



Estudios de literatura colombiana

ISSN: 0123-4412

Universidad de Antioquia

Villegas Restrepo, Juan Esteban

Poesía y desplazamiento forzado en Colombia (1958-1974): el caso de Helcias Martán Góngora¹

Estudios de literatura colombiana, núm. 47, 2020, Julio-Diciembre, pp. 209-218

Universidad de Antioquia

DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n47a11>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=498364423012>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

UAEH  redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

POESÍA Y DESPLAZAMIENTO FORZADO EN COLOMBIA (1958-1974): EL CASO DE HELCÍAS MARTÁN GÓNGORA*

POETRY AND FORCED DISPLACEMENT IN
COLOMBIA (1958-1974):
THE CASE OF HELCÍAS MARTÁN GÓNGORA

Juan Esteban Villegas Restrepo¹

* Ponencia preparada para el III Congreso Internacional de Teorías, Crítica e Historias Literarias Latinoamericanas - Antonio Cornejo Polar, celebrado en Lima, en agosto del 2019, y cuya temática central fue "Migraciones, fronteras y desplazamientos en las literaturas latinoamericanas".

Cómo citar esta conferencia: Villegas Restrepo, J. E. (2020). Poesía y desplazamiento forzado en Colombia (1958-1974): el caso de Helcías Martán Góngora. *Estudios de Literatura Colombiana* 47, pp. 209-218. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n47a11>

¹ <https://orcid.org/0000-0002-2898-027X>
juan.villegasr@upb.edu.co
Universidad Pontificia Bolivariana, Colombia

Editores: Andrés Vergara Aguirre, Christian Benavides Martínez, Valentina Noreña Gómez

Recibido: 07.04.2020

Aprobado: 09.05.2020

Publicado: 23.06.2020

Copyright: este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la [Licencia Creative Commons Atribución – No comercial – Compartir igual 4.0 Internacional](#)



En la segunda mitad del siglo xx Colombia comienza a experimentar de manera rápida, ascendente (y también tardía) las dinámicas propias de la modernidad capitalista. Su irrupción, como es bien sabido ya, coincide con el cruento enfrentamiento entre campesinos liberales y conservadores, conflicto este que, historiográficamente hablando, es hoy triste y eufemísticamente recordado como el periodo de “La Violencia” (1948-1958). Una vez finalizado dicho periodo, el panorama sociopolítico y económico del país se vería marcado entonces por un despojo y abandono de tierras, dando así paso a la instauración, por parte de los grandes latifundistas, de una economía (agro) industrial que, por un lado, dio por muerta cualquier posibilidad de una Reforma Agraria Integral y que, por otro, condujo al surgimiento de guerrillas rurales como las Fuerzas Armadas

Revolucionarias de Colombia (FARC-EP), el Ejército de Liberación Nacional (ELN), el Ejército Popular de Liberación (EPL), entre otros, y al conflicto entre estos y el Ejército y la Policía nacionales.

Sabedor del estado crítico en el que se encontraban el campo y sus gentes, y de la falta de voluntad política de la clase dirigente colombiana para darle una solución al tema, en 1959 el poeta, ensayista e intelectual Jorge Gaitán Durán (1999) concluiría que, una vez finalizado el periodo de “La Violencia”, lo único que se avizoraba en el país era “El surgimiento difícil y contradictorio de una normalidad capitalista, predominantemente urbana, en el centro de una anormalidad feudal, predominantemente rural” (p. 65). La coexistencia de estos dos modelos de desarrollo económico serviría como agente catalizador para que las comunidades campesinas, indígenas y afro del país, viéndose en medio del fuego cruzado entre guerrillas y fuerzas estatales y paraestatales, y sabiéndose despojadas tanto de sus tierras como de cualquier esperanza de una verdadera reforma agraria integral, se vieran obligadas, en primer lugar, a abandonar el campo en busca de empleo y, en una segunda instancia, a asentarse, de manera improvisada y riesgosa, en las laderas o sabanas aledañas a las grandes ciudades del país como Bogotá, Medellín, Cali o Cartagena.

Francisco Marguch (2016) sostiene que “parte decisiva de la literatura latinoamericana se ha construido sobre la tematización del territorio” (p. 3). Es más que evidente que dicha tematización es lo que con el pasar del tiempo ha puesto sobre relieve la importancia de recurrir a una categoría como la de la migración y sus muchos y diversos derivados (el viaje, la errancia, el desplazamiento, el nomadismo) con el fin de entender más a fondo las tensiones discursivas bajo las cuales operan muchas de las literaturas latinoamericanas. En efecto, refiriéndose a dicha categoría, Antonio Cornejo Polar (1996) comenta que

[...] los contenidos de multiplicidad, inestabilidad y desplazamiento que lleva implícitos, y su referencia inexcusable a una dispersa variedad de espacios socioculturales que tanto se desparrraman cuanto se articulan a través de la propia migración, la hacen especialmente apropiada para el estudio de la intensa heterogeneidad de buena parte de la literatura latinoamericana (p. 838).

En el caso concreto de la poesía colombiana testimonial de la segunda mitad del siglo xx, esta categoría, la de la migración, es la que, en trabajos anteriores, me ha permitido constatar la recurrencia de eso que Karen Elizabeth Bishop (2016) ha denominado el “cartographic imperative” (p. 10). Un imperativo que, dentro del contexto de la representación poética del desplazamiento forzado interno, se torna visible a través de un campo semántico en el que el mapa, el traslado, la frontera, el cruce, el destierro, entre otros, son la constante. Y no solo eso: un imperativo cartográfico a partir del cual ha sido posible examinar las muchas y diversas estrategias de las que se vale el discurso poético para construir mapas y trazar recorridos, buscando con ello dar cuenta de los diversos desplazamientos y emplazamientos de los sujetos migrantes, pero también de las subjetividades tanto individuales como colectivas que dichos desplazamientos y emplazamientos terminan creando. Por lo tanto, no es fortuito que, a ojos de Peta Mitchell (2008), la presencia de estas cartografías eminentemente posmodernas casi siempre se caractericen por la presencia de un sujeto que “becomes a cartographer at street-level, plotting trajectories in a mapping process that is always about an *experience* of the world, rather than delineating an all-encompassing map in order to define a totalizing *knowledge* of the world” (p. 22, énfasis en el original).

A la luz de lo anterior, este trabajo examina la manera en que la poesía de Helcías Martán Góngora, publicada durante las décadas del sesenta y setenta del siglo pasado, representa el fenómeno del desplazamiento forzado interno de las poblaciones afro en Colombia. Más concretamente, el trabajo analiza los tropos y temáticas por medio de los cuales el discurso poético martangongorino reflexiona en torno a los imaginarios y las subjetividades que este fenómeno le termina creando tanto a los desplazados como a aquellos que tarde o temprano entran en contacto con ellos (a saber, la comunidad receptora, mayormente citadina).

Nacido en 1920 en el municipio de Guapi, Departamento del Cauca (suroccidente colombiano), y fallecido en la ciudad de Cali en 1984, Helcías Martán Góngora es un autor insular en lo que refiere al panorama poético colombiano. En *Exilio*, publicado en 1967, Martán Góngora, también conocido como “el poeta del mar”, nos ofrece el croquis social, económico y cultural de un país en el que las comunidades rurales sufren los estragos causados por el modelo económico de la

Colombia de aquel entonces. De manera más concreta, el grupo poblacional que pareciera darse cita en la poesía martángongorina es el afrocolombiano de las tierras bajas del Pacífico, el cual se ve obligado a migrar hacia otras regiones del país, o bien hacia otros países limítrofes como Ecuador o Panamá en busca de una mejor vida. Así lo deja entrever un poema como “El viajero”:

El viajero venía desde el tiempo
con su carga de sueños y en el habla
la profunda molicie del remanso
que repite los peces olvidados.

El viajero venía del silencio
5 y se detuvo junto a mí, al instante
cuando la lluvia se hunde en las raíces
y penetra en los cuerpos y en las almas (Martán Góngora, 1980, p. 166).

La importancia de este poema radica en su interés por hablar del desplazamiento desde la perspectiva de ese sujeto otro que no ha sufrido dichos vejámenes. De allí que el poema esté vertebrado, por un lado, a partir de la voz de un sujeto enunciativo topoelocutivamente ciudadano y, por otro, de su interacción con el desplazado. Clave en el análisis de esta interacción serían, entonces, los diferentes procesos de mutua representación discursiva que estos dos sujetos llevan a cabo entre sí. Con respecto a la construcción del sujeto desplazado llevada a cabo por el sujeto de ciudad, habría que decir, en primer lugar, que no se está —por lo menos hasta ahora— propiamente frente a un ‘desplazado’, sino ante lo que para ese sujeto de ciudad resulta ser un simple y llano “viajero”. Cabe sin embargo notar que este es un viajero que, a ojos de dicho sujeto de ciudad, no proviene de un espacio o un lugar determinado, sino “desde el tiempo”. Esto es importante puesto que el uso consciente de este vocablo (“viajero”), al estar aunado a dicha marcación o trazado cartográfico en cuanto a su lugar de procedencia, permite llevar a cabo todo un delineamiento de la naturaleza propia de un sujeto violentado, carente de un lugar y un tiempo exacto de procedencia, justamente porque ese lugar (su

casa, su huerta, su parcela) y ese tiempo (el del idilio y la armonía) han sido ya destruidos. De ahí que, en el contexto de dichas discusiones, el venir del tiempo posibilite concebir a este sujeto desplazado como alguien condenado a una especie de eterno retorno de la violencia espacial y temporal, es decir, a un espacio y un tiempo signados ambos por la violencia, y de los cuales este, en tanto víctima, pareciera no poder escapar.

De igual manera, dicho dolor ayuda a esclarecer por qué para el sujeto de la urbe dicho “viajero” no parece haber tenido opción alguna más que la de realizar su dolorosa travesía con una “carga de sueños” a cuestas. Pero más importante aún: este dolor, producto de la expulsión de su tierra, ha hecho mella también en su manera de hablar, una forma de hablar que, dado lo signada que está por una suerte de imaginario marítimo/fluvial (“y en el habla / la profunda molicie del remanso / que repite los peces olvidados”) pareciera colindar con el silencio mismo. Y cuando habla, cuando se atreve a hacerlo, lo que más sale a relucir son acaso los vestigios de eso que le fue violenta y sistemáticamente arrebatado:

Posó la voz en la secreta rama
 10 del árbol sumergido en las tinieblas
 y habló de cosas mínimas, sumisas
 al hombre: el leño para la fogata,
 la jaula para el pájaro, la yedra
 que persevera cerca a la ventana,
 15 la corteza de pan, el can sin dueño
 y la canción que — lejos —
 alguien canta
 mientras cultiva su parcela y ama
 Cuando el viajero se marchó, en el alba
 20 me dejó su tesoro de palabras (Martán Góngora, 1980, p. 166).

Este inventario de “cosas mínimas” (leño, fogata, jaula, pájaro, yedra, ventana, pan, canción, parcela) pone de manifiesto la existencia de eso que el geógrafo chino-

estadounidense Yi-Fu Tuan (1974) denominó hace unas décadas “topofilia”, es decir, una visión de mundo marcada por los lazos afectivos de cualquier ser humano con el ambiente o entorno físico del cual proviene (p. 93). Este sentimiento topofílico se hace más notorio todavía con la alusión al árbol en tanto tropo de enraizamiento. No es pues casual que para que el desplazado pueda hacer memoria y recordar su vida anterior, deba primero que todo posar “la voz en la secreta rama / del árbol sumergido en las tinieblas”. Si el árbol plantado e incólume sirve para aludir al arraigo, el árbol talado y “sumergido en las tinieblas” vendría a ser entonces el signo poético que pareciera definir al desplazado.

El cierre del poema revela que lo que el viajero-desplazado le ha expresado al sujeto poético ciudadano constituye, ciertamente, un “tesoro de palabras”, uno que, por haber sido entregado al alba, adquiere unos visos más promisorios todavía. No obstante, una lectura más aguda revelaría que estas, con todo y lo valiosas que puedan parecerle, con todo y la voluntad de este sujeto poético de ciudad para incorporarlas a su léxico, a su visión y su manera de nombrar el mundo, no serían más que eso, palabras: simples significantes (leño, fogata, jaula, pájaro, yedra, ventana, pan, can, canción) que, a ojos del sujeto de ciudad, no consiguen dar cuenta del espacio tanto físico como simbólico del cual ese otro ha sido expulsado.

Nótese, además, que el sujeto desplazado, aunque dueño de una voz, no da indicios nunca de tener un rostro, o incluso un cuerpo como tal, ya que este se halla fragmentado, cercenado. De hecho, esta naturaleza casi que fantasmagórica del sujeto desplazado volverá a reaparecer en un poema como “Saga del extranjero”, el cual forma parte del libro homónimo publicado en 1972. Visto de manera panorámica, y a pesar de esa imagen inasible que ofrece del sujeto desplazado, dicho poema tal vez proyecta una visión mucho más total, que no totalizante, de su dislocada subjetividad. Dice así la primera estrofa:

El extranjero lleva su casa
 en la memoria a semejanza
 del caracol que prolonga las olas
 más allá de la playa (Martán Góngora, 1980, p. 303).

Siguiendo la tradición de poetas como Saint-John Perse (1887-1975), Dulce María Loynaz (1902-1997), José Lezama Lima (1910-1976), Eliseo Diego (1920-1994), Édouard Glissant (1928-2011) o Derek Walcott (1930-2017), Martín Góngora apela a una visión geo/eco/zoopoética de carácter marítimo en la que el caracol, en tanto que animal que camina literal y simbólicamente hablando con su hogar auestas, parece ser el signo poético más evidente. Así pues, para el poeta colombiano el extranjero se muestra como un sujeto que, una vez obligado a abandonar su entorno, se ve en la necesidad, como el caracol mismo, de cargar con su casa, con su memoria en la espalda. Simultáneo a ello, téngase en cuenta también que, así como el viajero del primer poema aquí estudiado viene “desde el tiempo”, así también el extranjero de este segundo poema se muestra ante el lector como un sujeto que viene desde las latitudes de un tiempo que, en este caso, está siempre acompasado por el ir y venir de las olas del mar. Por un tiempo no medible. Continúa así el poema:

5 Con pasos de tortuga amaestrada
 Recorre calles, plazas
 De la ciudad extraña (Martín Góngora, 1980, p. 303).

Aparte de enfatizar esta capacidad y, más que en la capacidad, esta obligación ética del extranjero de cargar el/su mundo a sus espaldas, Martín Góngora recurre nuevamente a la imagen de la tortuga, en tanto que metáfora derivada del caracol, para reafirmar más todavía dicha obligación. Pero este uso de la metáfora zoomarítima (caracol y luego tortura) no se agota ahí tampoco: de cara al ritmo vertiginoso que la vida de ciudad le imprime a todos los que viven en ella, este sujeto desplazado apela a la lentitud contemplativa del caracol y la tortuga. No es pues fortuito que el uso de todo este bagaje metafórico en el que la lentitud se perfila como una constante, se dé justo en la estrofa en que el sujeto desplazado colisiona de manera brusca con las calles y las plazas de una ciudad a toda vista extraña y marcada por la velocidad y el caos. ¿Qué hace entonces una vez de cara a dicha extrañeza? El poema ofrece una respuesta clara y contundente:

Se detiene en las fuentes donde el agua
habla otra lengua y las estatuas
10 son la imagen broncea de otra raza (Martán Góngora, 1980, p. 303).

No se trata única y exclusivamente, al decir de Ángel Rama (1998), de una ciudad real, de una “ciudad bastión [...] pionera de las fronteras civilizadoras” (p. 32), sino también, y más crucial aún, de una ciudad letrada que “se cumpl[e] en el orden prioritario de los signos” (p. 32). En otras palabras, tanto “las fuentes donde el agua / habla otra lengua” como esas estatuas en las que el sujeto desplazado no logra reconocerse operan como símbolos en los que se constata la exclusión de la que es víctima el desplazado una vez arriba a la ciudad.

A la par con ello, el poeta se asegura de que dichas operaciones, lingüísticas o visuales, no sean exclusivas del sujeto migrante, sino también del sujeto urbano que le “da la bienvenida”. En este sentido, el poeta dice que

La palabra del extranjero
suen a moneda falsa
cuando requiere el corazón de una muchacha (Martán Góngora, 1980, p. 303).

A riesgo de ser evidentes, quizá venga bien enfatizar la manera en que todo cambio espacial lleva consigo un cambio en las dinámicas sociales y por ende afectivas. Solo así puede entenderse que para esa “muchacha” de ciudad, la palabra del desplazado (modulación, léxico, sintaxis) no logre ser aprehendida, a punto tal que su propia deslegitimación termina siendo mediada por la comparación que, según el poema, ella misma establece con la lógica capitalista de las ciudades (“moneda falsa”).

Los únicos elementos que en la ciudad parecen entablar un diálogo directo con el sujeto desplazado son aquellos que, sin dejar de ser ciudadanos, remiten de igual modo a un tiempo y a un espacio que pueden hallarse en el campo. Así lo refrendan los versos siguientes:

La voz de la campana
 15 responde al extranjero
 y vuelve a ser el niño de la fábula
 en una isla que tenía la forma de su lágrima

 El extranjero aprende entonces
 el idioma de la nostalgia
 20 mientras cierra los ojos
 y evoca el rostro de la patria (Martán Góngora, 1980, p. 303).

El tañer de la campana (¿iglesia?, ¿escuela?) despierta la nostalgia, una que lo remite a un tiempo (el tiempo del “niño”, de la infancia) y a un espacio (“una isla / que tenía la forma de su lágrima”) totalmente distintos a aquellos en los que se encuentra ahora. Y no solo eso: tal y como la presenta el poema, la patria es, desde luego, esa otra lengua hablada por el agua de las fuentes, o “la imagen broncea de otra raza”. Pero es eso y algo más: es eso que el desplazado, al igual que el caracol y la tortuga, lleva siempre a cuestas; ese bagaje distinto, ese bagaje otro; ese cúmulo de nostalgias inclasificables y sincréticas que Martán Góngora, con su poema, ha tratado de inscribir, quizá con infructuosidad, quizá con éxito, en el rígido croquis político, sociocultural, afectivo y simbólico de esa gran urbe en crecimiento que pudo haber sido la Bogotá, la Medellín o la Cali de finales de los sesenta y comienzos de la década del setenta del siglo pasado.

Referencias bibliográficas

- Bishop, K. E. (2016). Introduction. The Cartographic Necessity of Exile. In *Cartographies of Exile. A New Spatial Literacy* (pp. 1-22). New York: Routledge.
- Cornejo Polar, A. (1996). Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno. *Revista Iberoamericana LXII* (176-177), pp. 837-844.
- Gaitán Durán, J. (1999). *La revolución invisible. Apuntes sobre la crisis y el desarrollo de Colombia*. Bogotá: Editorial Ariel.
- Marguch, F. (2016). Presentación. *Catedral Tomada* 4 (7), pp. 1-12.
- Martán Góngora, H. (1980). *Poesía*, Vol. 2. Cali: Imprenta Departamental del Valle del Cauca.

- Mitchell, P. (2008). *Cartographic Strategies of Postmodernity: The Figure of the Map in Contemporary Fiction and Theory*. New York: Routledge.
- Rama, A. (1998). *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca.
- Tuan, Yi-Fu. (1974). *Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*. Upper Saddle River: Prentice-Hall Inc.