamentos del tiempo folklórico, la desmembración y presentación del tiempo socio-costumbrista, de las festividades y de lo popular, de los ritos y de los ciclos.

Las principales particularidades de esta forma de tiempo constituyen un *tiempo colectivo*; cuya característica principal es que el tiempo de la vida individual aún no existe, el individuo se piensa únicamente en lo colectivo. Este tiempo es configurado desde el ámbito *laboral*, el tiempo se mide por los hechos del trabajo, el modo de vida y los procesos laborales no están divididos. Este tiempo es el tiempo del crecimiento productivo, el de la multiplicación, fructificación y floración. La marcha del tiempo no destruye, ni se reduce, sino que multiplica el número de valores. Este tiempo es profundamente *espacial y concreto*. No está separado de la tierra y la naturaleza. Está integración en el exterior, como la vida del hombre. Las estaciones del año, las edades, las noches y los días (y sus subdivisiones), la copulación, la preñez, la maduración, la muerte, son categorías-imágenes que sirven por igual tanto para la representación argumental de la vida humana, como para la representación del vida de la naturaleza. Todas estas imágenes son cronotópicas. Este tiempo es *único*. Esta unidad total revela sobre el fondo de las posteriores percepciones del

tiempo en la literatura, cuando el tiempo de los hechos personales se individualizó y se separó del tiempo de la vida histórica colectiva del todo social, cuando aparecieron escalas diferentes para la medición de los hechos de la vida privada y los hechos de la historia.

Aunque abstractamente el tiempo siguió siendo único, argumentalmente se dividió. Todas estas particularidades del tiempo comprenden el tiempo de las festividades. Pero la última particularidad de este tiempo del que vamos a hablar, es su carácter cíclico en cuanto rasgo negativo que limita la fuerza y la productividad ideológica. El sello del carácter cíclico y, por consiguiente, de la repetibilidad cíclica, está en todas las formas del tiempo. Su orientación hacia adelante siempre se ve limitada por el ciclo. Por eso tampoco el crecimiento origina aquí un desarrollo auténtico. (Bajtín, 1986, 412-415)

La división socio-clasista, división del trabajo y la profundización de los esquemas sociales, modifican la concepción del tiempo en el cronotopo Rabelesiano, que escinde de la vida lo cotidiano y lo colectivo y se individualizan las praxis humanas dentro de lo social. Los miembros del conjunto sufren una descomposición y una transformación internas.

“Tales miembros de la serie como la comida, la bebida, el acto sexual, la muerte, pasan a la vida cotidiana, que ya se individualiza. Por otra parte, entran en el ritual, adquiriendo aquí un significado mágico (en general específico del culto, del ritual). El rito y la vida cotidiana están estrechamente entrelazados, pero ya existe un límite interno entre ellos; el pan en el ritual no es ya el pan real y corriente de la alimentación diaria. El reflejo ideológico (la palabra, la representación) adquiere fuerza mágica. Una cosa singular se convierte en sustituta del todo: de aquí la función sustitutiva de la víctima (el fruto sacrificado figura como sustituto de toda la cosecha, el animal de todo el rebaño, etc.)” (Bajtín, 1986, 418)

Cada uno de estos fenómenos que permanecían exhibidos en la colectividad y unidos como estampas a la humanidad, pasan en el aspecto real a la vida privada, donde originan un

asunto privado y cotidiano, que se convierten en realidades aisladas; formas inalcanzables a través del lenguaje y símbolos forjados de una nueva dimensión desconocida.

De esta manera, los géneros literarios se sublimizan en extremo y adquieren un carácter simbólico. Así, la forma del cronotopo que nace en la concepción colectiva del trabajo sufre una variación a lo individual, al espacio de la vida diaria: “el trabajo y la lucha contra la naturaleza dejaron de ser la forma de encuentro del hombre con ésta y con el mundo”. (Bajtin, 1986, 424)

Para analizar cómo se relacionan estos dos conceptos del *Cronotopo y el Carnaval en Bajtin*, planteamos la relación entre lo público y lo privado, como temporalidad-espacial que se reúne en lo carnalesco. Así el carnaval, en el espacio de lo público, pasa a ser un *cronotopo* folclorista que esconde sus características primordiales al tiempo de la vida privada; y el *cronotopo* origina un carácter simbólico en la expresión de lo público que sucede como carácter real en la vida privada de las personas.

2.3 El concepto de lo grotesco en el lenguaje popular del carnaval

El siguiente concepto que formulamos desde el crítico ruso, es lo *grotesco*, como forma que degrada lo sublime tanto en la naturaleza como en los aspectos de la vida humana. La palabra *grotesco* ha ido evolucionando según el concepto y según su contexto; siendo precisamente su origen etimológico desde el concepto un primer acercamiento a su definición; procedente del italiano {grottesco – grottesca} que significa gruta. Y por otro lado, un segundo acercamiento se manifiesta en los hallazgos arqueológicos sucedidos en

Roma durante el siglo XV, que han sido llamados con el término grotesco para designar su naturaleza artística.

Al poco tiempo del hallazgo se pensó que estos descubrimientos eran autóctonos del imperio como producción artística y no como un resultado de elementos confluentes dentro del mismo espacio. Sin embargo, Bajtin abandonó la discusión sobre el origen artístico y planteó que dichas características particulares estaban dadas por la mezcla de todas las formas vegetales, animales y humanas:

“No se distinguían las fronteras claras e inertes que dividen esos (reinos unidos) en el ámbito habitual del mundo: en el mundo grotesco, esas fronteras son audazmente superadas. Tampoco se percibe el estatismo habitual típico de la pintura de la realidad: el movimiento deja de ser de formas acabadas (vegetales o animales) dentro de un universo perfecto y estable; se metamorfosea en un movimiento interno de la existencia misma y se expresa en la transmutación.”
(Bajtin, 1986, 186)

En el contexto de la literatura del siglo XV muchos escritores rechazaron la idea de lo grotesco porque la consideraban como una forma que no representaba fielmente la realidad sino que funcionaba como una manera de deformar, degradar, desfigurar y disfrazar la realidad. En este mismo siglo se acepta también el término de lo grotesco desde el análisis de Bajtin a la obra *Gargantúa y Pantagruel* del escritor Rabelais.

Sin embargo, esta relación para Mijail Bajtin va mucho más allá, ya que lo grotesco se define por su ambivalencia y no por el aspecto denigrante hacia el objeto. En lo grotesco, Bajtin, relaciona intrínsecamente el mundo artístico con el mundo popular de lo carnavalesco y los modos de expresión del lenguaje dentro lo colectivo. Por consiguiente, dentro del carnaval participa lo grotesco como un momento donde el pueblo es universal y

patrimonio cultural, donde expresa sus emociones; por medio de lo ambivalente y lo contrastante, donde puede llegar a combinar los elementos de lo cómico y lo trágico y la risa, como un nuevo humor festivo que regenera su cuerpo comunitario.

Lo grotesco por este motivo particular constituye una ruptura, un elemento insólito que se introduce en el mundo cotidiano, como un elemento extraño que se introduce dentro de un mundo ordinario. Lo grotesco se elabora a partir de cierta visión distanciada y degradada de lo que corresponde usualmente al mundo familiar y el punto de vista normal. Esta manera de observar las cosas implica una nueva visión que convierte al término en una forma de internarse en el mundo a través de lo simbólico y de sublimar las realidades a través de mecanismos familiares y de la plaza pública.

Así podemos concluir la construcción de lo grotesco en Bajtin como una creación artística que no pertenece como tal a una forma literaria que aluda directamente a una materia poética sino que se construye desde la vida de un pueblo. En el mundo de la poesía no se choca directamente con su mundo irreal, sino que describe a toda una retórica inversa de un mundo idealizado, donde la poética de la realidad, se presenta a partir del entendimiento lo grotesco en la percepción que tiene el poeta o el pseudo-poeta dentro de la vida misma carnavalizada.

2.4 La risa carnavalesca como tópico retórico en la escritura poética

Dentro del concepto del carnaval, lo grotesco y el *cronotopo* está la expresión de la **Risa carnavalesca**. Que podemos empezar por definirla como un humor festivo que se caracteriza por la reacción individual, pero que incluya la concentración general, ya que todos ríen dentro del carnaval. Las características de la risa dentro del carnaval según Bajtin están dada porque es ambivalente: “alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlona y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez.” (Bajtin, 1986,12-13).

Esta ambivalencia se ríe de ella misma y del pueblo. También él se siente incompleto; también él renace y se renueva con la risa. Esta es una de las diferencias esenciales que separan la risa festiva popular de la risa puramente satírica de la época moderna. El autor satírico que sólo emplea el humor negativo, se coloca fuera del objeto aludido y se le opone, lo cual destruye la integridad del aspecto cómico del mundo; por lo que la risa popular ambivalente expresa una opinión sobre un mundo en plena evolución en el que están incluidos los que ríen.

Debemos notar especialmente el carácter utópico y de cosmovisión de esta risa festiva, dirigida contra toda concepción de superioridad. En esta risa se mantiene viva aún, con un cambio sustancial de sentido, la burla ritual de la divinidad, tal como existía en los antiguos ritos cómicos. Pero los elementos culturales característicos han desaparecido, y sólo subsisten los rasgos humanos, universales y utópicos.

Es absolutamente necesario plantear adecuadamente el problema de la risa popular dentro del marco de estudio de esta tesis. Los estudios que se le han consagrado incurren en el

error de modernizarla groseramente, interpretándola dentro del espíritu de la literatura cómica moderna, ya sea como un humor satírico negativo (designando así a Rabelais como autor exclusivamente satírico) o como una risa agradable destinada únicamente a divertir, ligera y desprovista de profundidad y fuerza. Generalmente su carácter ambivalente pasa desapercibido por completo y no resignifica a la risa como un humor festivo de regeneración del ser dentro de la colectividad.

2.5 Campo literario vs campo de poder

Para profundizar el hecho investigativo es necesario distinguir con claridad las indagaciones críticas y conceptuales que se ha hecho desde la sociología de la literatura, Pierre Bourdieu. Quien plantea una relación de implicación para entender la obra de arte, dada en la posición del campo literario en el campo de poder.

La obra poética es un objeto simbólico que puede ser conocido y reconocido socialmente; considerando como contribuyentes a la obra de arte no sólo a los productores directos de la obra en su materialidad (artista, escritor, etc.), sino también a los productores del sentido y del valor de la obra — críticos, editores, directores de galerías, miembros de las instancias de consagración, academias, salones, jurados, etc. De esta manera se debe considerar al campo literario dentro de las confluencias del campo poder y también de una autonomía relativa con respecto a él.

En este sentido, el campo literario ocupa una posición dominada (en el polo negativo) dentro del campo de poder y situado él mismo en el polo dominante del campo social en su conjunto. El campo de poder constituye dos relaciones de jerarquía fundamentales; el principio de jerarquización heterónoma, que se impondría de manera absoluta en el campo literario y artístico, perdiendo toda autonomía y el principio autónomo, que generaría una relación de independencia con el campo de poder.

En primer lugar, empezamos por definir al campo como una estructura de relaciones objetivas y de interacción, así como de composiciones heterogéneas y autónomas, dada por el capital simbólico que un escritor se ha otorgado, como licencia estatutaria e

institucionalizada que pone en tela de juicio los poderes. “El concepto de campo literario define un estado de las relaciones de fuerzas en las sociedades modernas, configurado por un poder simbólico como un orden independiente que se opone a todos los poderes adquiridos que algunos artistas reciben como contrapartida de servicios a las instituciones dominantes.” (Bourdieu, 1995: 327 y ss.).

El campo literario permite que las estructuras sociales como agentes externos según Bourdieu en su texto *Razones Prácticas*, pueda formar un canon poético y una jerarquización entre quienes poseen el capital en términos de Bourdieu y aquellos que aspiran tenerlo, una relación objetiva que se puede dar según los grados de autonomía del campo, ya que podemos comprender mejor así los cambios en las relaciones entre los escritores, entre los partidarios de los diferentes géneros o entre diferentes concepciones artísticas, cuando suceden determinantes externos como son los establecimientos de un régimen político, una crisis económica, transformaciones técnicas y otras formas de institucionalizaciones. (Bourdieu, 1997, 61)

El campo de poder podemos definirlo de acuerdo con lo anterior, como los factores que ejercen influencias externas sobre la obra, del cual se parte para el análisis histórico fundamental de las condiciones literarias de un autor y la apropiación simbólica real o ficticia del objeto estético.

2.6 El concepto de *habitus* en Pierre Bourdieu

Por otra parte nos proponemos una relación entre los campos anteriormente señalados y el *habitus*, expuesto por el crítico francés, Pierre Bourdieu. Este nos describe el *habitus* como las disposiciones adquiridas a lo largo de nuestra vida, de manera inconsciente para percibir, sentir, hacer y pensar; interiorizado en los individuos a partir de la socialización de sus componentes, su injerencia en el ámbito y su apropiación de los elementos.

Estas disposiciones permiten actuar de cierta manera, en la articulación entre lo interno y lo externo en el campo de lo social. En Bourdieu no debemos confundir la noción de *habitus* con el inconsciente estructuralista porque no todo lo inconsciente, espontáneo o al margen del cálculo racional es *habitus*: y porque en el *habitus* no todo es espontaneidad.

“Si es verdad que las prácticas producidas por los *habitus*, las maneras de andar, de hablar, de comer, los gustos y las repugnancias, etc. Presentan todas las propiedades de las conductas instintivas, y en particular el automatismo, queda una forma de consciencia parcial, lagunosa, discontinua, que acompaña siempre las prácticas.” (Bourdieu, 2000,27)

En el *habitus* está dado el grado de los gustos literarios de una clase social, de un estilo, de la academia y de los libres pensadores, es de alguna forma como está disposición que se hace cuerpo en lo histórico, a la manera como lo cultural se vuelve natural.

El *habitus* puede dividirse en primario y secundario en el autor. En el primario se da las experiencias primitivas, las más antiguas y más duraderas, que se construyen a partir del peso de las costumbres familiares, de los vecinos y de los más allegados al sujeto. Y el *habitus* secundario se construye a partir del tejido de los primarios, en el caso de Raúl Gómez Jattin, el sujeto se va reconstruyendo socialmente dentro de las fronteras del Caribe,

como un sujeto autónomo que confronta las contradicciones de su sociedad sabanera así como del centro hegemónico andino, creando un arma de resistencia cultural en su escritura poética.

2.7 El concepto de idiolecto estético e isotopía en Umberto Eco

Por otra parte, Según Umberto Eco, se ha hablado de **Idiolecto estético** en semiología para designar la regla que rige todas las desviaciones del texto, el diagrama que las vuelve a todas mutuamente funcionales, donde lo poético adquiere sentido y se reconfigura la labor del creador artístico. Incluye aquellas formas del texto que constituyen lo que anteriormente llamamos “estilo” del autor, aquellas construcciones del idioma que se extravían de la naturaleza del lenguaje y conforman objetos de extrañamiento en relación con el plano de lo referencial. Lo que no significa que puedan convertirse en objetos no analizables, pero significa indudablemente que su análisis está destinado a profundizarse de lectura en lectura al texto poético. Es decir, para cada idiolecto hay una interpretación que permite acceder a él, un idiolecto es una ruta para la investigación de la obra poética.

Más frecuente es que la interpretación del texto estético se convierta en una continua “búsqueda del idiolecto perdido” en que se superpone abducciones, comparaciones, correlaciones aventuradas y rechazadas, juicios de pertenencia y de no correspondencia. Ese proceso conduce a tres de los resultados enumerados: se somete a revisión los códigos existentes, se impugna la relación entre sistema del contenido y estados del mundo, se establece un nuevo tipo de interacción conversacional entre emisor y destinatario.

En su libro, *Tratado de semiótica actual*, Umberto Eco recurre a Greimas, para hacer una crítica de la **Isotopía** como “conjunto de categorías semánticas redundantes que permiten la lectura uniforme de una historia”. En Umberto Eco esta definición se amplía a través de categorías en los diversos fenómenos semióticos, que genéricamente actúan en la coherencia de un trayecto de lectura, en los diferentes niveles textuales. En este sentido, una isotopía es una estructura semiótica autocontenida en el texto que contiene varios niveles de lectura, cada uno de ellos es una isotopía. Las isotopías funcionan dentro de un texto poético en la relación de concordancia con el contenido y la forma, es decir, en las redes que se tejen desde el nivel semántico, en el nivel léxico y que se transmiten al nivel gramatical.¹³

Cada isotopía maneja un sintagma, en el cual, un mensaje conserva su estructura y funciona de guía para los significados, aunque es independiente de éstos. En este sentido se desarrollan las estructuras de las isotopías en el nivel semántico. En este nivel se refieren los aspectos del significado, sentido o interpretación del significado de una expresión poético. En principio cualquier medio de expresión (lenguaje formal o natural) admite una correspondencia entre expresiones de símbolos y situaciones o conjuntos de cosas que se encuentran en el mundo abstracto de representación.

El nivel léxico podemos definirlo, como ese conjunto de palabras que son producidas en el universo literario del autor, que puede aclarar las prefiguraciones que se hacen del texto, en

¹³ Eco, Umberto. *Tratado de semiótico general*. Barcelona. Editorial Lumen. 1977. pág. 461

las lecturas iniciales del mismo. Y el nivel gramatical, como el estudio de las reglas y principios que regulan el uso de las lenguas y la organización de las palabras dentro de una oración. También se denomina así al conjunto de reglas y principios que gobiernan el uso de un lenguaje determinado; así, cada lenguaje tiene su propia gramática.

3. ANÁLISIS MICROTTEXTUAL DEL CORPUS POÉTICO

“Lo popular es en esta historia lo excluido: los que no tienen patrimonio, o no logran que sea reconocido y conservado; los artesanos que no llegan a ser artistas, a individualizarse, ni participar en el mercado de bienes simbólicos “legítimos”; los espectadores de los medios masivos que quedan fuera de las universidades y los museos, incapaces de leer y mirar la alta cultura popular desconocen la historia de los saberes y los estilos.” Néstor García Canclíni. *Culturas Híbridas*.

“Tomado en su conjunto, el lenguaje es multiforme y heteróclito; a caballo en diferentes dominios, a la vez físico, fisiológico y psíquico, pertenece además al dominio individual y al dominio social, no se deja clasificar en ninguna de las categorías de los hechos humanos, porque no se sabe cómo desembrollar su unidad.” Saussure De Ferdinand

3.1 La poesía pone en juego su método y el hombre se ve reducido a su voluntad

La poesía crea su propio método, el hombre es el instrumento de sus propias creaciones y el lenguaje es la potencia infinita de toda ficción, en otras palabras, toda función del lenguaje hecha método nos permite dar cuenta de lo esencial en el corpus poético del autor. Es así como la poesía siempre se vuelve relevante en la puesta en escena de la segunda escritura, en el metalenguaje y la fundamentación de un método; la poesía crea tantas lecturas posibles como potencias de significado en su interior. Es este descubrimiento que nos permite enunciar al poema no como una simple y encadenada suma de versos, sino una memoria viva del lirismo subjetivo entre el sujeto biográfico y el sujeto poético. Mallarmé parte del universo poético para determinar una metodología que nos permite entender lo literario y lo ficcional, así: “El lenguaje se le apareció como el instrumento de la ficción: seguirá el método del lenguaje (determinarla). El lenguaje reflejándose. Finalmente la ficción le parece ser el procedimiento mismo del espíritu humano, es ella quien pone en juego todo método y el hombre se ve reducido a la voluntad”. (Mallarmé, *Obras completas*, 851). Es así que este poema de Gómez Jattin es una introducción de su poesía, nos delimita y nos amplía el rango de la lectura de su poética:

“si Raúl no es nadie Pienso yo... /Llorando riendo y en veces sonriendo Siendo ellos y siendo a veces también yo blanco papel /...”. (Gómez Jattin, 2004, 40)

3.2 El discurso poético: el autor se re-inventa a sí mismo

El discurso poético de Raúl Gómez Jattin representa no sólo una forma de resistencia cultural de la periferia hacia el centro hegemónico del país, sino también una reivindicación de su discurso a través de la negación del sujeto, es decir, no existe como individuo dentro de la colectividad, pero sí en la figura del loco en su manera de reinventarse a sí mismo poéticamente. Es por medio de esta expresión, en la construcción de una figura literaria (la metonimia) cuando se toma la garganta como el todo del artista, en una configuración del discurso del loco en la representación del autor “Los amo en el exilio/ Los recuerdo con un sollozo a punto de estallar /**en mi loca garganta He aquí la prueba**” (Gómez Jattin, 2004, 45).

Según Foucault, en su libro *El orden del discurso*, este discurso del loco ha ido variando históricamente: “Se me puede objetar que todo esto actualmente ya está acabado o está acabándose; que la palabra del loco ya no está del otro lado de la línea de separación; que ya no es considerada como algo nulo y sin valor; que más bien al contrario, nos pone en disposición vigilante; que buscamos en ellas un sentido, o el esbozo o las ruinas de una obra; y que hemos llegado a sorprender, esta palabra del loco, incluso en lo que nosotros mismos articulamos, en ese minúsculo desgarrón por donde se nos escapa lo que decimos.” (Foucault, 1970, 3). Sin embargo, es necesario mencionar los apuntes que están escritos en el libro *Quien es quien en la poesía Colombiana* de Rogelio Echavarría que mencionan a Carlos Jauregui sobre esta posición doble del discurso de Gómez Jattin, que se niega y se afirma en su poesía:

“Quien al morir el poeta terminaba una investigación de dos años sobre la obra de Gómez Jattin, en la Universidad de Pittsburgh, escribió: «Un lugar común de la crítica ha sido la mención, sin mayor análisis, de la locura del poeta dando por hecho que hay una relación entre ésta y la creación poética. Se alaba no la lucidez, que a otros pudiera parecer locura, sino la afición por las drogas, los síntomas de esquizofrenia y la agresividad sin razón aparente. Sólo Darío Jaramillo ha criticado esta visión limitada, superficial y monocromática. Sin embargo la nota predominante es la asociación de su obra con el desvarío y la droga. El poeta en medio del incienso de sus aduladores contribuía a confirmar este cliché con una actitud marginal que lo erigió en el poeta maldito de la clase media intelectual. Se etiquetó y valoró su obra desde la observación biográfica, descuidando los temas raizales, la lengua popular, el rescate del valor poético de lo vulgar y sobre todo, la frescura del lenguaje directo y sin pudor que nos obsequian sus versos. Los mejores poemas de Gómez corresponden a momentos de extraordinaria lucidez y en ellos están los rastros de su lucha contra la enfermedad y la muerte; una lid que a nivel personal el poeta probablemente perdió pero que en la obra sigue dando con denuedo»”. (Echavarría, 1998: G)

Es así como su discurso se vuelve subliminal en el canon de la poesía, fundamentándose a través del prestigio de su nominalización, como una poética desmesurada, desmedida, atrevida y desbordadamente líricamente. Sin embargo, su poesía desarrolla el cultivo de una brevedad que regenera las fibras del ser, que intensifica la expresividad del poema y que adquiere sentido en la cultura popular. Lenguaje místico del autor, descarnado, que se carnaliza en el sentido etimológico de despojarse de su carne y se ve reducido a un exiguo número de palabras verdaderas y esenciales y por último a una “simbología forjada en la exploración individual, poesía depurada en la vigilia y en el poeta que sueña”.¹⁴

3.3 La obra poética de Gómez Jattin crea una atmósfera carnavalesca

La obra poética de Gómez Jattin es una respuesta al objetivo primordial de la relación entre el carnaval como forma cultural y el Caribe como discurso poético-histórico. Una literatura

¹⁴ Cadavid, Jorge. Boletín Cultural y Bibliográfico. Número 45. Volumen XXXIV - 1997 - editado en 1998. Los poetas —amor mío— son unos hombres horribles.

que traspone los elementos literarios, culturales y lo popular, generando una crisis en la investigación del sujeto literario representado en las expresiones culturales de lo carnavalesco; cuando hablamos de una literatura límite hablamos de una literatura entre la costa atlántica y el centro andino.

Por una parte, la lírica del poeta manifiesta recursos que rompen con los procedimientos tradicionales de la poesía -el lirismo de la tradición poética y los movimientos de los 90 años de historia de la poesía del siglo XX - y que subvierten nociones establecidas con respecto a la voz poética de nuestro siglo. Por otro lado, posee una escritura carnavalesca, consciente o inconscientemente, en la cual busca subvertir las formas contemporáneas de la sociedad. Su poesía se ilumina desde la teoría del carnaval de Mijail Bajtin, desde donde podríamos decir que su poética sufre una *Carnavalización literaria*.

Sin embargo, el lenguaje del carnaval no es una manifestación literaria que podamos trasladar de manera directa al lenguaje de la poesía, es por esta razón que debemos concentrarnos en la obra del autor para así desentrañar la trasposición que sufre tanto lo carnavalesco como lo literario dentro de la cultura popular del Caribe colombiano. Los elementos carnavalescos dentro de la obra del autor nos permiten encontrar dentro del lenguaje literario a la ironía, a la paradoja y a la máscara y al disfraz superpuesto en un mismo nivel de expresión.

Aunque proviene de una esfera temporal distinta, la teoría lingüística de Bajtin ofrece algunas claves para entender la obra poética de nuestro autor. El principio carnavalesco realza la relación entre la literatura y el espíritu desjerarquizador del carnaval que se halla

en Gómez Jattin. Del mismo modo que la práctica social del carnaval es un vehículo de liberación popular, lo carnavalesco en su poesía se manifiesta como una inclinación hacia la censura, la burla y la subversión.

Así este enfoque en la lectura de Gómez Jattin pertenece al nivel del texto y a la óptica interpretativa de la ciencia del lenguaje, que no puede llegar a ser la lectura definitiva para su obra, sino una aproximación literaria del complejo cultural en la que se produce. La resolución del análisis del corpus se da a partir de la lingüística, en el estudio científico de la producción discursiva del sujeto, en los actos lingüísticos, que no son nunca enteramente idénticos, sino que varían de individuo a individuo, e incluso en el mismo individuo, según las circunstancias, tanto en lo que concierne a su forma material como por lo que atañe a su significado.

Es a través de ella que los niveles del lenguaje funcionan para desentrañar la poética (marcas que nos permiten navegar por el universo de la palabra) no como imposiciones discursivas de la poesía, sino como una lupa discursiva que parte del texto mismo y considera al acto poético como una experiencia estética de un “siendo” dentro de la comunidad.

3.4 Un laboratorio de exploración en el lenguaje de Raúl Gómez Jattin

Una lectura científica de lo social nos permite replantear dentro de los niveles del lenguaje, las posibilidades de lectura del autor y la re-escritura del discurso poético, como una unidad global portadora de significado, que comprende diversos procesos semióticos y

lingüísticos. Dentro del nivel de la cohesión vamos a distinguir los siguientes subniveles: Nivel gráfico-tipográfico, el morfológico y el sintáctico-semántico.

El primer nivel que vamos a analizar es el gráfico-tipográfico donde se puede analizar la forma como se escribe y el material conceptual de lo que se escribe. Así el estudio de la melodía, el ritmo y la consonancia entre los versos está manifiesto en la disposición lírica de un papel en blanco. Según Stephane Mallarmé, el libro es una: “expansión total de la letra, ha de extraer de ella, directamente, una movilidad y, espacioso, por correspondencias, instituir un juego, insabido, que con-firme la ficción.”¹⁵

Así podemos ver en la poesía de Gómez Jattin cómo se da la disposición organizativa y gráfica de los versos dentro de una estructura total de un poema, que danza como un juego al ritmo del pensamiento, ritmo que estimula las pasiones del espíritu y produce el hastío del lector:

Porque no hablas/
ni te quejas/
ni pides plata/
ni lloras/
ni me quitas un lugar en la hamaca/
ni te enterneces/
ni suspiras cuando me vengo/
ni te frunces/ni me agarras/
Te quiero/
ahí sola/
como yo/
sin pretender estar conmigo /
compartiendo tu crica con mis amigos/
sin hacerme quedar mal con ellos y sin pedirme un beso/.
Te quiero Burríta. Raúl Gómez Jattin (Gómez Jattin, 1995)

¹⁵ Mallarmé, Stéphane. Poesía completa. Edición Bilingüe. Barcelona: ediciones 29. 1979. 441p.

Esta composición breve de los versos en el poeta no reduce la expresión poética a la forma elíptica de la realidad, sino que la disposición gráfica asume efectos prosódicos en el sentido que producen un ritmo abrupto, sincopado en los grupos fónicos que se podría relacionar con el ritmo de la copula *anfibia*. Este efecto gráfico podría representar la consumación del amor no recíproco, la idealización de la satisfacción personal con el animal.

Irreverencia poética que elimina la moral y construye a través de los deseos humanomitificados, esa desacralización del amor sabanero que escinde la relación entre los deseos prohibidos y los deseos obtenidos, entre lo sagrado y lo profano, entre la lujuria y las prohibiciones carnales.

Gómez Jattin introduce en el universo de la poesía la representación obscena del cuerpo, particularidades del complejo cultural que se manifiestan en la mentalidad de una cultura que entiende sin complejos ni reglas las esferas del cuerpo, como exploración de la desnudez y la sensualidad. En este sentido la relación entre el centro y la periferia es muy clara, ya que la capital, como la representación de un lugar de establecimiento y reglas, ha relegado el ejercicio de la sexualidad a lugares marginales, a lugares ocultos y desmembrados de lo público. Una incisiva influencia de la iglesia, de las instituciones y la política, de la norma establecida entre la sociedad y el individuo han hecho que se ignore desde la mentalidad del centro la fuerza innegable del deseo. En este sentido, la enunciación de este poema constituye por una parte un escándalo público y en lo privado el desarrollo del deseo individual ante la fría elite urbana.

Por otra parte desde el lenguaje coloquial, la expresividad del artista pone en escena el ámbito popular, ya que se realiza una reconversión del estilo adaptado a los saberes y hábitos tradicionales del lenguaje literario. Esta particularidad se construye a partir del locus de enunciación, ya que es desde el espacio carnavalesco (lugar donde en el carnaval se eliminan; cesan las formas del miedo y las jerarquías) donde se aniquila la distancia entre las personas, dándose el contacto libre y familiar. Esta reconversión sucede en la plaza carnavalesca, lugar del argumento ambivalente del acto poético y del acto del habla.

Según Alfonso Reyes el espacio de lo festivo es una atmósfera musical donde las voces se confunden con las voces y el sentido de la palabra tiene un donaire de ritmo y poesía. De esta manera, el canto termina en el lugar simbólico y continúa a través de los espacios cíclicos que nos propone la vida religiosa y la metáfora con la vida en la sabana cereteana, en cuanto, al cambio de estado y de lugar, del poeta que canta evocando la distancia de su pueblo. Miremos el poema donde se re-construye la patria del poeta, Cerete de Córdoba,

La parranda verraca es la del sol con la vida.

“..que es mi **Valle** y sobre todo mi **Cereté del cielo**/Un pueblo lindo con un cabellera tenue de nubes/ blancas Una gente de muchas razas y colores/ con un **Español adelgazado** por la voz del río.../ Hay gente esforzada y alegre/ Hay música en su viento Y no muy lejos/ está el mar Turquesa líquida y amorosa/Hay una iglesia de hermosura medioeval/ Y un campo verde con flores de ilán ilán/ En primavera y cocuyos en el follaje/**Una semana santa de parranda** y comidas esplendidas/Y juegos de poker y arrancón y domino/**Pero la parranda verraca es la del sol con la vida.**” (Gómez Jattin, 2004, 71)

Estos versos construyen el oxímoron de *Semana Santa de Parranda*, que desde el lenguaje popular comprende a la totalidad del poema como un ente de significado, como un ente que

se configura desde el nivel retórico del lenguaje. Es decir, es el lenguaje el que produce una definición de la vida total del hombre religioso de la sabana cereteana, cuando cíclicamente se mezcla lo sacro y lo festivo en una reconciliación de dos términos que naturalmente aparecen como opuestos, pero que en la estructura de un verso se resignifican culturalmente como una profanación del lugar sagrado y una sacralización de lo profano, porque en sí ninguno de los dos términos secularmente o humanamente constituyen el contraste, sino más bien en el acto poético de lo humano es donde se resuelve el universo creado con la divinidad.

En este poema también se da la construcción de lo popular cuando nos acercamos a la imagen del idioma del autor en referencia al habla del pueblo, *El Español de Cereté... es un español adelgazado, ... que se expresa en la voz del río, ... mezcla de muchas razas y colores*. Es aquí donde el habla se vuelve una comunión y una construcción de lo popular que se exilia de lo individual, donde la naturaleza del habla, como exposición híbrida de culturas, llega a convertirse en algo que muchas veces se vuelve *Una parranda verraca del sol con la vida*, en el sentido, de eclosión de luces y de nebulosas que se conjugan en la estrella celeste.

Laberinto de adioses que vieron una lágrima **Sol** /Tanto **sol** que a veces he olvidado sus noches /**Sol** sobre los tejados y los transeúntes presurosos/ Pero también **sombra** bajo el sombrero del cielo/**Sombra** en las higueras del parque Y a veces/ Dulce **sombra** en las palabras de un amigo. (Gómez Jattin, 2004, 44)

Siguiendo la interrelación de los niveles del lenguaje acontece en este laboratorio de experimentación, una dicotomía entre *Sol* y *Sombra*, entre oscuridad-claridad y luz-sombra,

que nos pone ante la fundamentación semántica de una nueva aliteración de sentido y un oxímoron de construcción poética, produciendo palabras que en la vida misma se repiten hasta el cansancio en la llegada de la noche y al despertar del día; que logran subyugar la palabra a la realidad y nombrar el sentimiento de la nostalgia, como un sentirse extraño hasta en la propia naturaleza del mundo, en una paradoja de la vida y una armonización entre contrarios que se unen cada noche y cada mañana en el pináculo del crepúsculo.

En este sentido, la memoria poética es una configuración de ese no lugar es *Cereté de Córdoba*. El autor sufre un descubrimiento mítico del *cronotopo* a través de la escritura, ya que el acto de la escritura del tiempo del alma se mezcla con el espacio de lo que fuera la patria del poeta.

Comprender un poema en la escritura de Gómez Jattin no es sólo desentrañarlo de las circunstancias históricas, sociales y culturales en que ha sido producido, y del cual hace parte a través de la experiencia estética, sino también reconocer las dimensiones y niveles del lenguaje poético; proyectando una lectura en el nivel horizontal y vertical del discurso, dándole la vuelta a los versos, a cada palabra inscrita como un acto poético y como una expiración de júbilo trascendental.

En la primera lectura poética estamos ante la presencia, en el nivel morfológico, de una anáfora, que consiste en la repetición de la misma palabra al comenzar los versos, cuya referencia tiene siempre relación con un nivel anterior.

“...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./ O **porque** voy donde sus habitantes recios /a mendigar una moneda o una camisa y me la dan./**Porque** vigilo el cielo con ojos de gavilán/ y lo

nombro en mis versos./ **Porque** soy solo. /**Porque** dormí siete meses en una mecedora/ y cinco en las aceras de una ciudad./ **Porque** a la riqueza miro de perfil/ mas no con odio./". (Gómez Jattin, 2004, 3)

En este análisis lingüístico de la poesía de Gómez Jattin no es sólo pasar de una palabra a otra, es también pasar de un nivel a otro. Estos primeros versos de su escritura reflejan también una re-lectura del poema en el nivel sintáctico (reciprocidad entre los niveles del lenguaje) y correspondencia entre las conjugaciones de los versos. Donde se prefigura una repetición de los versos, en la razón explicativa, que genera la poesía. El /porque/ aparece en una reafirmación de la creación de un Dios, que genera un sentido de relación con lo anterior, en una intensidad en el nivel estructural de la oración que refiere al sentido. Es decir, las palabras corresponden con el acto del Dios-mendigo que se arrodilla ante su pueblo. Del mismo modo, la «reciprocidad» realizada sobre un conjunto horizontal de relaciones poéticas en el nivel microtextual, genera un sentido que no está «el inicio o final del poema», sino que lo atraviesa; siendo tan evidente como las palabras tácitas de “*Un Dios que adora*”, y no escapando menos que ella a toda exploración unilateral.

El sentido se descubre en la expresión que este vacío ha dejado, cuya singularidad se llena en estos versos; que se escriben en cada lectura en esos espacios carnavalizados en que el poeta se transforma en el rey de su pueblo y al mismo tiempo desciende sus suplicas a los que les pide su ayuda, es decir, como en el carnaval el rey es destronado para convertirse en súbdito. Así esta forma de poesía se materializa en la divinización de lo poético, un forma celestial dispuesta en un gran cosmos de palabras que se distribuyen en la esfera de lo cultural y que nos aparecen como dotadas de significación.

La palabra poetizada de Gómez Jattin adquiere sentido dentro del mundo del carnaval, en una constelación que supone un orden sagrado en el espacio, pero que se desvanecen desde la perspectiva de quien observa. Es así, como su poesía descubre a través de los signos de las palabras varias posibilidades de lecturas que, sostienen el universo paralelo que nombra la realidad.

Para concluir, la obra de Gómez Jattin se presenta desde lo carnavalesco en la huella que nos va dejando su imaginario poético, en el método que construye un lenguaje carnavalizado y su expresión en los niveles del lenguaje. Esta comprensión de lo literario comprende que los elementos carnavalescos se trasladan a la poesía a través de las figuras retóricas, dadas en la relación entre el nivel retórico, el nivel sintáctico-semántico, el nivel y el nivel morfológico. Es decir, la poesía es una forma de ver a través de la carne en el mundo, de disfrazarse en las palabras y olvidarse de su naturaleza escrita. De perpetuarse en el tiempo y de ser el olvido de las eras.

4. ANÁLISIS DEL CORPUS POÉTICO

CAPÍTULO I

4.1 La superposición de los elementos carnalescos en el lenguaje literario de Raúl Gómez Jattin

Si hacer fuera tan fácil como saber lo que sería bueno hacer, las capillas habrían sido iglesias y las cabañas de los pobres palacios de príncipes. **Shakespeare. El mercader de Venecia.**

La muerte es un espejo que refleja las vanas gesticulaciones de la vida. **Octavio Paz. El laberinto de la soledad.**

En la exploración del lenguaje del poeta, nos vemos ante una simbología forjada en la individualidad, en la constante búsqueda de una palabra que deleve el mundo desde los confines del sueño y la vigilia. Esto lo analizamos en las figuras literarias que están presente en su poesía, en la expresión de un retórica poética que se mezcla con el carnaval, cuando la ironía, la paradoja, el oxímoron, la metáfora y la síntesis se confunden con la risa, el llanto, la máscara, el disfraz, el juego de opuestos, la plaza del carnaval, el rito y la muerte. El valor del lenguaje, está en el hombre mismo que convierte sus sistemas, en formas análogas de sustituirse y de perpetuarse en la realidad, inventor de símbolos que trasmite la realidad en pensamientos complejos. El valor del lenguaje está tanto en lo que se dice como en la forma en que se dice.

En la anterior postulación existe un plano de relación entre la poesía y la vida, el poeta asume una postura ética y formal en su expresión donde se borra la distancia que lo separa de la sociedad como "norma" entre el lenguaje y los actos humanos; esta relación entre lo carnalesco y lo literario se da cuando Gómez Jattin traspone la simbología de la escritura a la vida carnalescada.

Las voces del carnaval dentro de la existencia subjetiva del mundo corresponden a nuestra mirada del lenguaje festivo, puesto que la poesía del autor nos diseña un universo verbal impenetrable en palabras liminales de la realidad que son sólo reconocibles en el carnaval. De modo que, debemos entender la unidad de la vida carnavalizada y de la escritura como un signo, que es a la vez unidad constitutiva entre la expresión del hombre y el significado de sus manifestaciones.

La carnavalización literaria es la correspondencia entre la expresión y el contenido dentro de lo que llamaríamos el signo carnavalesco. Dicha expresión semiótica reconcilia naturalmente dentro del lenguaje al carnaval como un acto humano desenfrenado y liberal que subvierte las prohibiciones de la estructura social y a la literatura, acto de poder que transforma el mundo, para alterar las nociones de lo establecido, transfigurar el lenguaje ordinario y alejarse de la vida diaria.

4.1.1 El carnaval y la literatura: búsqueda eterna de lo irrepresentable

Sin embargo, esta relación compleja de significación histórica se aleja del objeto que nombra y se vuelve una representación del orden invertido de lo social que no siempre es consciente del mundo representado. Es por esto, que tanto el carnaval y el orden de lo literario que engloba han perdido el sentido histórico del referente y se han transformado en una referencia compleja y extraviada del referente, es decir, se rompe estructuralmente con el esquema saussureano entre el significante (imagen acústica) y el significado (concepto).¹⁶

¹⁶ De Saussure Ferdinand. Curso de Lingüística General. Editorial Losada. Buenos Aires. 1945

Es por esto que el carnaval y el lenguaje constituyen un sistema, una codificación del mundo que intenta corresponder al mundo de lo irrepresentable. Esta recuperación de la idea dentro del contenido y la forma dotan a lo literario de un sentido carnavalesco que interrumpe la marcha del tiempo, permite al hombre la expresión de lo que calla (saltar el muro de la soledad) en la cotidianidad, descargando el alma como una explosión multicolor de la voz humana que no siempre lleva consigo la nostalgia del lugar representable, sino la distancia estética que lo separa con el mundo.

Tanto el carnaval como la literatura vuelven al amasijo primordial, son la búsqueda eterna de ese espacio vacío que nos vuelve uno con el mundo y nos separa, son la revelación pura de los verdaderos instintos, naturalización del hombre y el reencuentro consigo mismo.- Es decir, la verdadera puesta en escena del carnaval sucede, en el momento de la gran explosión “Big Bang”, donde se liberan las partículas que construirán la verdadera esencialidad del mundo. (Paz, 1995, 187)

Justamente en la obra poética de Raúl Gómez Jattin aparecen las figuras retóricas que enuncian al carnaval como una evidencia de lo literario y a la literatura en la misma expresión de la vida carnavalizada: en toda su poesía hay figuras que puede ser análogas a lo carnavalesco, la metonimia, la metáfora y la paradoja, lo grotesco, la ironía, la inversión jocosa y la hipérbole son figuras que arremeten contra las valoraciones sedimentadas por la tradición y que reorganizan el lenguaje en formas nuevas, centradas en el desplazamiento, el doble, el contradiscurso y la apertura a lecturas múltiples, una forma de carnaval pero dentro del discurso elaborado del poeta. Esta subversión contra el mundo se vuelve consciente en el nivel de la retórica, en el lenguaje construido por el hombre como una proyección de su vida y enajenación

de la palabra. Es así que podemos analizar las figuras carnavalizadas que están dotadas de sentido en la escritura del poeta:

En primer sentido, partimos del oxímoron como figura lógica que armoniza conceptos opuestos en la realidad textual, que pasan al plano de la vida en la creación del espectro de la máscara representada en el poeta que nombra la realidad a través de la palabra. En la máscara conviven tanto ese ser oculto detrás de la indumentaria como el ser construido a partir de la segunda cara. Esta no se aleja de la primera, es una forma de convivencia entre las dos. La primera se oculta, pero no borra totalmente la identidad, mientras que la segunda cubre lo que sería el hombre del querer ser, de lo que es y siempre disimulada a partir de las normas establecidas de lo social, lo político y lo religioso.

Detrás de las máscaras el carnaval es una fiesta extraviada o dislocada. No es el sujeto desnudo, es su máscara. Porque lo que hay detrás es la oposición entre los absolutos de la vida: el nacimiento y la muerte, la alegría y el dolor, la memoria y el olvido, el amor y su pérdida. He aquí la alegría incontaminada de la infancia y la tristeza de quien mira dándose cuenta de que nos han dejado solos con “las sobras de la fiesta”. También el desamor, las ausencias sin margen de reconciliación y el olvido imposible quedan entre las cenizas del carnaval. De ahí surge el vestido para lo desnudo, el cuerpo vacío que antes permanecía petrificado por el abandono se viste de una identidad nueva, el disfraz funciona como una cadena de sustituciones de la vida humana.

El disfraz funciona dentro de la carnavalización literaria como un sustituto de la ropa que normalmente utilizamos en la vida diaria. Es la utilización también de un juego de colores y

texturas abstractos que iluminan tu espíritu, creación artística donde se sustituye la identidad del hombre mismo y se expresa una vestidura metaforizada en la vida espiritual de los hombres. Por lo tanto en la literatura, el disfraz es una analogía en la construcción retórica de la metáfora. En gramática tradicional, la metáfora consiste en el empleo de una palabra concreta para expresar una noción abstracta, sin elemento que introduzca formalmente una comparación: por extensión, la metáfora es todo empleo, de un término en sustitución de otro con el que se asimila las palabras que introducen la comparación (como, por ejemplo en la escritura del autor cereteano): en un principio, *“Hay una iglesia de hermosura medioeval”* contenía una metáfora del primer tipo, y *“La parranda verraca es la del sol con la vida”*, una de segundo tipo.

Por otra parte, la figura extensiva que sale del cuerpo en el carnaval habita poéticamente esa forma de representación fragmentada del hombre que se relaciona con la realidad y que se halla como ejemplo claro en el carnaval, en la batuta del garabato, en el cetro y la corona del rey momo y en la nariz de la marimonda, constituyendo dentro de lo literario, una metonimia, que significa la experiencia de una parte del ser humano por la representación del todo.

El juego de la risa y las lágrimas como una expresión de la fiesta/tristeza podemos evidenciarlo en el panorama cultural del Caribe en la estructura del carnaval de Barranquilla en una sola figura, la muerte de Joselito, representación de ese doble discurso de la vida que se halla dentro de lo literario en la ironía, figura del discurso mediante la cual se da a entender lo contrario de lo que se dice. Se origina cuando, por el contexto, la entonación o el lenguaje corporal (el cuerpo de Joselito carnaval es enterrado con rastros de maicena en su ropa y con su cuerpo lleno de rones y fiesta) se da a entender lo contrario de lo que se está diciendo.

4.1.2 El sentido de la nostalgia como metáfora de la muerte en el poeta.

La muerte ilumina nuestra vida, es una forma de esculpir nuestro verdadero ser, es una constante búsqueda de significación que rodea la existencia de la humanidad según el escritor mexicano Octavio Paz en su libro *El laberinto de la Soledad*. La muerte es una metáfora con la nostalgia del poeta, es una forma de morirse a través de la escritura y construir el mundo cero, de la nada remitida desde un paraíso ideal, de la escritura anulada en un espacio en blanco en las formas. En la escritura de Gómez Jattin, podemos definir a la metáfora en términos de Jean Dubois, “que consiste en el empleo de una palabra concreta para expresar una noción abstracta, sin elemento que introduzca formalmente una comparación: por extensión, la metáfora es todo empleo, de un término en sustitución de otro con el que se asimila tras la suspensión de las palabras que introducen la comparación”.¹⁷

En la escritura de Gómez Jattin, la nostalgia, es la irrecuperabilidad del tiempo perdido, no se puede vivir la juventud solamente a través de un tiempo mítico.

Si es mi vida una reunión de ellos /que pasan por su centro y se llevan mi dolor /Será porque los amo / Porque está repartido en ellos mi corazón /**Así vive en ellos Raúl Gómez /Llorando riendo y en veces sonriendo Siendo ellos y siendo a veces también yo blanco papel/** (Gómez Jattin, 2004, 40)

La poesía de Gómez Jattin no es reductible ni a una doctrina ni a una posición política, ni a una opinión sobre una determinada cuestión, y sí ha de hablar del hombre y del mundo y al mismo

¹⁷ Dubois, Jean. Diccionario de Lingüística. Alianza Editorial, Madrid, 1983. Pág. 636

tiempo ser consciente de sí, entonces su identidad es su diferencia con otras escrituras, otros pensamientos e incluso otras subjetividades.

Ello no quiere decir que le asignemos a la poesía el lugar de lo inefable. Por el contrario, más bien la situamos en el lugar del estrabismo, de la visión oblicua del mundo. Si bien los textos literarios tienen un modo de existencia particular y una forma —que hasta podría admitirse como sublimada—, están siempre enredados con alguna circunstancia, un tiempo, un lugar, la cultura toda.

En términos teóricos, la poesía es una forma de entender, de ver y de construir el mundo a través de la nostalgia. Es una manifestación de los códigos de la cultura en una exploración individual de los signos que configuran al mundo. Así la poesía carnavalizada es una forma de nostalgia creada por la subjetividad: en un carnaval de silencios, risas, máscaras, sombras y algarabías.

4.1.3 La figura del travestismo en Raúl Gómez Jattin

La configuración del travestismo es una inversión del papel sexual, una inversión y una contraposición de las formas del género que se trasladan a la creación del significado, de un nuevo lenguaje poético, una sexualidad que se configura través de los símbolos sociales donde el juego sexual está acompañado de una nueva relación de fuerzas, es decir, el travestismo que es típico de la estructura carnavalesca forma sistema con las demás formas de liberación: es licencia y inversión. Ya que hace parte del exceso, que se inscribe de manera dialéctica en el lenguaje de la inversión de los sexos y de lo literario; que según Víctor I. Stoichita en su ensayo

sobre Goya llamado *El último carnaval*, nos dice que esta nueva consideración del género es que ahora la mujer es la que empuña el huso (antiguo símbolo fálico) y el hombre quien se ocupa de la rueca (antiguo símbolo del sexo femenino)

Siguiendo con esta proposición del travestismo como forma de lo literario y del carnaval, existe una doble extrapolación de los sexos dentro de las figuras literarias, que podemos considerar en el lenguaje del poeta, desde el oxímoron como una figura que, en un grupo de significación como son el sexo masculino-femenino generan a través del travestismo el tercer sexo en la carnavalización literaria.

Gómez Jattin nos presenta en su poema, *Ella se lamenta*, una mujer-hombre, un hombre-mujer que aspira a otra cosa, veamos:

Ella se lamenta /Me hubiera gustado ser varón/ Para poseerte/Para darnos trompadas en señal de ternura /Y de fidelidad/ Para ponerme las botas de capataz /Y cabalgarte desnudo /Para amenazarte con un revólver /Pero yo/ Una mujer / Una simple mujer (Gómez Jattin, 2004, 80)

En este sentido se configura a lo que aspira la sencillez del poeta, esa sencillez violenta de la vida de lo que no se es, y se esconde, para pasar por sobresalto aquellas cosas en las que te convertirás, que al final no terminas sino por ser más que eso. Es así como se configura en este poema una infravaloración de la mujer, una forma de negar el sexo de lo femenino al mismo tiempo lo detestable del sexo masculino, de querer ser otra cosa dentro de las formas que permiten el lenguaje literario y de crear un tercer sexo, que se construye de los valores propios culturales y de la ideología del autor.

4.1.4 La síntesis como máscara: anverso y revés de la vida

La máscara es una forma de liberación, “una máscara para desnudarse”, es una forma de quitarse la piel como restricción de lo humano y ponerse el vestido de la fiesta como la verdadera naturaleza del hombre, donde se representa una revuelta, súbita inversión en lo informe de la vida pura que se niega a sí misma. En este sentido la máscara es una forma de síntesis de la expresión de lo humano y una forma de captar las dos caras del mundo a través de la poesía.

Esto puede verse cuando el poeta habla de sí mismo, quiere a través de la poesía y de su representación, tomarse dentro de su marginalidad y definirse en un proceso de síntesis, retomando los aspectos fundamentales de su vida y destinándole a ellos la importancia necesaria para el pasado, como construcción mítica en el presente, y para el futuro, como vacío de la inexistencia, implacable hasta en el lenguaje mismo que describe la sentencia de su alma.

Los habitantes de mi aldea/**dicen que soy un hombre/ despreciable y peligroso/ y no andan muy equivocados/** Despreciable y Peligroso/**eso ha hecho de mí la poesía y el amor /**señores habitantes/ tranquilos/ que sólo a mi/ suelo hacer daño. (Gómez Jattin, 2004, XX)

De todas maneras, no podemos fijarnos solamente en esta palabras totalizadoras, somos consciente de la desolación de su mirada de descontento ante la mirada común, cree en una palabra crecida de los monumentos a la nada, habla por quien no puede hablar, dice algo en una voz que apenas si podemos escucharlo por su desgarramiento, sin poder expresarla del todo, nos mantiene en la esperanza.

4.1.5 El nacimiento y la muerte: la razón cíclica del carnaval

El poeta es consciente de que su muerte está cerca y participa en ella como un acto de voluntad. Sin miedos sabe que la desdicha y la muerte habitan esa fatalidad de los últimos momentos, a los que se entrega con la naturalidad del que está muriendo y del que no quiere morir. Gómez Jattin poeta vuelve consciente lo que antes permanecía en el inconsciente, la muerte es en su poesía una representación de *un río que teme al mar y siempre muere en él*. Aquí el trabajo del lenguaje es consecuencia de la precaria estructura que confiere lógica a la existencia humana, por ello la poesía se enuncia como lugar común del mundo. El acontecimiento social y sobre todo su estatuto están problematizados.

Está tendido en la acera

Su alma está ausente

Su sensibilidad presente

No consigue conciliar el sueño

La cara sobre el dorso de la mano

Pretende una mínima comodidad

La gente pasa en sus raudos carros

Las **estrellas brillan** para el **desdichado**

¿Qué hacer en esta **noche fatal**?

Intentar dormir

Olvidar la intemperie (Gómez Jattin, 2004, 159)

El nacimiento y la muerte como la razón cíclica del carnaval están representados en los cinco días de su duración, el Rey Momo nace sabiendo que va a morir y muere sabiendo que entre las cenizas va resucitar, lo mismo sucede, en la resurrección consciente del pueblo barranquillero en Joselito carnaval, el muere como representación de la fiesta, pero es siempre revivido para que el espíritu festivo continúe y su muerte termine como la implícita forma de que la vida de la cotidianidad debe continuar. El Rey Momo nos pone de manifiesto también que muere como

ese hombre redentor del mundo: es ese otro hombre-profeta crucificado que al igual que Jesús se sacrifica para que continúa la vida entre los hombres.

El poeta aúna así dos tradiciones: la greco-latina y la judeo-cristiana y por lo tanto dos concepciones del orden del mundo: una, de un tiempo cíclico que obedece a una gigantesca repetición cosmológica-humana y otra, como narración de una historia conflictiva protagonizada por hombres.

CAPÍTULO II

4.2 La imagen grotesca y el vocablo vulgar del cuerpo en Raúl Gómez Jattin

“...Un día por la mañana, cuando le quisieron hacer mamar de una de sus vacas (porque según la historia nunca tuvo otras nodrizas), se desligó de los que le tenían en su cuna, cogió la vaca por entre las patas delanteras y le comió las dos tetas y la mitad del vientre con la asadura y los riñones, y la hubiera devorado por completo si ella no hubiese gritado horriblemente como si los lobos la tuvieran entre sus garras...” **François Rabelais. Gargantúa y Pantagruel**

4.2.1 La imagen grotesca: una construcción diastrática del lenguaje o una exploración individual del “cuerpo enfermo”

Partimos en este capítulo, de las imágenes grotescas que se hallan en la poesía de Gómez Jattin, que por sus raíces en lo popular, folklórico y vernáculo, atraviesan innegablemente el enfrentamiento consigo mismo en el espejo, en la visión de su cuerpo y de su vida corporal. Gómez Jattin es el creador del lenguaje sin tapujos, sin estilizaciones, de su fuente poética nace la exageración y por otro lado la banalización al extremo de fenómenos sociales, signos característicos de lo grotesco.

El crítico Ruso Mijail Bajtin parte de Schneegans para profundizar y hacer una crítica de la razón de lo grotesco en la *Cultura Popular y el Renacimiento en el contexto de Rabelais*. De este modo, constituye nuestro antecedente crítico y teórico en el mundo grotesco del autor cereteano. Bajtin evidencia las contradicciones y los errores del crítico Alemán (Schneegans) cuando nos dice que sólo consideraba lo grotesco en un sentido puramente negativo (de lo que no debería ser) y denigrante, llevado hasta el extremo de lo imposible y lo monstruoso como únicos rasgos esenciales de lo grotesco.

Para el crítico ruso esta concepción de lo grotesco es típica y profundamente errónea, debido a que lo que se ignora, es la ambivalencia y la profundidad de las fuentes de lo

grotesco en el folklor. Es decir, lo grotesco se halla entre los polos positivos y negativos de la vida humana.

“En el mejor de los casos, **la exageración puramente** satírica de un **hecho negativo no podría explicar sino el aspecto puramente cuantitativo de la exageración**, y no la variedad y la riqueza cualitativas de la imagen y de sus vinculaciones.” (Bajtín, 1987, 271)

Lo grotesco en una sola imagen une los puntos positivos y negativos, degrada y regenera, destruye y a la vez crea. Esta aportación de Bajtín, va más allá del término escueto de lo grotesco planteado por Schneegans, en cuanto a que puede rebasar sus propios límites, «tanto los cuantitativos como los cualitativos», puede excederse a sí mismo y mezclarse con otros objetos. Las imágenes grotescas, bi-corporales, resultan incomprensibles, y en el contexto de Rabelais, las fronteras entre cosas y fenómenos estaban trazadas de manera completamente diferente en el mundo satírico del arte y de la literatura. El aporte radica en las confrontaciones que hace a partir del cuerpo grotesco y su profundización en la raíces de la cultura popular y del folklor. Así según Bajtín:

“El cuerpo grotesco es un cuerpo en movimiento. No está nunca listo ni acabado: está siempre en **estado de construcción, de creación y él mismo construye otro cuerpo**; además, este cuerpo absorbe el mundo y es absorbido por éste.”. (Bajtín, 1987, 281)

De lo que se trata es partir del *contenido objetivo del análisis* (de la antología poética de Gómez Jattin) y así aclarar, como las menciones que se hacen de lo grotesco y vulgar no son en ningún sentido *artificiales y accidentales*, sino que se reconstruyen y están en constante movimiento en referencia al contexto del autor. Pertenecen a la construcción del

campo ideológico de la región sabanera, de la producción poética del autor y del lenguaje del folclor de la Costa atlántica colombiana. Estas imágenes construidas en la imaginación del sabanero, exceden los límites de lo grotesco, son inverosímiles, constituyen una fantasía popular llevada al extremo de lo fantástico y lo monstruoso.

Advertimos en la escritura poética del autor uno de los tópicos más relevantes en Bajtin, la representación invertida del *Cuerpo Grotesco*, característica imprescindible en el análisis de su libro *La cultura popular en la Edad Media y El renacimiento en el Contexto de Rabelais*, una representación que en Gómez Jattin traspasa los límites de lo popular y que se engendra desde su nostalgia y su degradación misma.

No sólo está el cuerpo representado en el exterior degradado, sino es la exploración como reflejo interior en el cuerpo del autor. Podemos evidenciar que este aspecto topográfico esencial de la jerarquía corporal invertida: se da cuando lo bajo ocupa el lugar de lo alto; la palabra que normalmente está ubicada en la boca, en el poema es ubicada en el vientre:

En este cuerpo/ en el cual la vida ya anochece/ **vivo yo/Vientre blando y cabeza calva/** Pocos dientes / **Y yo adentro/ como un condenado /**Estoy adentro y estoy enamorado/ **y estoy viejo/ Descifro mi dolor con la poesía/** y el resultado es especialmente doloroso / voces que anuncia: ahí vienen tus angustias / Voces quebradas: pasaron ya tus días/**La poesía es la única compañera/ acostúmbrate a sus cuchillos/ que es la única/.** (Gómez Jattin, 2004, 99)

Esta representación es evidentemente topográfica, supone la lógica del cuerpo invertido. El contacto de lo alto y lo bajo en Gómez Jattin se da a través del dolor que le produce en su vientre la palabra, la poesía. Pero aquí el componente de la lógica de lo alto y lo bajo, sólo se puede explicar a través del “cuerpo de la vejez”, que sufre una autoflagelación por medio

de los cuchillos, de las angustias y de las voces quebradas que producen en el vientre la poesía: la palabra en la boca es expulsada por el “Ventre Blando” en este poema *De lo que Soy* del autor cereteano. Aquí la exageración está en la cárcel de un hombre que vive muerto en su interior.

La imagen que nos introduce en el siguiente tópico la escritura de Gómez Jattin es la degradación del hombre dentro de los vicios sociales y se halla en la hipérbole de “los ojos” en el poema *Un probable Constantino Cavafis a los 19*, donde se menciona que de fumar marihuana, le arderán los “ojos” como colillas encendidas. Esta imagen deviene directamente en la lógica grotesca de la «depravación» que se contrarresta con el «purismo» establecido socialmente, pues podemos observar como el ser se expulsa a través de la exploración de la nostalgia y de una melancolía desencantada:

“Esta noche asistiré a tres ceremonias peligrosas/El amor entre hombres/**Fumar marihuana**/ Y escribir poemas. Mañana se levantará pasado el mediodía/Tendrá rotos los labios/ Rojos los ojos/ y otro papel enemigo/ Le dolerán los labios de haber besado tanto / **Y le arderán los ojos como colillas encendidas** / Y ese poema tampoco expresará su llanto/.” Un probable Constantino Cavafis a los 19. (Gómez Jattin, 2004,105)

El tema rebasa los límites cualitativos ya que deja de ser él mismo en cuanto a que se resignifica en la anulación del poema. Los límites entre el cuerpo y el mundo se borran ya que el fenómeno social referente se vuelve la figura representada en “los ojos”, se asiste a una fusión del mundo exterior y de las cosas. Es decir, se convierte la fusión del cuerpo y del mundo en un momento propicio para anular el regocijo de la memoria de los “hechos prohibidos”.

Conviene señalar que “las colillas encendidas” también pueden llegar a representar el ardor de una boca y la representación del “falo” masculino dentro de la imagen grotesca, porque el cigarrillo simboliza la representación masculina de un hombre ardiente. Este contexto de la imagen que sucede dentro de la ceremonia de carnaval, de fiesta sexual y orgía es lo que suscita la transformación de la imagen. Esto claramente se construye dentro del lenguaje de lo grotesco y permanece en un lenguaje no oficial, una forma de máscara del poeta que se instaura para expresar su condición individual, su postura sexual y sus sentimientos encarcelados en relación con lo social.

En los dos casos, asistimos entonces, a una degradación de los objetos de un orden a otro, a una metamorfosis de las imágenes del mundo real al efecto grotesco, seguido de su renovación en el plano de lo «bajo» material y corporal, produciéndose así la imagen grotesca. Todos estos elementos del lenguaje crean la atmósfera licenciosa específica donde el poeta puede expresar libremente y están directamente ligados a lo «bajo» material y corporal, corporalizan y rebajan las cosas, mezclan el cuerpo y el mundo.

Para terminar esta primera aproximación sobre la imagen grotesca y el vocablo vulgar en Gómez Jattin planteamos la construcción diastrática del lenguaje desde la cultura histórica, es decir, la fundamentación del discurso andrógono, patriarcal, supuestamente “neutral” y fundacional que se enfrenta al discurso femenino impuesto con la mujer doméstica de la cultura española.

4.2.2 La exploración poética de lo vulgar: tópico de la vanidad del lenguaje o inflamación del escándalo de un centro hegemónico

Es al poeta al que se le permite hablar sin tapujos de la condición natural del hombre o es la misma enfermedad, la zoofilia la que expresa su condición, o son las patologías sociales llevadas al extremo que condicionan el uso del lenguaje, o es el lenguaje que crea sus propias estructuras de significación para ser comprendido por la tribu y a partir de ella ser la voz hacia el afuera, hacia el centro hegemónico de poder.

La explicación se halla en la poesía misma, en la construcción del lenguaje podemos evidenciar que esta nueva temática de lo vulgar, se da en el cuerpo, en su percepción de lo sexual, en su entendimiento de las imágenes que lo renuevan y que lo inician y a la vez, como sucede en el tópico anterior.

“Cuando llegas a mi cielo estoy desnudo
Y te gustan las columnas de mis piernas
Para reposar en ellas Y te asombra
mi **centro con su ímpetu** y su **flor erecta**
y mi caverna de Platón carnal y gnóstica
por donde te escapas hacia la otra vida
Y en este cielo te entregas a ser lo que verdaderamente
eres Agresión de besos Colisión de espadas
Jadeo que se estrella como un mar contra mi pecho”. (Gómez Jattin, 2004,XXVII)

En este poema Gómez Jattin significa poéticamente el tema prohibido a través de la presentación literaria, las imágenes de la *flor erecta*, *Colisión de espadas*, *Agresión de besos* al autor no sólo le permiten la referencia de lo que verdaderamente es, sino que lo renuevan a la vez y legitiman al condenado socialmente. Así habita el condenado de Raúl

Gómez Jattin en un *Jadeo que se estrella como un mar contra su pecho*, entre *Ángeles clandestinos* y *animadversiones sexuales*.

4.2.3 Fundamentos finales de lo grotesco y lo vulgar en el autor

En lo grotesco la obra poética de Gómez Jattin se carnavaliza. El procedimiento de la carnavalización literaria sucede dentro de la poética del carnaval en los conceptos de vida y espacio. El estudio del carnaval en el Caribe contemporáneo colombiano plantea una tesis de las festividades del espacio desarrollado en la armonía de los conceptos de una época, de un pensamiento y de una geografía humana. El juego de estas perspectivas de la poesía sucede dentro de una sabana poética, que subyace a la forma, a la norma poética que divide el mundo ideal de un mundo real.

Mediante recursos tales como la exageración, la hipérbole e imágenes de exceso, lo grotesco y el vocablo de lo vulgar logran transferir el objeto a lo corporal, a la esfera del cuerpo. La iconografía del cuerpo representada de modo exagerado, juega un papel importante en la construcción de imágenes cómicas y obscenas. Al Igual que la parodia en su sentido estricto, todas las formas del realismo grotesco, al enfocarse en las partes inferiores del cuerpo tales como los órganos genitales, la barriga y las nalgas, degradan el objeto. Es imprescindible notar que en contraste con una imagen que únicamente degrada, de modo puramente negativo, la imagen grotesca degrada y, a la vez, regenera.

La valoración de un objeto puede sintetizar su orden en el mundo real o en el mundo ideal, puede ser su representación en el orden de lo literario y puede crear su propio espectro en el

mundo de lo real, es decir, puede llegar a ocurrir en el objeto una re-significación de sus cualidades valorativas, ensanchando o disminuyendo su influjo como objeto en lo literario.

El mecanismo de lo literario en la poética que degrada el objeto es la ironía y esta sucede en la banalización y la infravaloración, en donde se produce un mundo entre la realidad y el mundo imaginario. Esto lo podemos vincular con un ejemplo claro dentro de la literatura universal, que se halla en la ordenanza de Don Quijote como caballero andante. Esta ordenanza replica los mismos elementos de las ordenanzas de la Edad Media, funciona porque el ventero entra en el juego del Quijote y hace funcionar la realidad que cree verdadera Don Quijote. Sin embargo, el caballero andante no se choca directamente con su mundo irreal, sino que los personajes juegan con su locura. Así en la poesía de Gómez Jattin se prefigura la ausencia de los hijos por los poemas como hijos de la abrupta producción artística.

“¿Y mis hijos?/Ya están corrompidos/Ah bueno/**Corrompimos al niño y corrompimos a la niña**/ Por separado y luego juntos /Qué espectáculo/ Buenas noticias dices / ¿Han preguntado por mi?/Sólo al principio/...**La herencia del placer**. (Gómez Jattin, 2004, 57)

En este poema los niños al parecer vuelven a ser antes de nacer, una profundización del hombre corrompido en el mundo sin antes conocerlo. La separación del hombre y la mujer, hace que el placer los vuelva insensibles y que el principio de todas las creaciones sean las propias razones del estar vivos.

Por otro lado, ir a arriba de la norma, es exagerar, es la supervaloración el objeto, aquí ocurre una hiperbolización del objeto. El objeto se carga, se dramatiza y se recarga de

características que no posee en su totalidad. Es decir, el objeto pasa de lo que es a lo que debería ser a través de la representación de la imagen.

“Un balazo es algo que a **veces nos alegra**
¿No es verdad? Entre las sienes se quedó la bala
como un regalo merecido...”
“...Un balazo en la noche
despertó a los vecinos que la compadecían
y que atestiguaron intento de suicidio
(Ella jamás fue encarcelada)” (Gómez Jattin, 2004,62)

Ya se encuentra aquí el poeta que conmemora la muerte como un episodio carnavalesco que dramatiza el hecho y lo supervalora, pero una muerte que alegra la vida, una hipérbole que está cargada de realidad, pero que atiende a un carácter de renovación necesario que desea la muerte del otro, un carácter que deshumaniza la figura, pero que la vuelve más imprescindible en la escritura de Raúl Gómez Jattin.

CAPÍTULO III

4.3 El lenguaje popular y el lenguaje literario

Dama del alba/con tu niñez de golondrina haciendo el verano/ inauguraste en mí el sendero del corazón/ Espeso amor/ Como la embriaguez del Stropharia/ Reminiscente Moral/ Con ventana al futuro / Como la lenta tarde de sequía/. **Raúl Gómez Jattin. Del amor. Cambio de identidad**

4.3.1 Reflexiones sobre la fundamentación del lenguaje literario y del lenguaje popular

El autor parte de una lengua individual reflejo de las construcciones colectivas, para convertirla en un conjunto de símbolos artísticos y literarios, hallados en el lenguaje cuyos idiolectos socialmente no son comunes al público en general, no porque el público lector no los entienda, los conozca o pueda acceder a él a través del tiempo, sino porque ese sistema de expresiones no pertenece a su universo de comprensión, no es el suyo propio.

La innovación estilística que se halla en Gómez Jattin que de alguna manera condensa estos dos mundos, es la elaboración literaria viva del lenguaje popular y al mismo tiempo del lenguaje literario. Lo que no quiere decir que su expresión poética quiera ser un lenguaje que hable desde el lenguaje ordinario y deforme, sino que permite su trasposición estética a lo literario. En suma, Gómez Jattin hizo el procedimiento a la inversa, en vez de partir de la lengua literaria hasta vestirla del lenguaje de lo popular, partió del lenguaje popular de “Español Adelgazado” y lo pulió y dignificó hasta darle la categoría artística.

La unidad de la ecuación se complementa cuando podemos entender que el lenguaje literario según Terry Eagleton en su libro a *Una introducción a la teoría literaria*¹⁸, parte del lenguaje popular, para transformarse y alejarse de la forma en que se habla diariamente.

¹⁸ Eagleton, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1993.

La textura, el ritmo y resonancia de las palabras exceden su significado abstraible, expresado en la terminología técnica de los lingüistas, porque no existe proporción entre el significante y el significado.

Esta definición basada en el formalismo ruso, es una aplicación que se aleja del objeto de estudio, en el sentido que, Gómez Jattin desnaturaliza el lenguaje literario haciendo uso del lenguaje popular, como ya lo hemos dicho antes, para subvertir el orden establecido de lo que presuponemos como literatura. Esa forma de extrañamiento que nos provocan palabras de lo popular dentro de lo literario, nos permiten volver al sentido universal del lenguaje, una forma esencial que perpetuamos en el tiempo en la eterna búsqueda de los significantes del mundo.

Afirma William Ospina, que la poesía de Raúl Gómez Jattin pone de algún modo fin al excesivo formalismo, a las estructuras y a las formas ordinarias de la elocuencia retórica poco expresiva de nuestra poesía. Los poemarios *Retratos* y *Amanecer en el valle del Sinú*, a partir de los cuales se enuncia este trabajo de investigación, nos permiten analizar que el lenguaje del autor, es una mezcla de lo literario y popular, sincretizados en una misma expresión poética. *Hijos del tiempo*, libro de exploración, búsqueda y reinención con la tradición grecorromana. Y *Del Amor*, un libro de misticismo impresionante, de palabras alucinadas que hablan en el tono vernáculo de la frase y que llevan al autor a su éxtasis literario, nos habla “Sin pelos en la lengua” en ese tono de lo grotesco que se sublimiza y en un tono de lo vulgar que toca con el pulgar las pasiones del espíritu. Y por último *El libro de la locura*, poética contundente y esencial que exalta la alteración psíquica de la imagen.

4.3.2 Descenso del lenguaje de lo literario a lo popular

El objeto de la poesía en Gómez Jattin puede ser vivido en el exterior o la intimidad de la vida; realmente experimentado por él como un modo de ser vivido por otros y convivido simpáticamente en sus fantasías. De cualquier forma, el episodio de la vida real o creada a través de sus fantasías no es más que la materia que conserva en su espíritu popular, el bloque o la arcilla para esculpir la estatua. El poeta crea su objeto, no lo manipula, crea una mera sucesión o coexistencia de elementos de sentido que descienden el lenguaje de lo literario a lo popular.

El poema no es sólo una arquitectura aislada, que se somete a ultrajes contra la realidad y lo simbólico, es la búsqueda de ese ser vernáculo, nacido en las riberas de un río que construye junto a su pasado indígena, un vocablo entre el origen afrodescendiente y las culturas árabes una forma poética multiétnica de lo popular.

Para poetizar, Gómez Jattin no se aleja de ningún modo del lenguaje popular, él vuelve la lógica original de las cosas "al revés" y "contradictorias", de las permutaciones constantes de lo alto y lo bajo, del frente y el revés y construye su lenguaje literario a través de parodias, hipérboles, burlas y risas, inversiones, degradaciones y profanaciones. Aquí el lenguaje literario se carnavaliza y desciende a lo popular, en la posibilidad de expresión, aquella masa informe que permanecía callada en lo colectivo de la tribu, se vuelve la voz literaria de la comunidad.

El descenso de lo literario a lo popular ocurre cuando el lenguaje sufre una reconversión para ser comprendido por la tribu. Siempre que nos acercamos a un texto literario como un

conjunto de expresiones que están en el universo de lo escrito para producirnos un goce estético, sucede que el goce estético se mezcla con la pasión creadora del vocablo colectivo.

En su poema *Casi obsceno* Gómez Jattin hace una alusión a la enfermedad que pertenece al cuerpo y a la universalidad de lo grotesco como representación de los valores amorosos de la utopía del amor hacia la materialidad perteneciente al lenguaje popular, de lo sagrado se pasa a lo profano:

“Y en **tu sexo** el milagro de una mano que baja/ En el momento más inesperado y como por **azar/ Lo toca con ese fervor que inspira lo sagrado.**” (Gómez Jattin, 2004, 94)

Al enfocarse en las partes inferiores del cuerpo tales como los órganos genitales, el autor degrada el objeto con alusiones a la carne, mediante una inspiración a lo sagrado que al mismo tiempo tiene la doble vía del lenguaje de descender lo literario al sentido popular. Esto ocurre cuando el tránsito natural del lenguaje del cuerpo profano colectivo logra una trasposición a lo sagrado, hace que desciende el lenguaje de lo literario a lo popular.

Otro ejemplo que podría ejemplificar este descenso de lo literario a lo popular se manifiesta en la figura del rey dentro del carnaval, cuando el rey es destronado se invierte los símbolos de la realidad y el rey pasa a ser súbdito. Esto se representa en la poesía en el de Raúl Gómez Jattin, en la figura del poeta-rey, -conocedor de todas las verdades del mundo-, que podemos analizar en la primera alusión que reconocemos de la infancia del autor, en la que se nos presenta Raúl con una sabiduría precoz, la vanidad del ser histórico construye la visión de su padre.

“Mi padre era un hombre muy culto, el único hombre culto de Cereté, **con la única biblioteca que tenía allí libros de Shakespeare, Balzac, Anatole France, Stendal, Queiroz**, los novelistas rusos y otros volúmenes de antropología, historia, mitología, y como es natural, de ciencias políticas”. (Gómez Jattin, 2004, XVI)

Sin embargo, en esta coronación de la herencia paternal, de la inteligencia iluminada, antes que ocurra la destronación del poeta que ahora es Dios, ocurre una descendimiento a lo popular en esa confesión de sus emociones y de su religión; “esto es así por qué si Raúl va al fondo de sus emociones y jamás cede en el afán literarios, allí no oculta nada, y trasciende a su exposición en público”. Así el Dios adora a la gente del pueblo y no el Dios es adorado:

“...**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./ O porque voy **donde sus habitantes recios** /a **mendigar** una **moneda** o una **camisa** y me la dan/. (Gómez Jattin, 2004,3)

La corporeidad que reclama Gómez Jattin sufre una expulsión hacia la realidad, el poeta considera que su cuerpo es una especie de cárcel para el alma, en el que se siente desconocido y en una misantropía poética yuxtapuesta a la realidad, en el que comienza por mendigar lo material antes de lo que supondría la materia liminal de lo poético. El privilegia el arte de la poesía y reclama para sus versos una moneda, una camisa, una riqueza de la vida material. El sabe en una íntima religión que un Dios no es al que se adora sino él que adora a quienes afrenten diariamente a la naturaleza y la vida.

La anulaci3n de la humanidad, lo deja en un mundo de inexorable comunidad po3tica, donde las palabras juegan a la exactitud del verbo y su medio es un enredadera de mimbre acostada en el universo extenso de su alma.

En este poema podemos ver la forma en que se da el destronamiento del rey, y a su vez, como se construye la forma m3tica de la ant3tesis de un Dios. Desmitificado la inversi3n de los valores concebidos a la divinidad y volviendo natural a un Dios que se inclina ante sus s3bditos, en un carnaval donde la subversi3n de los valores tradicionales ha permitido que el anterior s3bdito se ha coronado Rey-Dios y que se le quite el trono en su ley.

As3 podemos ver en esta primera enunciaci3n del carnaval literario al Dios en la can3cula, que se adueña de las cosas materiales y no materiales en el mundo, que se inclina y consigue las devociones de la gente. Al que no le importa las formas del capital, ni la filantrop3a de la forma conocida, ni le importa la naturaleza como solo un objeto de supervivencia. Es el Dios que vive en el calor m3s penetrante del infierno terrenal. Ah3 donde el hombre se siente deshabitado del amor de los dem3s y es capaz de a pesar de la soledad inclinarse ante una sonrisa, ante una manzana, ante una moneda o ante una camisa.

En segundo lugar, podemos ver la filantrop3a como caracterizaci3n de este destronamiento del Rey, como una expresi3n de un tiempo inmemorial que no tiene ning3n valor material, pero que representa la esencia del amor entre los hombres.

“Porque amo a quien ama / Porque se cultivar naranjos y vegetales /A3n en la can3cula, en una desgastada /”(G3mez Jattin,2004,3)

4.3.3 Ascensión del lenguaje de lo popular a lo literario

Las posibilidades de lecturas de un lenguaje popular que asciende a lo literario son muchas. Sin embargo, este tránsito sólo es posible cuando el lenguaje adquiere una nueva significación en las fronteras del Caribe que lo separan del mundo, en la medida que son palabras naturales del habla popular que trascienden al trasfondo universal de lo poético.

Una de las características que permiten al lenguaje de lo popular transformarse en un lenguaje literario se manifiesta en la soledad del poeta, que expresa a partir de la abundancia lírica de su material poético palabras denotadamente populares que sólo tienen sentido dentro del colectivo. Es ahí donde el poeta conversa con la expresión de lo literario, y puede transformar su soledad en un tópico retórico, que comprenda el ascenso de lo popular a lo literario del ser Caribe-histórico, y que sienta a las condiciones geográficas y literarias como formas que aíslan a su obra del mundo y de la tribu, hasta que poco a poco empieza por ser conocida, experimentada y descubierta en los umbrales canónicos de la apreciación artística.

“...Pero esos tiempos **han pasado Su cuerpo y su deseo
deambulan entre cines y bares de la urbe**
enfebrecidos detrás de otros cuerpos y otros deseos
Y eso está bien Es su vida sin nosotros
Tiene derecho también a un placer libre

Allí esta **sola la luna** y no se muere Sólo está el viento
Tú me tienes a mi
Y a Nuestra Señora **La soledad de Gómez Jattin.**” (Gómez Jattin,2004,97)

La pregunta es ¿Qué hace de la soledad un tópico retórico del Caribe literario? una especie de alimento homérico, que se funde y se mezcla con una realidad distante, alejada por los

límites de un mar inexorable y de palabras que necesitan ser nombradas para alcanzar lo inefable de la semántica de las geografías.

Este poeta del Caribe, puede llegar a comprender la naturaleza del mundo a través de la soledad de un lenguaje popular que es a la vez espacio de lo popular y un tiempo ancestral que plantea originalmente la historia y la confunde con un poderoso tiempo mítico. El poeta se manifiesta así como un hombre de muchos lugares, que se alimenta de su lenguaje cultural y del lenguaje de la vida, pero que ama desmedidamente su lugar de origen.

“Hay una tarde varada frente a un río
y entre los dos un niño canta
vaiviniéndose en su **mecedora de bejuco**
En esa tarde
El huevo dorado del sol anida **entre los mangos de la ribera**
El río es un gusano de **crystal irisado**
El viento despliega unas alas de **nubes malvas**
Es una tarde enclavada en el recodo de un tiempo
que va y viene en la mecedora
Está hecha de recuerdos y deseos
pues conozco el nombre de ese río
y al niño lo he visto casi un hombre
en la penumbra de un cinematógrafo
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**” (Gómez Jattin, 2006: 17)

Gómez Jattin asciende el lenguaje de lo popular a lo literario emancipado las vanidades de las multitudes y deteniendo el tiempo a través de la palabra, construyendo a través de su propia soledad el río que surca con su voz de niño, vaivenes de una mecedora de bejuco que pasa en el instante poético desapercibida pero que tiene en sus orígenes la creencia popular el significado de *Guaco*, planta medicinal que sirve para curar las picaduras de serpiente.

También un huevo dorado del sol anidando entre los magos, una fruta tropical que parece ser el resultado sagrado de una creación fantástica, un río que es gusano de cristal irisado y al mismo tiempo una iluminación que tiende el lenguaje de ribera a lo sagrado, un viento que despliega nubes de malvas y un tiempo que se coagula como una caracola instantánea. Esta significación de la realidad en Gómez Jattin crea una metamorfosis de la vida natural y del campo que se eleva con elementos del lenguaje literario a un tiempo mítico que se mezcla con los elementos de un lenguaje popular.

CAPÍTULO IV

4.4 Cronotopo en diégesis: la ribera poética de Raúl Gómez Jattin

Hay/un país en el mundo/colocado/en el mismo trayecto del sol/Oriundo de la noche.
Colocado/en un inverosímil archipiélago/de azúcar y de alcohol. /Sencillamente
/liviano, /como un ala de murciélago /apoyado en la brisa. /Sencillamente /claro,
como el rastro del beso en las solteras /antiguas /o el día en los tejados.
Sencillamente /Frutal. Fluvial. Y material. Y sin embargo/sencillamente tórrido y pateado
/como una adolescente en las caderas./ Sencillamente triste y oprimido.
/Sinceramente agreste y despoblado./ **Hay un país en el mundo. Pedro Mir.**

El *cronotopo* del poeta Raúl Gómez Jattin, se manifiesta en la relación indisoluble con el devenir histórico, con su relación entre el pasado y el futuro, que literariamente se representa en la expresión del sabanero en su patria de infancia Cereté, ese *cronotopo folklórico* del autor, construido por Mijal Bajtin a partir del concepto de *Hipérbaton histórico* que “representa como existente en el pasado lo que de hecho sólo puede o debe ser realizado en el futuro; lo que en esencia constituye una meta, un imperativo y, en ningún caso, la realidad del pasado”¹⁹.

El desarrollo del poeta transcurre sobre el fondo de un mundo inmóvil, acabado y más o menos sólido, *que es el tiempo histórico del Sabanero*, según lo que podemos evidenciar en su poesía. Así, la creación del autor manifiesta en el pasado categorías ideales, de perfección y de justicia, mitos relativos al *Paraíso*, al *Estado Natural*, la *Edad de Oro*, entre otros, que son expresiones de ese *hipérbaton histórico* que representa la inversión temporal del poeta en su época histórica. También se da un ahogamiento del futuro, una detención existencial que produce en Gómez Jattin una escatología en su pensamiento.

¹⁹ Bajtin, Mijail. Las formas de tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica. Teoría y estética de la novela. Madrid, Taurus, 1.989.

4.4.1 El paraíso perdido de Raúl Gómez Jattin

En este momento de la poesía de Gómez Jattin, la escritura de sus primeros poemas, está la búsqueda constante de ese lugar origen, de ese paraíso de contrariedades del hombre y de verdades donde el tiempo es su objeto. El paraíso es la rayuela bajo el mamoncillo del patio donde jugaba en la infancia perdida con su amiga Isabel, a la que le reprocha después el haberse casado con el alcalde, y tener cinco hijos, y pasearse por el pueblo llevada por un chofer endomingado y usar anteojos, sólo porque él quisiera seguirla viendo para siempre como era entonces:

Que 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.../ **Cuando tenías los ojos dorados/ como pluma de pavo real y las faldas manchadas de mango/** Qué va /tú no te acuerdas /En cambio yo no lo notaste hoy /no te han contado/**Sigo tirándole piedrecillas al cielo/Buscando un lugar donde posar sin mucha fatiga** /el pie /Haciendo y deshaciendo figuras en la piel de la tierra y mis hijos son de trapo y mis sueños de trapo/ y sigo jugando a las muñecas bajo los reflectores /del escenario/Isabel ojos de pavo real /Ahora que tienes cinco hijos con el alcalde/ y te paseas por el pueblo con un chofer endomingado ahora que usas anteojos /**cuando nos vemos me tiras un “qué hay de tu vida” frío en impersonal/ Como si yo tuviera eso/Como si yo todavía usara eso.** (Gómez Jattin, 1980-1981, 21)

La infancia representada en la rayuela bajo el mamoncillo, es una doble vía del discurso del paraíso, ya que primero se inscribe en el orden natural de los recuerdos que no volverán y se redescubre en las relaciones con su primera mujer “Isabel”. La primera mujer en el fragmento bíblico representado por Eva, es la que entrega al hombre las cosas inmutables en el mundo y el conocimiento de las cosas verdaderas, es por esto, que Isabel lo pone de

frente con el mundo que ya no puede vivir el poeta y que sólo puede evocar a través de la palabra.

4.4.2 Las fronteras de lo imaginario: Cereté como punto de enunciación del sabanero en Gómez Jattin.

El *cronotopo* literario en la obra poética de Raúl Gómez Jattin se puede representar en su concepción de Cerete y la creación del universo ribereña en la sabana que divide el interior del país y la costa atlántica colombiana. La concepción del tiempo y el espacio parte de la obra poetizada a través de la escritura, el sujeto antes ajeno a su concepción del mundo, se siente prefijado en su propia naturaleza y es ajeno al correr maquinizado del tiempo en la modificación de sus geografías. Así, según las palabras de D. S. Lijachóv: “el tiempo ha de ser la representación del sujeto añadido a la representación del tiempo del autor, la representación del tiempo del ejecutante —en las más diversas combinaciones. El subrayamiento del tiempo autoral y de sus diferencias respecto al tiempo de lo narrado, es inherente al sentimentalismo”.

Por esto no podemos considerar la metamorfosis del tiempo, en las formas desarraigadas de la escritura y la gramaticalización de los tiempos de la subjetividad en el espacio mismo, por lo demás, el tiempo aparece nítidamente en la experiencia de la poesía y como una actitud natural del creador. Sólo hemos de conceder una apertura al tiempo y al espacio, cuando los tiempos entrecruzados son percibidos por los personajes que los expulsan de sí mismo. Donde presuponemos la existencia de varios acontecimientos que no están en la

obra poética, pero que siguen sucediendo en la escritura del poeta, en la totalidad conjuntiva de su representación.

El tiempo es su objeto, sujeto e instrumento de representación. La conciencia y la sensación del movimiento y de la mutabilidad del mundo en las variadas formas del tiempo, están penetrando la literatura.

En la construcción mítica del tiempo poético del autor, el tiempo deja de ser sucesión y vuelve a ser lo que fue, y es originariamente; un presente en donde pasado y futuro al fin se reconcilian. Donde sus memorias parecen ser una sola unidad, un advenimiento de un tiempo inmemorial donde el tiempo es medido insustituiblemente en el mismo espacio.

“Una naturaleza casi intacta
Existes tú
Viajero del río
Y existe el río”. (Gómez Jattin, 2004, 61)

Este escritor de sabana y de ribera, se ubica como un viajero del río, que espera en el otro lado como esperando que alguien lo acompañe por el transcurrir de sus versos, y se encuentra en Un San Pelayo en el Valle “Milagroso del tiempo” un lugar de “Isla de la música” entre la música del espíritu y la música de trompetas y tambores. En los límites del río se construye un allá y un acá, una frontera imaginada entre lo que existe y lo que no existe, entre el lugar conocido y el lugar inhóspito.

Al pueblo lo divide un río que refresca la resolana/ **Y la memoria** Y que es manso como los ceretanos buenos /**Porque también hay de los otros. Cereté de Córdoba.** Raúl Gómez Jattin

5. CONCLUSIONES

Para esta reflexión final sobre la construcción poética sabanera de Raúl Gómez Jattin podemos concluir que la producción sabanera ha sido primero anulada en el campo literario colombiano y segundo, la sabana ha sido integrada al Caribe y al resto del país sin ninguna matización al respecto. Este discurso poético del autor se inscribe en un marco de la cultura popular que es relevante para la modernidad en Colombia y es el producto del lugar fronterizo en el que se sitúa su obra. Gómez Jattin en el campo literario de 1970-1990 en Colombia, asume una postura de subversión frente a los temas de la vida, la naturaleza, lo político y lo cultura.

Gómez Jattin se reinventa a sí mismo y habita fronteras del individuo geográficamente aisladas en Colombia, a partir de una cultura periférica y de un lenguaje que es herencia de pueblos multiculturales y que es germinado desde el lenguaje popular. Su lenguaje es una constitución entre el folklor, la palabra ritual y la memoria de la colectividad explorada.

Su discurso no sólo es una forma de resistencia cultural desde la periferia hacia el centro hegemónico del país, sino también es una reivindicación a través de la negación del sujeto del país que él representa; como poeta que inscribe su palabra en la figura del loco y del maldito, en la forma en que él participa en el carnaval.

Su actitud poética y sus valores estéticos se hallan en la superposición de los elementos carnavalescos a lo literario, en la resignificación del *cronotopo*, en la nostalgia del paraíso perdido y la configuración del lenguaje popular que actúa como potenciador de su escritura.

Particularidades del complejo cultural de una obra literaria que se complejiza cuando abordamos los temas de la vida diaria, de la familia, de la sexualidad y del lenguaje en el contexto del sabanero. En esa mentalidad que esconde detrás de la palabra, su visión de la naturaleza, reflexiones sobre la poesía y su hermetismo político en la escritura; como una subyugación de la comunidad que calla, que olvida y que omite en el mundo de la violencia que vive y que heredó desde los tiempos coloniales.

El discurso de Gómez Jattin no sólo inaugura a la sabana como lugar conceptual; sino que construye a partir de esa unidad cultural que es el metarchipiélago del Caribe, adyacente a su pensamiento y como puente de dos realidades, un discurso de resistencia y de significación dentro del Caribe colombiano que, desde la costa atlántica periférica hasta el centro del país, encarna una cultura que grita al ritmo de la fiesta y aquella región andina que limita con las fronteras de la norma, el orden y el establecimiento.

6. BIBLIOGRAFÍA

6.1 Bibliografía del autor

Gómez Jattin, Raúl. *Poesía 1980-1989*. Bogotá: Norma, 1995.

Gómez Jattin, Raúl. *Amanecer en el Valle del Sinú*. Antología Poética. Valencia: Pre-textos, 2006.

Gómez Jattin, Raúl. *Amanecer en el Valle del Sinú*. Bogotá: Fondo de cultura económica, 2004.

6.2 Bibliografía sobre el autor

Cadavid, Jorge. En boletín cultural y bibliográfico. Biblioteca Luis Ángel Arango

Cadavid, Jorge. *Los poetas —amor mío— son unos hombres horribles. Reseña "Esplendor de la mariposa" Raúl Gómez Jattin*. Boletín Cultural y Bibliográfico. Número 45. Volumen XXXIV - 1997 - editado en 1998. Bogotá-Colombia.

Cadavid, Jorge. *La inocencia del poeta genuino. Reseña "Retratos, Amanecer en el valle del Sinú, Del amor"*. Boletín Cultural y Bibliográfico. Número 18. Editado 1989. Bogotá-Colombia.

Hijos del tiempo. Vol . 27 No 23, 1990, pág. 95

Retratos, Amanecer en el valle del Sinú. Vol. 26 No 18, pág. 103

Marinovich, Vladimir. *Los últimos pasos del poeta Raúl Gómez Jattin*. Ed Ministerio de Cultura, Bogotá: 1998.

6.3 Bibliografía del marco referencial

Benedict, Anderson. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura económica, 1997.

Benítez Rojo, Antonio. *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna*. Hanover: Ediciones del Norte, 1989.

Cobo Borda, Juan. *Poesía y novela en la década del 80: algunas tendencias. Texto sobre los autores y tendencias de la poesía colombiana en los 80.*

Cobo Borda, Juan Gustavo. *Historia de la poesía colombiana del siglo XX.* De José Asunción Silva a Raúl Gómez Jattín. Bogotá: Villegas Editores, 2003.

Cobo Borda, Juan. *Historia portátil de la poesía Colombiana 1980-1995.* Santafé de Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1995.

Echavarría, Rogelio. *Quien es quien en la poesía Colombiana.* Bogotá: Ministerio de Cultura; El Ancora Editores, 1998.

Fals Borda, Orlando. *Historia doble de la costa II, III Y IV tomo.* Bogotá: El Ancora Editores, 2002.

Múnera, Alfonso. *Fracaso de la nación.* Bogotá: Editorial planeta, 2008.

Pierre-Charles, Gerard. *El Caribe Contemporáneo.* México: Siglo XXI editores, 1981.

Torres Rivas, Edelberto. *Para entender el Caribe.* México: Perfiles latinoamericanos, enero-julio año/vol. 5, numero 8. Facultad de Ciencias Sociales.

Torres-Saillant, Victor. *Caribbean Poetics. Toward an Aesthetic of West Indian Literature.* Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

6.4 Bibliografía del marco teórico

Bajtin, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais.* Barcelona: Alianza, 1987.

Bajtin, Mijail. *Problemas de la poética de Dostoievski.* México: FCE, 1986

Bajtin, Mijail. *Problemas literarios y estéticos.* México: FCE, 1986.

Bajtin, Mijail. *El método formal en los estudios literarios.* Madrid: Alianza, 1994. Publicado con el seudónimo de Medvedev.

Bajtin, Mijail. *Estética de la creación verbal.* México: Siglo XXI, 1995

- Bajtin, Mijail. *Las formas de tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica. Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1.989.
- Barthes, Roland. *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral, 1973.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama. 1995.
- Bourdieu, Pierre. *Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama, 1997.
- Bourdieu, Pierre. *Poder, derecho y clases sociales*. Bilbao: Editorial Desclée de Brouwer, 2000.
- Bourdieu, Pierre. *El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método*. La Habana: Criterios, nº 25-28, enero 1989-diciembre 1990.
- Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Horizonte, 1994.
- De Saussure Ferdinand. *Curso de Lingüística General*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1945
- Eco, Umberto. *Tratado de semiótico general*. Barcelona: Editorial Lumen, 1977.
- Eagleton, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Emile, Benveniste. *Problemas de lingüística General*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1977.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1990.
- Louise Pratt, Mary. *Ojos Imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Buenos Aires: Universidad de Quilmas, 1997.
- Maglia, Graciela. *De la machina imperial a la vereda tropical. Poesía, identidad y nación en el Caribe Afrohispánico*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad javeriana, 2009.
- Moraña, Mabel. “*El boom del subalterno*”. *Revista de Crítica Cultural* nº 15. 1997.
- Niño Rojas, Víctor. *Los procesos de la comunicación y del lenguaje*. Bogotá: Ecoe Ediciones, 1985.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Madrid: Cátedra, 1993.

Ragusa, Silvia. *Carnaval: el disfraz como cadena de sustituciones en La vida breve de Juan Carlos Onetti*. Universidad Nacional de Lomas de Zamora. Buenos Aires -Argentina. Revista Especulo no 31.

Stoichita, Víctor. *El ultimo carnaval*. Madrid: Ediciones Siruela, 2000.

Sims, Robert L. "*Periodismo, Ficción, Espacio Carnavalesco y Oposiciones Binarias: La Creación De La Infraestructura Novelística De Gabriel García Márquez.*" *Hispania* 71.1 (1988): 50-60p.

Todorov, Tzvetan. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores 3ª edición, 1978.