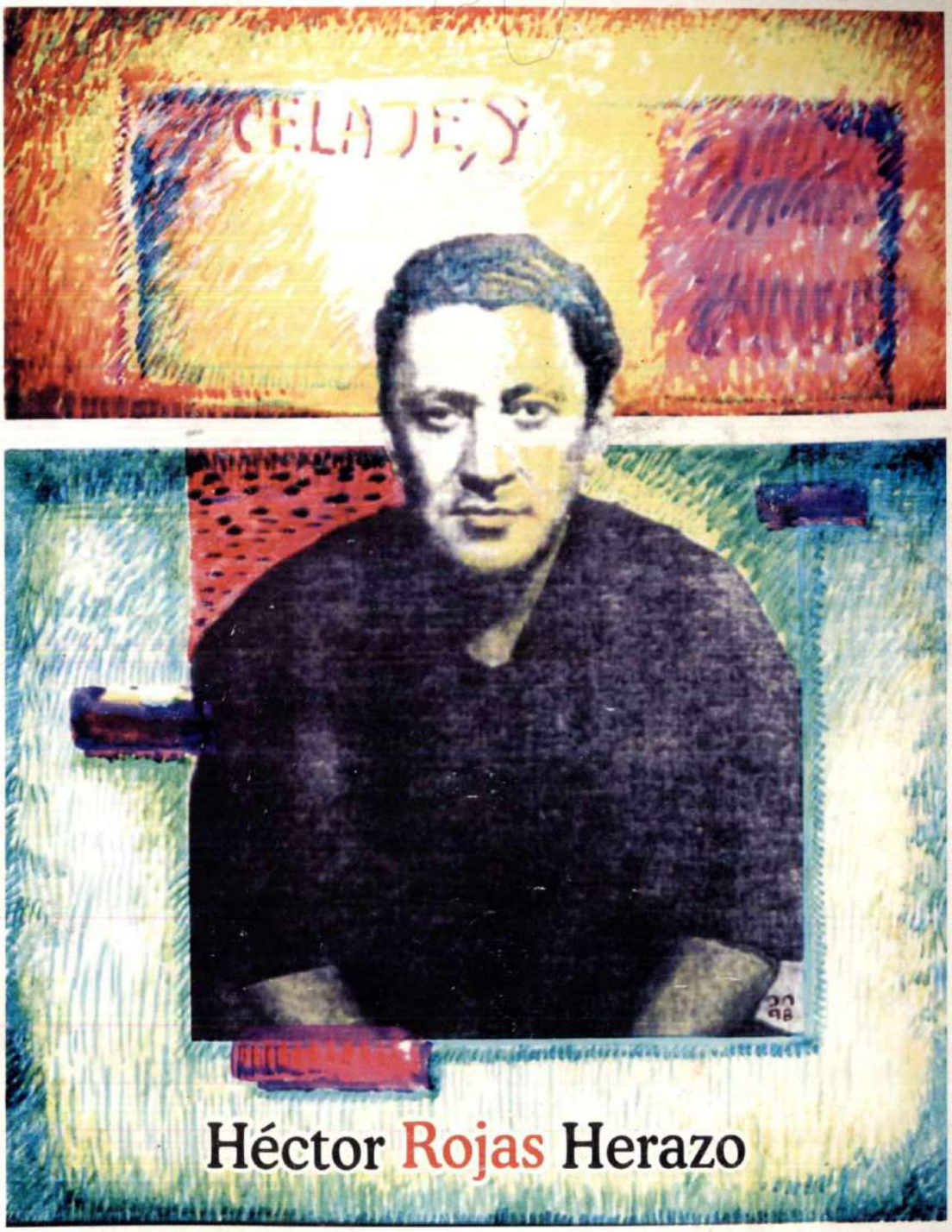
viacuarenta

Revista de Investigación Arte y Cultura

ISSN: 0123-4854 Segundo Semestre de 1988 No.2

Valor: $5.000,oo



Héctor Rojas Herazo

BIBLIOTECA PILOTO DEL CARIBE
BARRANQUILLA

CERVEZA·AGUILA
Sin igual y siempre igual.
Sólo la que
tiene
el inigualable
sabor, cuerpo
y color,
puede llevar
esta etiqueta.
CERVEZA·AGUILA
BAVARIA
Sin igual y siempre igual.

viacuarenta

Revista de Investigación, Arte y Cultura
Una Publicación de la Corporación Luis Eduardo Nieto Arteta
Segundo Semestre de 1998 No. 2
ISSN: 0123 - 4854

Sede
Biblioteca Piloto del Caribe
Vía 40 No. 36-135
Tels. 3449964 - 3702871
Fax: 3449964
e-mail: **clena@rednet.net.co**
Barranquilla
Colombia - Suramérica

Director - Editor
Miguel Iriarte

Gerente
Cielo Támara de Vendries

Comité Editorial
Enrique Berrío Mendoza
Gustavo Bell Lemus
Alfredo Gómez Zurek
Ariel Castillo Mier
Tallulah Flores Prieto
Joaquín Mattos Omar
Laurian Puerta Ordoñez
Ramón Illán Bacca

Colaboradores
Walter Bohórquez
José L. Garcés González
Jairo Solano Alonso
Hugo González
Sigifredo Eusse
Meira del Mar
Mariano Candela
Haroldo Martinez
Marjorie Eljach

Colaboradores en el Extranjero
Miguel Falquez-Certain, Robert Gold y Eduardo Márceles (Estados Unidos)
Gonzalo Solari (Italia)
Peter Boyle (Australia)
Julio Olaciregui, Henry Deluy (Francia)

Diseño y Diagramación
Hipólito Palencia

Carátula
"Héctor Rojas Herazo"
Fernando Mercado y Daniel Angulo sobre una fotografía de Egar.

Impresión
Escala Impresores - Barranquilla

Esta revista no comparte necesariamente las opiniones firmadas de sus colaboradores

índice

- Editorial. ..... pag. 4
- Uno que mira (y siente) danzar. Por: Sigifredo Eusse. ..... pag. 5
- Rasgos lineales para bocetar el Caribe. Por: Héctor Rojas Herazo. ..... pag. 7
- Jeroglífico del desconsuelo. Por: Yolanda Rodríguez Cadena. ..... pag. 12
- Poemas de Héctor Rojas Herazo. ..... pag. 16
- Elementos para la caracterización de una crítica literaria. Por: Alfonso Rodríguez. ..... pag. 18
- "Borges: un jugador, un especulador" Por: Miguel Iriarte. ..... pag. 22
- Los esclavizados de contrabando en la provincia de Cartagena. Por: Dolcey Romero Jaramillo. ..... pag. 28
- Fuentes para la historia del Atlántico. Por: Luis Alarcón Meneses. ..... pag. 34
- Manny Oquendo, una entrevista libre y personal. Por: Frank M. Figueroa. ..... pag. 40
- El Minotauro, El Buey Apis, El Peculado y Las Corralejas. Por: Benjamín Puche. ..... pag. 45
- El Spanglish: ¿dialecto de ghetto o idioma generalizado? Por: Eduardo Márceles Daconte. ..... pag. 51
- El Andrógino o la nostalgia de los orígenes Por: Numas Armando Gil. ..... pag. 53
- Registro. ..... pag. 58
- Indice de colaboradores. ..... pag. 74

Cero y van dos.

Pero como las cosas no están para cantar victoria, y como tampoco se trata de eso, nos limitaremos aquí a agradecer la inmejorable recepción que ha tenido esta revista, la cercanía y el trabajo de nuestros colaboradores, la confianza de los anunciantes, el buen gesto de los muchos lectores que tuvieron a bien ir hasta las librerías y puestos de revistas en los que ha estado expuesta "viacuarenta", para pagar por el placer de leerla.

Esta edición contiene, como la anterior, también dos homenajes a dos personajes que nos merecen admiración y respeto. Uno es el gran maestro Héctor Rojas Herazo, y el otro el inolvidable profesor Carlos J. María. El uno es el poeta vivo más importante de la literatura colombiana, un novelista de gran aliento y de obsesiones temáticas muy cercanas a la verdad de nuestra esencia caribe, un pintor de gestos raizales coloreados con ocres muy terrígenos, un caballero de grandes ojos tristes con los que ha mirado un largo trecho del camino de la literatura colombiana y de la historia de este país.

Los textos del maestro Rojas Herazo que aquí aparecen fueron leídos en el marco del lanzamiento del Observatorio del Caribe Colombiano en la ciudad de Cartagena. Estos fueron cedidos gentilmente por el Director del Observatorio, Dr. Alberto Abello Vives, y aparecerán recogidos en un volumen que se publicará proximamente. Completan el homenaje un ensayo de la investigadora literaria Yolanda Rodriguez, sobre el último poemario de Rojas Herazo, "Las Ulceras de Adán", y una selección de poemas de este libro hecha por el editor de "viacuarenta".

El otro personaje homenajeado es el profesor Carlos J. María, desaparecido hace algunos años, quien fuera nada menos que el formador de una generación de poetas, críticos y cuentistas de la Costa Caribe, a quienes iluminó con exacta lucidez desde su cátedra de literatura latinoamericana, con su charla sincera y vehemente en la rueda de la Tertulia del Gallo Capón, y por supuesto, desde sus columnas periodísticas, lujo de síntesis e inteligencia, de las que salían en claro su rigor de pensamiento, su fascinación por la filosofía, su fe valiente en el poder del hecho literario, y ante todo, una honestidad intelectual y crítica que era sin duda alguna parte fundamental de todo cuanto escribía.

Los textos que aparecen relacionados con el profesor Carlos Jota, como casi todos le llamabamos, son, por una parte, la glosa crítica que hace el poeta Alfonso Rodríguez de la compilación de parte de sus columnas periodísticas recogidas en libro y publicadas el año pasado por el Instituto Distrital de Cultura de Baranquilla. Y el otro es el texto de una entrevista (la única tal vez que haya concedido Carlos Jota) que el director de "viacuarenta" le hizo en 1985, para el primer programa de Olas T.V. un programa cultural que se emitía por Telecaribe, y que luego fue publicada completa en el No. 7 de la Revista Olas en 1986.

Ahí les queda, pues, el número 2 de "víacuarenta".

Editorial
víacuarenta

Uno que mira (y siente) danzar

Para Dalila Cortez,
gacela gatuna
que danza a Barranquilla
en la Primavera de París.

Un pie derecho entra al lunar de luz y hace punta sobre la madera que relumbra.

El que se pronuncia, con la gracia brutal del gato encrespado, no es sólo el arco de su empeine desnudo (y un firme, tenso tobillo entubado en franela) sino, poco más arriba, un par de cejas de grafito untado. Barriendo su vertical de abajo arriba, ha pasado por alto (pero no: nada más es un decir) todo el resto, nada desdeñable por cierto. Quizás haya luego lugar y ocasión para hablar de ello con el gusto que quiero, y la (a)morosidad que se merece.

A lo que de prisa voy es a su mirada - que no veo, que sus párpados me acortinan (y también esa inquieta sombra) -, pues está Ella, intensamente parece, reconcentrada en aquel propio pie, a todas luces capaz de penetrar la esfera del mundo, horadar el alma misma del universo.

Mirada-pie: eso pareciera su esencia del instante, pero no basta: uno se tienta de intuir, ahora, que lo que mira de verdad es todo el resto del globo que pisa, y más allá: mucho más adentro de la madera que toca, a las antípodas remotas, hacia la no-historia que aún espera...

Entre sus cejas y pie (vibraciones me alertan), algo como aleteo dispara el arco, borronea el aire: este aire nuevo donde ha prestidigitado y colgado un cerco instantáneo, bruñido, de espejos profundos en derredor todo, a todo muro...¡Cuánto mundo expandido, escamoteado antes a los ojos de la terca razón!

Sigifredo Eusse
viacuarenta

...”Angel caído, lluvia y flor, sudor llovido, colchón de rosas dibujado al caer, líquido horizonte, rosa húmeda del pezón en su corset,...”

Música dura de cueros de tambor y crepitar de semillas y delgadas lengüetas de gaita, crece en este instante, abomba y preña el cielo raso... Y una fulgurante lycra azabache con ramalazos de piel panela, una sola y misma figura vuelta manchas y relámpago está haciendo pedacitos la escena y pleno el espacio entero, su implosión gana de lleno todos mis sentidos, siento que en mi adentro se duplica ese arco de muerte que vibra, muerte dulcificada: el orgasmo blando, delgadito y sin fin de una arropilla que se estira y desengusana en mi cérebro...

El alma dolió dulce cuando mirada y cuerpo, lycra y piel, cayeron en ovillo contra la ceniza del piso. Distendiendo el arco y, en la distancia del blanco, la saeta puesta entre mis ojos, ojos míos y expulsados de mi... Un único instante antes el paraíso estuvo recobrado: onduloso, desplegado de espejo a espejo, hamaca sin peso ajeno, inflado velamen flotante, suelta de madrina una libertad de vientos de fuego, su ingobernable vendaval en cuarto sin techo... Ensanchada ilímite la aldea del universo en esta llamarada encandilante, que ha agotado todo oxígeno, que nos está metiendo en la sangre del alma esta sed viva y punzante, de astillas de luz nueva, de polvo de estrellas extraviadas puestas por un tris al alcance de las manos, de mis manos, digo de los sueños, mi sueño...

La danzarina (¿ dije ya lo hermosamente diminuta que era ella, que pareció ser entre la tormenta de su propia fuerza: lo acaso adivinable de su peso corpóreo en aire o tierra, su arquitectura de huesos afilados, sus vellos de estambre cobrizo, su gesto de floración incesante, su sordo, secreto, cautivante “no me olvides”?) ha descompuesto, delante mío , el breve portento de maravilla que para mí - para mi fiesta interior, ese íntimo festín de inintencionado regalo que no será posible olvidar -, el inolvidable prodigio, digo, que inventó su cuerpo generoso, de andrógina fuerza , de animal abandono:

Cuerpo que fue allí - y en el entonces de aquí adentro -: música y axila de mil pájaros, cuerda estirada, paloma y arco iris, milagro y fruto, chorro caliente de leche de coco, luz negra y sol de medianoche, sobrevuelo de bufandas, ángel caído, lluvia y flor, sudor llovido, colchón de rosas dibujado al caer, líquido horizonte, rosa húmeda del pezón en su corset, luna bajo techo fugitiva en su ombligo, promesa de alguna cierta felicidad postergada en un tiempo sin tiempo...

ESTAMOS AQUI
PARA QUE EL
ARTE SIGA
TENIENDO SU
ESPACIO.

APOYAMOS LAS MANIFESTACIONES
ARTISTICAS EN TODAS SUS
FORMAS Y TIEMPOS.

ACESCO
ACERIAS DE COLOMBIA S.A.

Barranquilla
Planta y Oficinas Principales
Parque Industrial Malambo PIMSA
Km. 3 vía Sabanagrande.
Conm.:(95) 3478100-3478000
Fax (95) 3478030/31/32 A.A. 6498

RASGOS LINEALES PARA BOCETAR EL CARIBE

Hasta el momento, el Caribe -a pesar de su dramática belleza, de su tensión humana- es un tema virginal. Se habla de sus islas, de su radiosa ubicación, de su porvenir económico; pero, como ocurre con la historia de los más famosos espacios del planeta, como ocurre en general con los temas inagotables, quedamos siempre al tratarlo, con las manos vacías.

Todo pues, será siempre un intento de aproximarnos a su vasto misterio, a los matices de su silencio, a sus pasmos geográficos. Intentaremos en lo posible, aprovechar nuestras muy zonificadas experiencias en algunos pueblos y ciudades, para referirnos al Caribe y lo que hizo posible el asombro de un lugar en el tiempo. Algunos aspectos en suma, que, atravesando la infancia y la juventud, nos permitió conocer y apreciar un determinado tipo de ser humano.

Para comenzar, diremos, por ejemplo, que en nuestros pueblos del Caribe colombiano, se desarrolla un vivir silencioso pero henchido de una imprevisible velocidad. Nos queda la impresión de que el hombre y la flor se consumen en instantes. El hábitat, dura menos que el habitante. En esas casas de techo de palma y paredes de boñiga de vaca el hombre corriente tiene una visión más aguda de la fantasmalidad de la vida. Por eso su forma de concebir la canción y ejecutar el canto es rítmica, internamente rítmica, pero triste. Los pobladores, nos sigue pareciendo, amanecen en la plenitud de su infancia y la noche los sorprende marchitos. La música regional -en apariencia vivaz y alegre- es en el fondo lenta, macerada, henchida de dramática reflexión. Hablamos del Caribe profundo. Del que nada tiene que ver con la publicidad turística ni con la alharaca estereotipada. De ese Caribe que, en todo sentido, es producto del sol y compañero de la noche.

Primero fueron sus poetas -José Zacarías Tallet, Nicolás Guillén, Jorge Artel, Donaldo Bossa, Castañeda Aragón- los que descubrieron su ritmo candente pero secreto, las brasas en que ardían sus tambores, ese lenguaje en que la violencia lumínica y la sombra se mezclan en explosivos silencios.

Es importante destacar, en la nueva poética del Caribe colombiano, la tarea de García Usta, Rómulo Bustos, Gustavo Tatis, por el rigor y la elección temática con que tratan el entorno. Otra labor importante es la del "Mono" Escobar en su difusión de la música popular del Caribe.

Después la novelística y la pintura. Alejo Carpentier y Wilfredo Lam, por ejemplo. Carpentier despertó en nosotros grandes esperanzas de una narrativa de arraigo. "El reino de este mundo", en principio. Después derivó hacia un tipo de novela cultista que evaporó un poco ese olor a miseria y negredumbre, a huesos y sangre trabados en sufriente mestizaje, a historia ulcerada, que resplandecerá después -suavizada (o maleada) por un insofrenado cartesianismo- en "El siglo de las luces".

Hasta el momento en poesía y novela, se ha tratado de ser fiel a un sabor, a un estar, a una conducta somática que nos impone el Caribe. Los sentidos allí están al rojo vivo. La realidad es tan mordiente, tan perentoria, que resulta irreal. Mientras más verídicos, más oníricos. En eso estamos. Quiero recordar, como algo que tendrá una larga historia, la pintura haitiana. Son muchos los duendes trágicos que la habitan y muchos el hambre y el horror que tienen apelmazados. Es el grito de una esclavitud que no termina bajo un látigo que sigue flagelando. Es la nación-llaga del Caribe. Este dolor -que obliga a sus intérpretes a una noción personalísima del cromatismo elegíaco y el arcaísmo composicional- se resuelve en un sentido esperpéntico del espacio y del abigarramiento humano. Todo allí es quejumbre. Su temática es un velorio permanente. Como en muchas comarcas brasileñas,

Héctor
Rojas Herazo
viacuarenta

que sentimentalmente pertenecen a nuestro Caribe. Allá el vudú, acá la macumba. El afán de exorcización y el sedimento totémico son los mismos.

Al llegar a este punto, es bueno insistir en que nuestros pueblos caribeños no tienen nada de alegres. Son pueblos desolados y tristes, oficialmente olvidados. El drama de las clases emergentes en la Costa Atlántica, motivo que ya empieza a perturbar a algunos narradores, surge de allí.

Así mismo, nuestra gran música popular -la cumbiamba, los cantos de velorio (tan semejantes a los alabaos chocoanos, que debemos anexar a la línea negra del Caribe), el vallenato- es elegíaca. Es el doliente atavismo que se torna en finura melódica (la cumbiamba), en esperanza lastimera (en nuestros plañidos y en los alabaos), en requisitoria y picardía rapsódicas (en el vallenato). Este conjunto de formas y sistemas de expresión están allí, vigilantes, esperando su definitiva incorporación a la novela, al cine, al teatro, a la plástica en general. No tomados como un simple muestrario (incluso como otro desventurado aspecto del turismo) sino como entidades nutrientes, como ademanes del paisaje y el hombre, como resultados de una trabazón dialéctica entre la carencia y sus instrumentos de superación por el humor disfrazado de conformismo, por el sufrimiento y por el llanto. Ese podría ser otro de los frentes de nuestra búsqueda y otra aproximación al tema del Caribe.

Recuerdo también el verbo, tan venerable que ya tiene un tinte sagrado, de Saint-John Perse, invitando al Caribe, a sus islas sonoras, a cumplir un destino (previsto en ese himno en que el gran poeta festeja la naturaleza de su país y de su infancia en un clima deslumbrado por el vaticinio) incorporable a la épica del mundo. Otra vez el principio y el final contenidos y signados por el misterio de la palabra.

Celajes para recordar un pueblo caribe

El Mohan

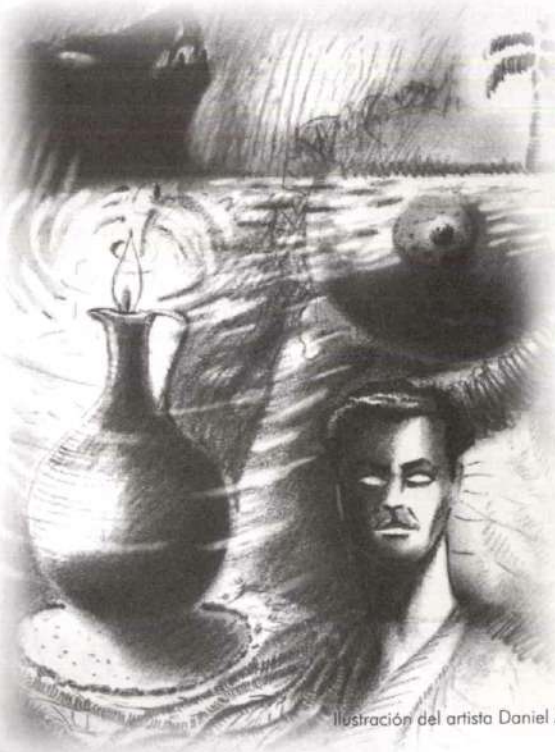


Ilustración del artista Daniel Angulo

Es la fuerza sólida del agua. Lo profundo de abajo. El sedimento de lodo y baba y clorofila que se vuelve hocico y bramido y hojas machacadas entre su piel de bejucos hediondos. Es la profundidad de todos los inviernos de la tierra en un cuerpo de potencias andróginas. Y es tierno. El mohán ama las cosas frágiles, musicales y efímeras: ese timbre de vidrio y de hierro que tiene la brisa a medianoche; la flauta en que se disuelve el llanto de un niño en una casa abandonada; una mujer encinta; dos manos de doncella apoyadas en un barandal. Y es tímido: un idioma de ramajes lo traduce y lo canta. Evade los umbrales y marca, con el lodo de sus belfos, los árboles con que han de construirse las puertas falsas y los ataúdes. Su fecha precisa -el día en que una mujer solitaria que no ha conocido varón puede verlo de espaldas acostado en su cama- es ese día del año en que todas las ollas y todos los cántaros amanecen encerrados en un círculo de cenizas.

Entonces va, casa por casa, manoseando las botellas vacías, jugueteando con el agua de los pozos y las tinajas, susurrándole a los ancianos pasiones que quedaron tatuadas entre su sexo de veinte años. Pero, en especial, ama los fogones y las albercas. Su espíritu, henchido por igual de agua y de fuego, se esconde -para hacerle cosquillas a los apóstoles y a los ángeles de palo que se nutren con perfume de púlpito- en los bonetes de los curas de pueblo. El mohán tiene un aura azul. Parece un pensamiento. Cuando un niño le ha visto empezará a enfermar de una dulce tristeza. Las doncellas lo sienten a medianoche. Entonces las sábanas se vuelven manos y susurros y la almohada empieza a temblar como si encerrara a un gran pájaro. Es, para esas virgencitas de pueblo, como vivir entre alas: lo nombran, sostienen sus comisuras entre los dedos. A veces es un hilo. Apenas algo que puede enhebrarse y esconderse después, como un ovillo misterioso, entre el vapor de los senos. Es el soplo primario de la siembra. Cada día vuelve más negros los alvéolos de la yuca. Los hombres vendrán más tarde y lo arrancarán de cuajo como se arranca un diente. Y su dicha es el maíz. Entre ese fru fru de seda tiesa, de parla lijosa, que tienen las mazorcas en su período de madurez. Y es el espantapájaros. El hombre de gabán harapiento y rostro de calabazo que da voces, gritos, arredra con cientos de alas en huída mientras sostiene -mudo y extraño con sus brazos en cruz- una varasanta florida.

Las mujeronas del agro lo sienten detrás suyo. Imprimiéndole compás a sus caderas mientras remueven el afrecho en las entrañas de los pilones. Entonces el mohán huele a tabaco biche, a abarca machacada y a paludismo de machetero viejo. El mohán ripia minuciosamente los tabiques de fique y les da mordiscos formes a las paredes de cañabrava empañetadas con estiércol de vaca. Rumia como esa vaca y canta entre sus propias ubres como un ternero mamón. Como un ternero de tres semanas que tiene los ojos como dos aguazales y el hocico prieto como si lo hubieran tostado entre unas brasas fetales. Quien te ha visto y te verá, le dice un hombre haciendo jeroglíficos con un palito de limón. Quien te santigua y quien te huele y quien te siente partiendo las espinas con tus piernecitas de mimbre para hacer petaquillas y costales. Quien te ha sentido bajo el mosquitero o entre el chinchorro del mulatico pipón. Y quién ha de verte algún día de estos, de esos que no faltan, acurrucado dentro de una batea con una peinilla y un espejo para llorar girasoles y sensitivas. Quien te ha visto con una camisola de la tía, con un biberón, con un libro para preparar brebajes de amor y desvío de aguas. Porque los hombrotes de manos duras, de manos con unas uñas prietas de tierra como las raíces, hablan de él en los velorios. Y le acomodan un nombre de santo para que no los asuste cuando regresen -llenos de muertos y de toses y de ojos en blanco- por los callejones del pueblo. Pero el mohán los dejará pasar, triste y lejano, mientras sigue silabeando un recuerdo de mujer, con olor de patios y azahares y naranjos, entre una madrugada

humedecida por una niebla de azufre.

Recuerdo de la muchacha ciega

Ilustración del artista Daniel Angulo

Lo primero fue la sombra, el desconcierto, las manos desnudas y suplicantes navegando en el aire. Lo primero fue la piel sorprendida entre los huesos y los muros. Las magulladuras en los codos, las súbitas corrientes por los alambres de los nervios. Todo estaba en desorden: la casa y tus sentidos. El rostro, un poco torpemente, empezaba a buscar el origen y el rumbo de los sonidos. Parecías un campanario estrenando veleta. Te nutrías de sensaciones antiguas. No había ni noche ni día. Y la sorpresa de saber que la sombra es incolora. Que es una sombra orgánica. Una sombra de la sangre y el gesto. La sorpresa también, de saber que los ruidos tienen peso y volumen. Y las palabras que sólo pueden ser miradas desde adentro. También te fuiste lentamente acostumbrando a mirar con tus oídos y a escuchar con tus ojos. ¡Las cosas que miraban, tocándolas, tus orejas de cristal! Las orejas salían corriendo por los corredores, se trepaban a los árboles, bebían el cielo cruzado de pájaros brillantes. Después regresaban agobiadas de rostros y de hojas. Muchas veces se enredaban en el ramaje o se detenían ante el gemido de la luz sobre las ropas puestas a secar.

Y tú allí alelada y única, atornillada por tus dientes, prisionera de tus muslos, de tus espaldas y tus uñas; siempre llamando a tus orejas incansables. Algunas veces llegaba el perro y te rociaba los pies con la baba, cálida y joven, que goteaba de su lengua acezante. Tu sonreías en el centro de tu meditación brúscamente agitada. ¡Perro loco! y le pasabas la mano por los ijares cubiertos de pelambre enlodada por el retozo del patio. A veces encontrabas hojas resecas, trocitos de totumo, partículas de yerba adheridas a su lomo. Y él te sacudía, te jalaba la falda, te mordisqueaba entre ladridos pequeñitos y dulces. Fue entonces cuando empezaste a hacer preguntas de un candor doloroso. O a hacer afirmaciones que nos dejaban atónitos. Estabas -todos lo sabíamos bien- viviendo una vida superior a la nuestra. Cargada de adivinación y de presagio. Gustabas, al mediodía, escuchar los zumbidos de las moscas y precisar la hora por el gruñido de los cerdos. Los días soplaban sobre ti atesando tus facciones sobre el cráneo, encendiendo un brillo lejano en tus cabellos descuidados.

Muchas veces caminabas por el senderillo bordeado de albahacas sembrado por la abuela. Tu itinerario era concienzudo. Conocías el lugar donde se agrupaban, hermanadas por el sol y la lluvia, las tres piedras que te hicieron caer por primera vez. Y el sitio del viejo caracol. Y el charquito de los sapos bajo el limón. Muchas veces aparecías radiante, en un gesto de acercamiento o despedida cuando limpiabas el tubo de la lámpara o cambiabas los cordones a los zapatos de tu tía. Después no volviste a llorar nunca. Molías de vez en vez, una cancioncilla monotemática. Era como una distracción y una búsqueda. Cuando regresaban los niños de la escuela, las cuerdas de tu cuello se ponían tensas y señalaban, con el índice rígido, un vago sitio del aire y de la tarde. Un viento quimérico llegaba entonces de ti a nuestro asombro y -sin proponérnoslo- pensábamos en una casa jamás vista donde empezaban a encenderse todas las ventanas.

La niña flautista y el caballo ciego

Ilustración del artista Daniel Angulo

viacuarenta

Estaba allí, como un movible bloque de oro, entre las primeras yerbas de la mañana. Con la luz quebrándose en diminutos diamantes entre sus ijares y sus crines, poniendo un toque de ámbar en sus belfos y sus cascos. Grande, colmando totalmente la penumbra antigua de la madrugada. Húmedo, con su trémolo de agua bajo la piel asustadiza. Un ligero trotecillo y ya lo teníamos, transfigurado, bajo la penumbra azulada, entre el umbrío de las acacias. Con su respingo cantarino, casi de niño, con sus narices desflecadas en un ruido que caía, como cosa viva, entre las lívidas chamizas.

Estaba triunfante frente al mojado dibujo del ramaje, con los retrasados luceros que fulgían, pura arena de vidrio, sobre su frente. Nosotros éramos apenas un asombro aferrado a la ventana. Ebrios de aquella aparición. Con nuestros ojos todavía harapientos, abultados de sueño. En ese límite impreciso en que la vigilia empieza a golpear brutalmente los párpados, en que empezamos a recordar la tierra, a rebautizar los nidos, las hojas, el agua que evapora el campo, en verano, en un zumo de niebla rosada. Porque el caballo era como un pájaro -como un gran pájaro blanco con las alas plegadas- temblando suavemente entre la verdura empujada por el alba. Entre esa inmensa leche azulada que agigantaba su perfil y difundía su relincho hermanándolo al trino. Como si otro poder, algo que podría ser visible del otro lado de la luz, hubiese centrado su anhelo sobre aquellos fuertes y ágiles huesos, sobre aquel lomo de acero entornado, sobre aquella cabellera que se templaba como un arpa, remitiendo al pecho de la bestia -a su rumor apasionado- los últimos acordes de una sinfonía abruptamente interrumpida.

Ilustración del artista Daniel Angulo

Entonces fue cuando llegó la niña del trajecito rosado y de los ojos legañosos. Minúscula y fugitiva. Con sus piesecillos color de pan deslizándose entre las margaritas y el rocío. Tenía una flauta de madera que, en aquel duelo de luz húmeda, de pelusas migratorias, de liños esquivos, ponía entre sus manos y el alumbre de sus labios una oblicua pincelada de vidrio. Era una sóla nota. Un mismo quejido, una misma sílaba infantil dirigida al caballo, a sus orejas transparentes como la intimidad de un caracol. Cada parte del corcel fue despertando, iluminada, efundida en creciente delirio, por la menuda palabra de la flauta. Todos sus remolinos musculares convergieron al hocico, al pomo de su olfato rosado. Picoteaba en al aire como un pájaro los granitos de música. Buscaba a la niña golpeando con su corazón de caballo, con los cascos de su corazón de caballo, los bastiones de sus ojos sin lumbre. Vimos entonces su quijada alargada entre las pantorrillas color de trigo. Con un dulce quejido entre su pecho de oro. Hablando. Volcando, más allá de su blancura temblorosa, su oscuridad sin árboles, sin madrugadas ni caminos. Su oscuridad de música. Su dolorosa oscuridad de caballo en la penumbra que empezaba a morir bajo una cálida presión de violetas doradas.

Después lo vimos descender por el repecho donde la abuela había derramado, el verano anterior, las semillas de trinitaria. Ahora, como pequeños candelabros morados, iluminaban los cascos, duplicaban su ansiedad luminosa en las ancas tranquilas. El caballo parecía uncido al hilo de la música, cabestreado por las notas, apaciguada su vibrante energía por el olor matutino de la niña. Entre el tropel de susurros -de lejanos corceles, de rincones con olor a madera sacrificada en los aserríos, a patios abandonados, a perros dormitando en el cobijo de tibias cenizas- subía una luz, firme y dura, sostenida, como una lanza triunfal, por el clarín de los gallos.

Una horda escarlata avanzaba por entre el perfume de potentes majadas. La niña y el alazán parecían suspendidos, iniciales en su vuelo de música, en los cálidos estambres con que los últimos vapores de la noche trataban de oponerse a la invasión del día. Al doblar un recodo oímos el último silbo. El potro pareció desplegar sus alas de amatista. Pareció sumarse, disuelto en aquella orgía, a la mañana que teñía victoriosamente los bordes de la tierra.

Fogata de cumbiamba

En el principio la cumbiamba es un tambor hablando bajito, desuniendo tímidamente las hojas del aire. Se oyen lejanas las gaitas. Como mujeres llorando, en patios invisibles, por la muerte de un niño. Es apenas el llamado, el alerta, la constancia auditiva de que ha llegado la música. De está ahí, en un sitio cualquiera del pueblo, y de que va a crecer. A crecer en la atmósfera y en la sangre. Entonces es cuando empiezan a llegar los hombres de color de tierra. Silenciosos y duros. Iguales a los árboles. Con sus músculos de madera bajo el umbrío de sus sombreros de cabuya. Llegan con las bembas sedientas de aguardiente. Dispuestos a apagar su sed en la cumbiamba. En esa vorágine de candela y música brava.

En ese turbión de polvo y amargura y gozo que retiembla entre los tambores. Las mujeres -sin que nadie haya hecho esa secreta división- llegan por otros rumbos. Altas e hieráticas. Lejanas.

Como sacerdotisas de un rito olvidado. Son las hembras de caderas poderosas, de hercúleos brazos amasados en el ajetreo de los pilones. Las madrazas del arroz y el maíz, las señoras de la yuca y el ajonjolí. Con su perfil de guerreras watusis y sus blancas camisolas olorosas a burro y a yerba.

Las flautas elementales se agitan entonces, se empinan sobre sus plantas polifónicas y aúllan. Rugen con sus livianas gargantas de aves, muerden la brisa con su alarido de sangre. Todo aquello es lineal y puro, esquemático, de perfiles en movimiento. La música vuelve roja y amarilla la noche. Le incendia sus oscuros flancos. Le agita, como una cabellera, sus recónditas gavillas. El tambor golpea primero la piel que repercute, con trágica tensión, en todas las vísceras. El cuerpo despierta de sí mismo. Los apetitos se confunden, se traban, se disputan unos a otros los bastiones de los sentidos. Cada uno quiere ser el primero en ascender, en acudir a la batalla con el suplicio rítmico. Nunca como entonces el cuerpo está vivo. En los ojos, paralizados por el conjuro, titilan múltiples luceros. Y enfrente está el cuerpo batallando, tejiendo los complicados arabescos del requiebro.

Otro cuerpo, otros hombros, otros ojos, otros brazos, otras manos que buscan, en la dichosa tortura de aquel naufragio, la orilla de la satisfacción y del reposo. Pero el tambor es implacable. Sigue despertando vísceras, despertando apetitos, sacudiendo, hasta la desesperación, el oculto follaje de los nervios. Gimen las gaitas con sus negros ángeles degollados. Gimen por nosotros y la tierra, por los arroyos y los niños sin velorio. Gimen con sus entrañas de humo. Nutriéndose de sí mismas como la pena. Las gaitas son tristes. Tristes hasta morir con su trino de luto. No le busquen descanso a las gaitas. Tampoco le busquen alegría. Ellas son de otro mundo. Son ánimas en pena que regresan, las noches de cumbiamba, a llorar en la tierra. El idioma de las gaitas está lleno de ceniza y arena, de vientos y espumas remotos, de aullido de perros y de islas con fogones y mujeres en traje blanco, despeinadas por la furia de los vendavales. Las gaitas son las hijas de San Bartolo y tienen olor a azufre y alquitrán. Los hombres que tocan las gaitas están embrujados. Por eso ni miran ni sienten. Simplemente tocan. Simplemente le meten agua y ceniza a sus flautas primarias. Le meten todo lo que han visto y oído. Lo que les contaron detrás de los escaparates y lo que vieron en sueños y lo que sintieron una noche de luna en una callejuela abandonada.

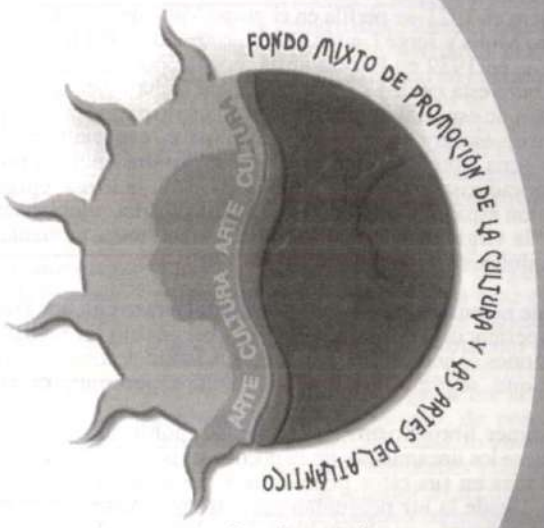
Por eso las gaitas -para quien realmente sabe oírlas- tienen muchachas convalecientes meciéndose en mecedoras de bejuco y parturientas en camas de tijera y viejitas negras que enrollan tabaco revuelto y hablan del diablo como de un pariente. Cuando todo esto se ha hecho presente la cumbiamba se convierte en un rito sin tiempo. Pasan y pasan los danzantes en un ritmo circular. Livianos y ensimismados. Como sorprendidos en la mitad de un llamado. Mirando sin ver. Lelos. Con sus espermas en alto como si el fuego crepitara en sus puños. Licuando sus gestos en el vapor de muchas respiraciones. Entonces la cumbiamba es como un gran horno. Los rostros, ebrios de sudor y deleite, parecen tallados en oro líquido. Uno de los bailarines, en el oleaje del espasmo, llegará hasta nosotros. Bajo su sombrero, bajo la techumbre de su sombrero amarillo, miraremos sus ojos. Será un desconocido. Con un dejo de ángel sin alas, de ángel de espaldas carbonizadas por el incendio de la cumbiamba. Si nos mirase fijamente, con toda la carga de poder que efunde su conciencia de fuego, podría herirnos hasta la muerte. Pero únicamente medita, navega en su ámbito de llamas, transido por la pasión y la lejanía de su ensueño. Sufriendo y gozando el hondo martirio del tambor. Hundida su alma en la energía de las gaitas.

Estos son celajes, como anuncié en el título, de algunos personajes que quedaron en mí como cifras humanas en los pueblos del Caribe.

PROMOVEMOS
LA CREACION,
LA INVESTIGACION,
LA DIFUSION Y LAS
MANIFESTACIONES
CULTURALES Y
ARTISTICAS DEL
DEPARTAMENTO
DEL ATLANTICO,

A TRAVES DE LAS SIGUIENTES LINEAS DE TRABAJO:

1.) Estímulos a la creación artistica y cultural.
2.) Difusión y comunicaciones.
3.) Creación de público.
4.) Fortalecimiento de actores culturales.



Via 40 No. 36 - 135 Local 7 Plaza de la Aduana
Tels: 3510185 - 3702078
e-mail: fomicu@metrotel.net.co
Barranquilla - Colombia

Jeroglífico del desconsuelo

Héctor Rojas Herazo inicia su producción literaria en un período de transición y ruptura en el que las propuestas poéticas de Piedra y Cielo, se oponían a las de los grupos Centenario y Nuevos, las cuales estaban cargadas de imágenes etéreas y de cierta actitud pudorosa hacia el lenguaje y el verso. La poesía de este escritor caribeño nacido en Sucre en 1921, se perfila en el grupo Mito, del cual formaban parte Alvaro Mutis y Jorge Gaitán Durán, entre otros. Publica sus primeros poemas en 1939 en Barranquilla, por la época en que alternaba su vida entre esta ciudad y Cartagena. Esta fecha y este último contexto resultan de especial importancia, por cuanto explican el impacto que tuvo este escritor en el Caribe colombiano, especialmente para una Cartagena, que, durante esa década estaba enclaustrada en un conservadurismo social y lingüístico hacia la lírica, epígono de la tradición española, leal y defensora implícita del colonialismo ibérico y de "la virginidad de la ortografía y, sobre todo, el mantenimiento de la sintaxis" (García Usta : 1994 : 39)

En este escenario irrumpe Héctor Rojas Herazo con una poesía ávida de experiencia sensorial, de una realidad que sin ser realista, impone agresiones al hombre, despertando sus sentidos como en esa infancia en la que, según el escritor, todo tiene la jerarquía de símbolo. 1

Su primer libro Rostro en la soledad, publicado en 1952, ya nos establece los lineamientos de su poética y visión del mundo, igualmente recreadas en sus otros poemarios y obras narrativas : Tránsito de Caín, Desde la luz preguntan por nosotros, Agresión de las formas contra el ángel, su último libro, Las úlceras de Adán ; y las novelas Respirando el verano, En Noviembre llega el Arzobispo y Celia se pudre.

Esa poética y visión del mundo se alimentan de las obsesiones, recuerdos, temores y sueños del autor, para quien los sentidos son los únicos dignos de confianza, pues son el medio para desarrollar el asombro y lo que él mismo concibe como "un rápido instinto para apresar, descuartizar y alimentarse de lo inesperado" 2, y así desarrollar en la escritura, la autobiografía, la autofagia para emprender un recorrido por su geografía fisiológica, la misma de todos los hombres .De esta manera, intenta descifrar, con fracaso y desconsuelo, el enigma, el jeroglífico que la vida le ofrece con "su vastedad, su orgía, su multivalencia" (Rojas, Herázo : 1976 : 254).

Esta especie de calidoscopio, de "inventario a contraluz", de eterna miscelánea o inmenso retrato vivo del mundo, se despliega en escenarios : la casa corpórea, sensible y el patio, en Rostro en la soledad; y la ciudad, en Desde la luz preguntan por nosotros y, con más claridad con su perfil urbano, en Agresión de las formas contra el ángel. Este vasto armario (o almario) se temporaliza en un presente indescifrable y un pasado iniciático, sumergidos en el mito cristiano, en el cual se buscan las raíces de la existencia y las causas de esos jeroglíficos que se han transformado en interioridad

Yolanda
Rodríguez
Cadena

viacuarenta

humana, en conciencia, en vísceras y en sentidos, y han impuesto al hombre una culpabilidad, convertida en destierro por un tribunal, antes de los comienzos del tiempo.

Es precisamente esa interioridad, traducida en acciones precisas como: palparse, sentirse, tocarse los huesos, "ese vasto, inmerso, sonido de nosotros" ("Adivinanza del fuego". Ulceras de Adán, pág 11), que sobreviene en esas "horas concisas", la temática que agrupa toda la producción poética de Héctor Rojas Herazo, y cuya síntesis ya había logrado en su primer libro Rostro en la soledad, en el poema "diálogo de las tres agonías". En él se develan lo que Gabriel García Márquez denominó mucho después, mutatis mutandis, los laberintos intrincados de la sangre. La metáfora perfecta de revelar la inmersión profunda del hombre en el mismo hombre, en tanto ser orgánico y simbólico, está en ese enigma que edifican los versos con los lazos hombre-mujer-hijo : "hecho de tus mismos elementos/ y regocijado de tus mismas substancias" (Voz del padre) ; "De adentro de muy adentro,/ del más viejo limo de lo más viejo de nosotros" (Voz de la madre) ; "Yo te sentía y era más hondo mi silencio que tu llamado./ Porque era anterior a ti,/ y era lo más profundo de ti" (Voz del hijo). ("Diálogo de las tres agonías", págs 266, 267, 268). En este poemario ya se vislumbra el sustrato religioso de la poesía de Rojas que se prolongará en Las úlceras de Adán, y desde el cual enfrenta el drama del hombre como ser condenado desde siempre, a soportar las llagas - y en esto consiste su naturaleza sublime y sensorial-, el padecimiento y la agonía de no encontrar respuestas a su suplicio : "el horror de vagar sin un delito".

Rojas Herazo desarrolla esta filiación con el cristianismo, a través de la recreación del mito adámico, que subyace a todo el libro y se sintetiza en el poema Las úlceras de Adán. Es destacable la manera como el autor concentra en los tres primeros versos, bajo un tono intenso y dramático, los acontecimientos de la caida, del salto al vacío, en el cual, en un sólo hombre, en un sólo acto, en un episodio único , se concentraron todos los males de la historia (Ricoeur : 1986 : 393).

El poema trata la ausencia de la libertad en el hombre desde su creación y la imposibilidad de elección, por cuanto ésta se reduce al poder de defección, y a la facultad para "desviarse" : el hombre está destinado al bien, pero inclinado al mal3. Esta impotencia se enuncia en los versos mediante el juego de hablantes líricos que el autor relaciona, en especial Adán cuya voz termina suspendida en el verso : "Y él se golpeaba el pecho, se decía,/ yo suspiro otra cosa, yo quisiera,..." .

A partir de este momento, el hablante poético emprende la búsqueda de Dios, que existe, pero está ahí respirando, ausente, que guiña el ojo y observa al hombre, su acontecer y su mundo como en una película. El poeta lo interpela, lo inquiere, entabla un diálogo : "Y después le pregunto si está bien, / si ha gozado en el juego,.../si ya no le duelen los huesos con el frío de la noche" "Tan queriendo y haciendo que no quiere,/ que no sabe,/ que pase lo que pase seguirá frente a mí/ comiéndose las uñas./ O poniendo aquel guiño entre sus ojos"(confianza en Dios). Esta comunicación con Dios nos evoca la poesía del Vallejo de " los dados eternos " : "Dios mio , prenderás todas tus velas, / y jugaremos con el viejo dado..." (Vallejo : 1980 : 72). Al igual que este poeta, Herazo nos devela la indiferencia de Dios ante su creación. Sin embargo, la divinidad en ocasiones no aparece como una entidad individual, lo cual explica el verso final del poema Las úlceras de Adán: "Y se apiadó de Dios/ y lo hospedó en sus úlceras sin cielo" . Según esto, Dios sólo existiría dentro del hombre o sería creación de éste, idea que la misma religión cristiana posibilita, al plantear que el ser humano fue hecho a imagen y semejanza de Dios, y al proponer a Cristo como el segundo Adán, como el hijo del Hombre (I Corintios., 15, 21-22, 45-49 ; Rom., 5, 12-21). Esta idea nos aclara el porqué Rojas Herazo, al igual que Vallejo, funde a Dios con el hombre como si se trataran de una sola persona (¿humaniza a Dios o diviniza al hombre ?) : "Le pregunto al tendero gordo,/.../-¿Usted es Dios, señor ?/ Y él me responde,.../-No, no soy Dios, pero sí lo conozco.../Y me da su tamaño, su peso, sus medidas" (Herazo : "Un agujero"), "Y el hombre sí te sufre : el Dios es él !" (Vallejo. "Los dados eternos" : 1980 : 74)

Estas bases religiosas se homologan en el poemario, a una base mítica ; Herazo acude al mito de Tántalo, recreando los suplicios de éste, para expresar el padecimiento del hombre ; la sed, el hambre, base de una fisiología, al lado del temor a la muerte, son experiencias, ya no del hijo de Zeus, sino del individuo actual. Además, el autor insinúa una comparación entre Tántalo y Adán con los siguientes hechos: a ambos se les atribuyó la maldad y como castigo fueron condenados al destierro para que sufrieran horribles torturas y tormentos, el uno en el Hades y el otro fuera del paraíso; a ambos se les impuso el temor de la muerte. Dentro del universo significativo del autor, Adán, el hombre y Cristo están destinados al padecimiento, por causa de Dios, con lo cual se construye una faceta cruel de la divinidad.

Además de escudriñar el origen del padecimiento del hombre en la base de una concepción cristiana, Herazo nos sugiere otras formas de acceder al desciframiento de esa realidad, ubicadas en el presente; nos referimos en primer lugar a los actos de replegarse sobre sí mismo, de pensarse, sentirse, palpar la profundidad, lo visceral de nuestras experiencias sensoriales y de nuestro fluir mental - nuevamente el recuerdo y la memoria que se remontan a las primeras obras del autor -; y a contemplar la ebullición de la realidad y la historia, desde su constitución y movimientos ínfimos - para lo cual reaparecen los sentidos exaltados; y desde su carácter caótico y totalizante.

En efecto, uno de los rasgos más característicos de la obra de Rojas Herazo es la preferencia casi obsesiva por el autorreconocimiento físico y biológico del hombre; el poeta incita al lector a palparse desde dentro como una forma de derrotar la mimetización, que lo haría insensible al dolor y al sufrimiento. Quizá Herazo intente decir que la agonía, el miedo y el dolor del hombre, son precisamente la manera para que éste sea más humano. Por ello debe acceder en primer lugar, a la terrible lucidez de su constitución orgánica, experimentar hasta la saciedad sus secreciones. En Las úlceras de Adán encontramos una fijación léxica sobre este tópico, al punto que podemos fácilmente hacer un inventario del cuerpo: uñas, huesos, membranas, narices, esqueleto, manos, paladar, dientes, dedos, ojos, riñones, sesos, cuerpo, muslos, codos, piel. De igual modo, podemos extraer las acciones introspectivas : sentirse, pensarse, afinar la sangre, palpar en lo nuestro, vivirse, morir de vida en huesos. Finalmente, podemos retomar el universo léxico de las secreciones del cuerpo, algunas de ellas de carácter escatológico : esgarrar, escupir, sollozos, pus, sangre, mocos, saliva, hiel, úlceras, llagas, heridas. Este énfasis nos presenta la imagen del cuerpo grotesco e incluso fragmentado. "...y las salivas purulentas y las agresivas/ sulfuraciones, /en la cuádruple dentadura de tus ansiosas." (segunda resurrección de Agustín Lara). Rojas Herazo construye y deconstruye el cuerpo en los poemas y busca palpar la sustancialidad humana, no sólo para develar nuestra verdadera condición y así acceder a un desciframiento del dolor humano, sino también, para reelaborar la historia contemporánea, con lo cual enfrenta críticamente su contexto social : "Por lo tanto medito las huelgas, / me rasco los riñones,/ devoro montones de basura con mi olfato,/Otro tanto las guerras, los heridos/ que bailan dulcemente en los periódicos.../los hombres que bostezan en los parques,/ el niño sin nacer.../también los orinales en la tarde,/ oliendo con la muerte de los vivos/ Todo esto es mi negocio, redondo y exclusivo,/ lo que ocupa mis sueños y mis ojos" ("Menester").

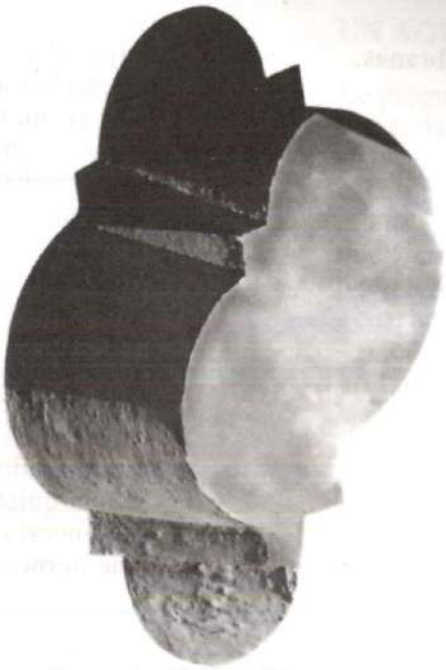
"el horror de vagar sin un delito"

El acontecer humano se asume bajo el peso de la cotidianidad, la cual está integrada de situaciones, objetos y eventos ínfimos, ejecutados en un tiempo repetitivo, cuyo centro es el héroe común y corriente del que nos habla en Telón de Fondo, de Señales y Garabatos del Habitante. Esta concepción se aprecia claramente en el poema Cómo hicimos la historia: "La luz llegaba todos los días/ Y las moscas/ Y los sueños llegaban puntualmente/ a veces, por fortuna, con catarro.../ Había olores./ Unos altos señores con bigotes,/ asomados al cielo,/ hablaban del deporte o la patria,/ del alza de los rábanos/ o el color en las islas...Y llegaba la luz todos los días/ con sus sueños y moscas, puntualmente". El inicio y el cierre del poema, con los mismos versos, "Y llegaba la luz... y moscas, puntualmente", nos señalan la circularidad de la historia, la cual, en la obra del autor también se edifica con el recuerdo y la memoria, actos en los que el hombre se repliega. La evocación aquí es una manera de dimensionar el hastío del ser humano, "esa vasta y pomposa fatiga del mundo" (Señales y Garabatos : 1976), de sopesar el sufrimiento y de reconocer un presente en el que se ha ganado una oportunidad más de derrotar a la muerte. No obstante, el recuerdo arroja al hombre a reconocer el peso del tiempo : "...cuando dices con amable terror,/ de labios para afuera o para adentro ; - te felicito, amigo, te mereces/ el año, la agonía que has ganado", "Y encuentras tu carcomido sol, tu mismo luto,/ tu misma piel ajada,/ tu idéntica manera de verte en un espejo/ con el tiempo lamiendo tus espaldas" (Estampa de año nuevo).

Este tiempo en los poemas, tiene la capacidad de extenderse hasta la desesperación o de adoptar la sinopsis. En efecto, Rojas Herazo despliega su capacidad para, no sólo ir y venir de un poema-síntesis a un poema de largo aliento, sino que también nos demuestra su habilidad para manipular el tiempo. Esta virtud se despliega con facilidad en su narrativa, pero adquiere jerarquía en su poesía, especialmente cuando combina la brevedad con la extensión. Tal es el caso de las temáticas alusivas al mito adámico, analizado en páginas anteriores. El autor incrementa el ritmo del poema para develarnos el instante fugaz en que el hombre perdió la inocencia, en que presintió su miedo, el momento "[d]el estrago de esa revelación" ("Algunos puntos de asombro en el camino") y luego nos propone la amplitud temporal, sucesiva, monótona : "Vuelve el mar, vuelve el mar/ regresa como el odio" (Los Reyes ocultos), la misma prolongación donde ubica sus poemas referidos al recuerdo, a la memoria y a la autoexploración visceral del hombre : "..el tiempo, fina aguja que hilvana una dulce, monstruosa y dulce y tranquila desesperación.../Y de nuevo, otra vez, sí, otra vez, se propone el recuerdo, la resurrección, la maldad, el sufrimiento." (Los Reyes ocultos)

A estas dos formas temporales, Herazo agrega el manejo de una periodización en serie; ya no es la síntesis del mito, ni la lentitud del hastío, sino una temporalidad caótica revelada a través de la sucesión de imágenes que se agolpan, casi se atropellan en los versos. De esta manera se construye el perfil de la contemporaneidad en la que tanto la realidad como la consciencia se encuentran en estado de confusión, como "una especie de polvorienta galería de luminarias del cine" 4; por ello, poseen la naturaleza del enigma, del jeroglífico que el autor pretende escudriñar hasta hallar sus límites, "buscando mi resuello entre mis ecos", "descifrando el enigma que gorgotea en el grifo del lavabo."(33), "el insondable enigma de un saludo" (51), "el enigma y la desgracia del poder" (68). El escritor desea desentrañar y adivinar "El susto al abrir un ropero...el pavor de dos zapatos sosteniendo las tripas de /un amigo ;...el horror de la toalla extendida" (51,52). Esta búsqueda obsesiva se expresa en su poesía a través de la enumeración, ese instrumento formal que tomó quizá del maestro Whitman, con el cual logra superponer y suceder planos, espacios, objetos, acciones, ideas del hablante poético, interpelaciones al destinatario del verso. En consecuencia, abrir un poemario de Herazo e iniciar su lectura es, como él mismo lo enuncia en su poema "jeroglífico del desconsuelo", "abrir de golpe el armario" y percibir, al igual que en estos versos, el alud de visiones, "sorprenderte allí, muy formalito", las percepciones, "oler las cicatrices de tu sueño..", los deseos, las posibilidades, las aseveraciones, los eventos simétricos y no simétricos, los temores, el prontuario de la vida y los sueños.

El poema "Una lección de inocencia" es un claro ejemplo de este recurso formal del autor; aquí, se expresa cómo el nacimiento, la vida, el mundo y la muerte del hombre se plasman en un cuadro único : "Van Gogh pintó una vez/ el retrato del mundo/ Allí estaba todo...Para lograr ese retrato,.../no tuvo sino que pintar una silla". Es probable que Rojas Herazo haya pretendido pintar en sus poemas, ese mismo retrato del mundo, para lo cual, el lenguaje resulta ser una barrera casi infranqueable, que podría combatirse mediante la enumeración y las rupturas acentuales y discursivas, o a través de la combinación del verso con la prosa. Esta última surge cuando las imágenes, sustitutos del acontecer sensorial, de la multiplicidad de grasgos de lo circundante y de las mismas percepciones, desbordan la estructura de estrofas ; cuando el poema deja de ser lenguaje para devenir universo. Es pues la creación para este escritor, una lucha titánica con el lenguaje ; cómo él lo expresa en " mi pequeño credo"5, " [el escritor] tiene que luchar cuerpo a cuerpo con la palabra. Con ese monstruo elusivo, henchido de recursos, de implacables (a veces hediondos) ataques y desesperantes retiradas que es un idioma...sabiendo que jamás alcanzará, por entero, la justicia nominativa".



La lectura de Las úlceras de Adán nos deja un sabor y un olor a hombre víctima del desamparo, del desconsuelo, del destierro; arrojado a un espacio opuesto al paraíso, pero que es análogo a éste por cuanto comparten el horror de lo impasible y lo efímero; un espacio en el cual el hombre puede ser un pretexto, que ha aceptado los símbolos de la rendición y del castigo ("Lamento y alegría del flautista" : 76, 77), que no conoce su nombre y que está enfrentado a una labor comprensiva del mundo, en el cual ni él mismo puede entenderse ; un hombre que tiene que llevar el peso de la cotidianidad circular y de la "bárbara inocencia", de " los estragos o los desvaríos o las exitosas peripecias de la inocencia"6. No obstante, el poemario de Rojas Herazo nos descubre "que toda existencia es inocente....Descubre la inocencia convertida en ira, en ambición, en crimen, en seducción, en anhelo, en orfandad, en horror"7. Por ello el autor nos muestra esa búsqueda incansable de Dios que el hombre emprende: "Todos buscamos a Dios. No lo sabemos pero lo buscamos" (Señales y garabatos : 253). Herazo nuevamente nos confirma su concepción ya enunciada en Señales y Garabatos del habitante, según la cual toda existencia al ser analizada por la palabra, es una propuesta religiosa, por cuanto Dios es el premio final (o la condena final). En este sentido, Las úlceras de Adán, es un relato plástico o una galería de pinturas narradas y poetizadas, donde presenciamos el transcurrir, lento, conciso y caótico de un universo significativo con visos de enigma, de viaje de la consciencia, de los sentidos y la memoria ; en el que el poeta se da a la labor de "combatir sus propios monstruos, atravesar arenales, infiernos, cielos, valles de tribulación o alegría relatando una experiencia mística."8

BIBLIOGRAFIA.

ROJAS, HERAZO, Héctor. Las úlceras de Adán. Santa Fe de Bogotá : Norma, 1995.
_____. Señales y Garabatos del Habitante. Bogotá : Colcultura, 1976.
RICOEUR, Paul. Finitud y Culpabilidad. Madrid : Taurus, 1991.

GARCIA USTA, Jorge (Comp). Visitas al patio de Celia. Cartagena : Gobernación de Bolivar, 1994.
VALLEJO, Cesar. Obra Poética Completa. Bogotá : Oveja Negra, 1980.

NOTAS

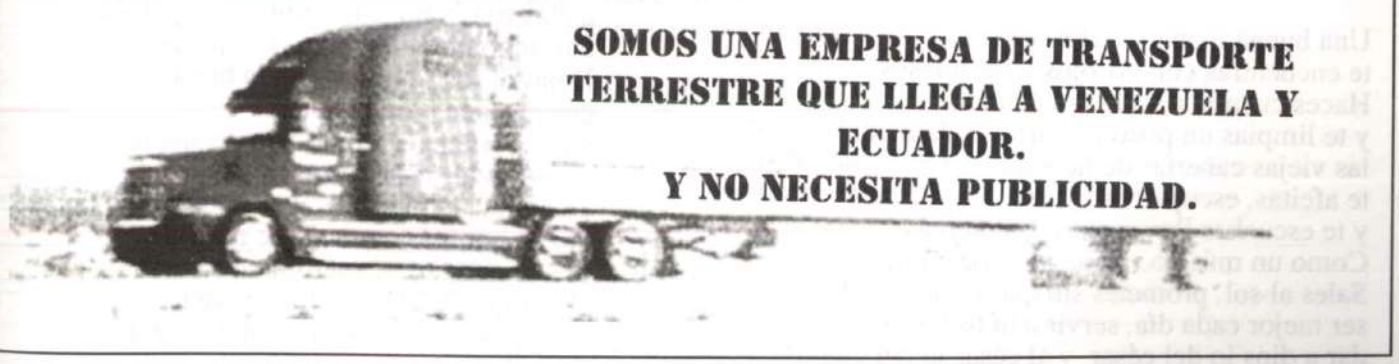
1 ROJAS, Herazo, Héctor. "Palabras sobre un oficio", en El Novelista y su Taller. Señales y Garabatos del Habitante, Bogotá : Colcultura, 1976, pág 241.

2 ROJAS, HERAZO, Héctor. "Mi pequeño credo", en Señales y Garabatos del Habitante. pág 253.

3 Kant. Ensayo sobre el mal radical. Citado por Ricoeur , Finitud y culpabilidad, Madrid : Taurus, 19991, pág, 402.
4 Rojas Herazo, Héctor. "un resplandor en los retratos", en : Señales y Garabatos del Habitante,pág 171.

5 Ibidem, pág 254.

6 Opus citi, pag 253
7 Opus citi, pág 253
8 Opus citi., pág 253.



CONFIANZA EN DIOS

Cuando llega el momento
(varias veces al día, la semana y el año)
tiento a Dios, a sus codos,
al alambre en que pone a secar sus membranas.
De manera que aprieto sus dos manos,
una así contra otra, llenándolas de nada.
Y después le pregunto si está bien,
si ha gozado en el juego,
si le han dado su poquito de incienso
o si ya no le duelen los huesos con el frío de
la noche.
Así lo trato y él me responde igual.
De esa manera que tiene de mirarme en los
espejos,
socarrón,
tan queriendo y haciendo que no quiere,
que no sabe,
que pase lo que pase seguirá frente a mí
comiéndose las uñas.
O poniendo aquel guiño entre sus ojos,
que conozco tan bien que ya me cansa,
por ver si yo le guiño alguno de mis ojos.

CONSIGNAS PARA EL TRIUNFO

La verdad os hará libres, ¿qué tal?
He buscado saltando marionetas.
He inventado tantas veces una misma ventana
donde oler y gritar
buscando mi resuello entre mis ecos.
Y he permanecido serio, casi inmóvil,
delineado en mi traje y mis zapatos,
descifrando el enigma
que gorgotea en el grifo del lavabo.
¡Cuidado!, me alertan.
Mira bien donde pisas,
atente a lo real, a lo que tocas,
evita tropezar
con leyes, con aldabas y sudarios.
Invéntate un diploma, me aconsejan,
y pruébale el futuro a tu mostacho.
Así te graduarás, lo aseguramos,
de anarquista metódico,
de general tal vez o presidente
o de tierno payaso chupando risotadas.

6 Poemas

CONTANDO CON LOS DEDOS

Una buena mañana, al despertar,
te encuentras con tus ojos y tus huesos.
Haces cuenta: a tanto por difunto
y te limpias un poco (esgarras rudamente)
las viejas cañerías de la hiel,
te afeitas, escupes en la taza
y te escuchas llover entre las piernas.
Como un músico, afinas la voz en tu garganta.
Sales al sol, prometes sin querer ni saberlo,
ser mejor cada día, servir a tu bandera,
dar a dios lo del césar y al césar lo del viento.
Lo de siempre. En fin, así te sientes.

Y te pones a arreglar tu cajita de lodo,
a clavarle la luz y la sombra de tu horario,
a usar como quien dice el esqueleto.
Dejas el rostro allí, sobre la brisa,
como quien deja un plato
y recibes en pago tu ración de amargura.
O tal vez de esperanza. Depende.
Te regaña la muerte o la salud por incumplido,
por no ser más estricto. Te regaña.
Y regresas a tí, te pierdes en tu asunto.
O te ríes. De algo te ríes, suponte.
O te quedas sentado, oyéndote por dentro.
Así mientras ocurre, así la cosa.

HERENCIA

Por de contado, las frutas en sus ramas.
También, sí, también las espigas
y hasta los jueves y domingos llenos de sol.
Que nada falte
con labios, regocijos y caminos.
Y después hallaremos, de seguro,
a quien dejar en prenda estas ventanas,
estos sueños comidos, estas flores.

UN AGUJERO

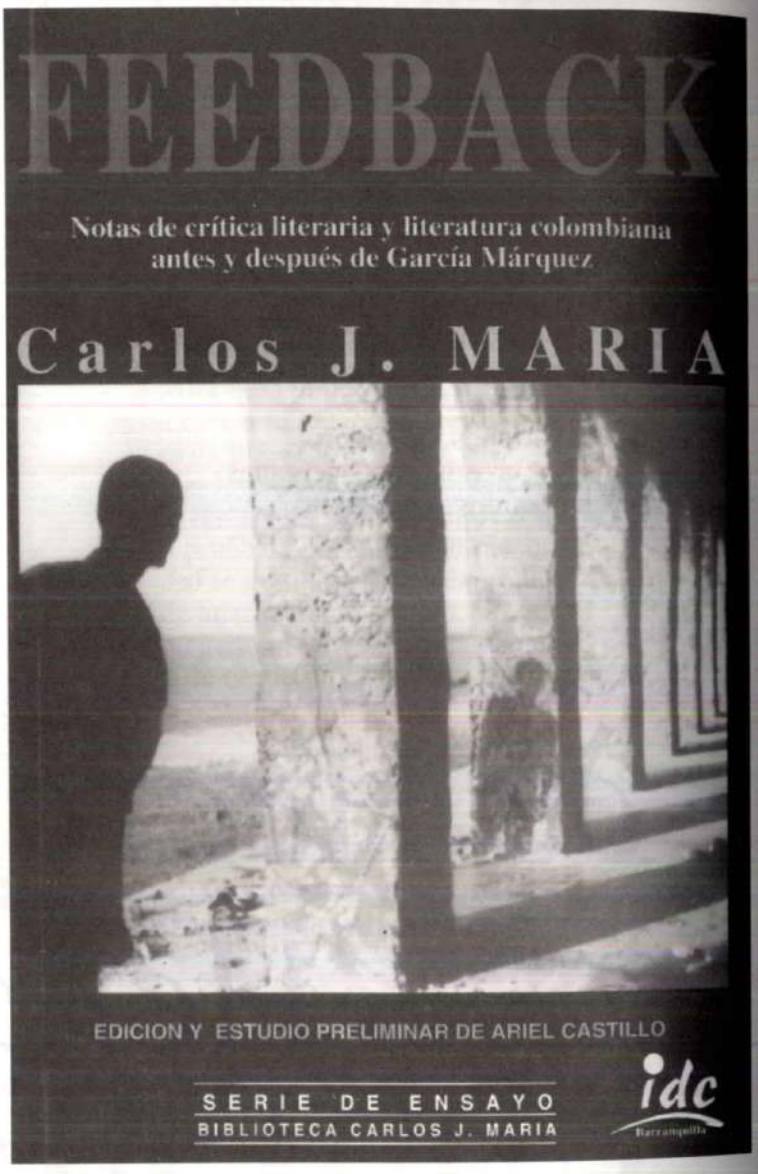
Le pregunto al tendero gordo,
con toda seriedad:
- ¿Usted es Dios, señor?
Y él me responde,
mientras corta trocitos de jamón,
mientras mueren
poco a poco sus ojos:
- No, no soy Dios, pero sí lo conozco.
- ¿Cómo es él? - le pregunto.
Y él me responde: - es así.
Y me da su tamaño, su peso, sus medidas.

de Héctor Rojas Herazo

ESO QUE ESTA AHI, RESPIRANDO

Todo está igual,
con los asuntos en su sitio de siempre:
el retrato sobre el mueble,
la camisa colgada en el ropero,
los pormenores del día.
Todo sigue lo mismo y, sin embargo,
has oído, presientes, alertamente temes,
ayéndote,
oyendo sigilar en tu sigilo.
Sabes que está ahí, que te mira,
que ha olfateado tus tripas y tus huesos,
que te mide como presa, como cosa ingerible,
esa misma tensión con que lo acechas.
De pronto,
en ímpetu de horror y atropello infinito,
su baba de diamante,
su repentina lengua mojándote el silencio.

Elementos para la caracterización de una crítica literaria



Para Vilma de María,
en señal de agradecimiento.

Hemos conmemorado recientemente el tercer aniversario de la muerte de Carlos J. María, ocurrida en noviembre de 1994. El hecho ha coincidido de cerca con el lanzamiento de Feedback: (1□). Seguidamente, intentaremos esbozar una especie de "portrait robot", de caracterización global de su crítica según se desprende de la publicación mencionada: rasgos generales, fundamentaciones, trascendencia.

1. "ENTENDER LAS NUEVAS GENERACIONES, SOBRETODO VALORARLAS»

"El buen crítico es aquel que cuenta las aventuras de su alma en medio de las obras maestras". Anatole France

Todo indica que la crítica literaria practicada por Carlos J. María (CJM), tal como se desprende de Feedback, se propone, sobretodo, "la búsqueda de valores en la hojarasca de nuestras letras" (p.36). Por ello, la emisión de un juicio apreciativo va frecuentemente acompañada de comparaciones que buscan básicamente establecer las influencias en la obra estudiada. En ésta, según CJM, lo fundamental es la expresión del lenguaje, su grado de compromiso ideológico, el humor.

1.1. "LA CRÍTICA, QUE SIGNIFICA ENJUICIAMIENTO"

En efecto, podemos afirmar que la crítica de CJM busca sobre todo establecer en qué medida su tema, su argumento, su simbolización despiertan en el crítico una "impresión" que la lleve a ser nombrada en una escala afectiva de valores. En este

Alfonso Rodríguez

sentido, es muy significativa la recurrencia en Feedback de un vocabulario axiológico: "Lo primero que habría que decir de este poeta es que gusta"- nos dice de M. Rivero (p.181). De M. Escobar

De pie, Carlos Jota, Antonio Nieto y Alfredo Gómez. Sentados, Ramón Bácca, German Vargas, y Antonio Caballero.

nos sentencia que sus poemas son "fracasados" (p. 179). En general sus comentarios modalizan acerca del "valor de la obra de arte " (p. 23): "tiene valor regional" (p.36), "hay valores poéticos innegables" (p.78); "Ahora apenas si valoramos algunos indudables valores literarios", (p. 53). Incluso, CJM retiene en obras como lo más llamativo "el contrapunteo entre viejos valores y nuevos" (p. 159).

1.2. "SE ME HAN IMPUESTO ALGUNAS INFLUENCIAS"

La crítica de CJM, además, acostumbra a practicar una valoración comparativa, generalmente con el fin de establecer en qué medida alguien es sucesor de alguien, quién se inspira en quién, quién repite a quién. Tales comparaciones la realiza entre obras del mismo autor, entre obras de diversas generaciones, entre obras de diferentes épocas. De esa manera se habla del "estilo verista del Coronel y el visionario de Cien años"; del plan (semejante) entre El sueño de las escalinatas y Los funerales de la Mamá Grande (p. 103); de la menor cursilería de María en relación con René, Atala, Werther. Así mismo se afirman influencias de Borges en El Otoño, de García Márquez en Burgos Cantor, de Camus en El cadáver de papá. CJM en este sentido nos dejó incluso 'tareas' para desarrollar en un futuro: "Sería interesante cotejar a Roberto Burgos Cantor con Gabriel García Márquez- leemos en la página 134 de Feedback.

1.3. "INSTRUIR DIVIRTIENDO"

Para emitir su juicio valorativo, CJM se basa sobre todo en la 'poeticidad', claridad y vitalidad del lenguaje, en el grado de compromiso ideológico de su autor, en su humor. Tal juicio se enfila mayormente contra el anacronismo, el manierismo, el fragmentarismo.

Todo indica en efecto que lo más buscado por CJM en una obra es su "placer estético", en el sentido de A. Alonso y la crítica llamada estilística. En Jorge García Usta, por ejemplo, el autor de Feedback celebra la "buena prosa, sabrosa prosa" (p. 212). En Manrique, CJM conmemora "la maestría de su prosa limpia, clara, concisa" (p. 265). De Giovanny Quessep degusta "el lenguaje prodigioso, poesía y nada más" (p. 186). GGM es para CJM el autor por excelencia, entre otros motivos, por ser "el genio del verbo", "el señor del idioma" (p. 140). La razón: "el que escribe debe ser legible, condición que permite todo lo demás, fundamento de realización de la literatura" (p. 330).

Además de la intención estética, CJM celebra en los autores la "intención vital". De GGM nos habla en su "vitalidad, maestría"; GGM resuma vitalidad" (p.108); "su prosa no es una prosa cansina sino briosa, llena de acontecimientos" (p.156).

Pero para CJM, además de poseer intención estética y vital el autor no debe estar "al servicio de intereses insolidarios" (p.42). Por esa razón condena la "actitud reaccionaria"; la "mentalidad recontracatólica, retardataria y reaccionaria"; el "conservadurismo ideológico, subjetivismo apestoso a lo peor que hay en la burguesía (p.78).

Se trata como en la "genial" Cien años, de "instruir divirtiendo". De ahí los "laureles" que para CJM merecen Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez, Ramón Illán Baca, aunque en este último "no haya ningún tipo de denuncia".

La crítica de CJM pide además a los escritores "ser de su tiempo", no caer en los peligros retóricos, no ser panfletarios. De ahí que el autor de Feedback fustigue tanto a los según él anacrónicos como Zalamea y Barba-Jacob por ser, por ejemplo, "romántico cuando soplaban aires de vanguardia". CJM la emprende además contra los rebeldes abstractos, incongruentes o "estrafalarios" como, según los casos, González, Vargas Vila, Rojas Herazo, Rash-Isla, Zalamea. Arremete, además, contra la "inútilmente complicada técnica de la moda literaria en Alberto Duque", contra el fragmentarismo y el manierismo en Roberto Burgos C. Como se sabe, en tales casos, abiertamente calificaba a los escritos de "calamidad", "tonterías", "vanidoso que da asco" (p.230).

2. KAYSER, ALONSO, GUTIÉRREZ

"[El diagrama de una vida humana] se compone de tres líneas sinuosas[...]: lo que un hombre ha creído ser, lo que ha querido ser, y lo que fue. M. Yourcenar

En Feedback leemos la preocupación de CJM por establecer en las obras leídas "el tema, el tono, las imágenes"; "el argumento, el tema, el símbolo"(p. 99); "la característica temática, imaginativa, estilística"(201). Hemos destacado en él también su preocupación por establecer el "valor estético" de la obra, expresado en el grado de poeticidad de su lenguaje, mediante la comparación con otros autores. Sabemos también que, a pesar de cierta discrepancia inicial con la crítica "que raya en lo panfletario de Rafael Gutiérrez G.", CJM saluda al autor de Literatura y sociedad como "el crítico que nos hace falta después de la infausta y nunca bien lamentada muerte de Angel Rama" (p.83).

Lo anterior nos permite afirmar que los autores que más fundamentan el perfil de la práctica crítica en CJM son Wolfang Kaiser, Dámaso Alonso, Rafael Gutiérrez G. Sabemos en efecto de la insistencia y sistematización en Interpretación y análisis de una obra literaria, de los mencionados "conceptos claves del contenido". Sabemos también de su insistencia en la "investigación de la expresión a través de indicios" (2□). Conocemos, además, la insistencia de Amado Alonso en el "goce estético", "motor principal de la creación literaria", en "llevar la atención del lector hacia los valores del goce estético" (3□). Sabemos, finalmente,

que en Feedback CJM expresa una simpatía por las "armas de la moderna crítica sociológica" que él le atribuye a RGG. Por varias razones, creemos que RGG encarna el tipo de crítica idealizado por CJM: "combinar el análisis estilístico con la gran síntesis histórica" (p.38).

Si hubiera que dar un solo nombre al tipo de crítica practicado por CJM, diríamos, con matices, el de estilística, estilística integral, tal como nos lo definen teóricamente Anderson, Castagnino, Reis. Tal como nos lo dice Alonso Amado en su "Carta a Alfonso Reyes sobre la estilística", este tipo de crítica se apoya en Spitzer, Vosler, Bailly. En el caso de América, es el perfil de la crítica practicado por Anderson, Castagnino, Reyes, D. Alonso, Bousoño (4□).

Se trata en el caso de CJM de un tipo de crítica particular que toma rasgos de la crítica llamada positivista de finales del siglo XIX, por su afán de valorar, de comparar, como para colocar en un árbol genealógico lo nuevo dentro de una categoría, una clasificación, una historia. A lo anterior podemos agregar el tipo de crítica practicado en Francia a comienzos de siglo conocido como crítica impresionista: Anatole France, Jules Lemaître, Remy de Gourmond. Feedback, además, insiste, más allá del contenido, en el lenguaje, en la forma del poema, en su expresión, en una visión del mundo, una ideología, un compromiso.

Personalmente, la recurrencia del vocabulario axiológico en CJM, me ha hecho "cotejar" la concepción crítica de Julio Enrique Blanco, sumándole las consideraciones de tipo estilístico, comprometido y humorístico, ausentes, como se sabe en el autor de Qué y cómo debe ser el crítico si es académico?. En este texto, aun inédito, JEB afirma: "El crítico, si es académico, debe tener la capacidad de integrar el tiempo en su pasado, para el presente y el futuro, de los valores que cuentan para la verdadera cultura de la humanidad. En todo lo crítico que, el académico tiene, pues, que hacer cuenta de ese tiempo con ese contenido de valores" (5□).

3. LA HONRADEZ, LO NUESTRO, EL AMIGO

Despejar una temática, una "red organizada de obsesiones" que devuelvan "a este hombre su coherencia". Barthes. Michelet por él mismo.

Hemos dicho al principio que nos proponíamos presentar un 'portrait robot', un perfil de la crítica practicada por CJM tal como aparece en Feedback. Sabemos de los inconvenientes que implica esbozar el perfil de un ser humano, quienquiera que sea, por lo reduccionista que podríamos llegar a ser, máximo si se trata de alguien que a diferencia de muchos otros practica una crítica en cuyo perfil convergen inclinaciones diversas y encontradas de la crítica literaria.

Ahora, para intentar ser más exactos, debemos decir que la figura presentada hasta ahora de CJM es una figura tomada en un retrato 'esquematizado', en cierta medida inmóvil en el tiempo. Como en el caso de la antología que comentamos, por ser decididamente temática según el editor, no es posible así anotar una evolución, las faces de un devenir, los diversos ensayos por los que se pasa antes de alcanzar los rasgos que caracterizan una fotografía.

En el caso de CJM, esto puede ser significativo. Tal como se aprecia, incluso en los textos de la edición que comentamos y tal como lo sabemos quienes de una u otra manera lo conocimos, CJM intentó, ensayó, practicó también otros tipos de crítica, con más o menos simpatía y logros que no encajan en el perfil esbozado aquí. En Feedback, por ejemplo, encontramos una vez la palabra catálisis, sin duda del registro estructuralista, una vez la palabra ensoñación, del psicoanálisis bachelardiano, y más frecuentemente, el tema del carnaval de la crítica bajtiana. Todo lo anterior lo decimos para intentar completar el perfil buscado diciendo que, definitivamente, CJM no simpatizó por ejemplo con la crítica de inspiración psicoanalítica (disciplina de la que afirma no constituyó por sí misma una filosofía), ni de ninguna de las de inspiración estrictamente lingüística como las del análisis estructuralista del relato o semiológico o semiótico.

Prefirió quedarse con una "crítica del significado", de fundamentación marxista o sociológica que exigía un grado alto de poeticidad en el lenguaje y pide al autor solidaridad con los menos favorecidos.

3.1. "DIFUNDIR EL FENÓMENO VALIOSO"

Nos queda de la lectura de Feedback la imagen de un hombre honrado, sincero, amigo. Reconocía abiertamente las que consideraba habían sido sus equivocaciones (p.35). Volvía a los libros cuando sospechaba que había quizás avanzado algo arbitrariamente. (359). Por eso fustigaba tanto a los críticos superficiales: "Y es cosa fácil negar y quemar libros sin haberse tomado el trabajo de leerlos" (p.35). Sabía que se trata en el fondo de un universo en el que, más que en otros, reina lo axiológico, lo valorativo, lo afectivo: "Claro está que estas afirmaciones mías son arbitrarias mientras no demuestre mis juicios" (p.36).

Se trata de alguien con una sinceridad tal que, a veces puede conmover o escandalizar a más de un púdico. Nos confiesa, por ejemplo, que se la pasaba, a veces, por ahí, para sustentar sus comentarios, "indagando por el pubis de las japonesas" (p. 135). En la p. 10 leemos, casi sin desparpajo a propósito de un comentario sobre GGM: "Quizás ese dato me asombra tanto por el hecho de que yo tengo juanetes en los pies y apenas si tolero los zapatos".

Los miembros del Grupo Caribe. De izquierda a derecha Margarita Abello, "el Flaco" Caballero, Ramón Illán Bacca, Alfredo Gómez Zurek y el profesor Carlos J. María en la terraza del Apartahotel Slait, en Barranquilla.

Ya hemos anotado que no tenía pelos en la lengua para calificar a los escritos comentados, para calificar duramente a los coterráneos, para defenderlos de un centralismo imperante, para

ubicarlos en una constelación de valores.

3.2. "QUE LA LITERATURA SE DIFUNDA LO MÁS POSIBLE"
Nos queda de Feedback una época, las tertulias, las conversaciones entre amigos. "Fíjate, Carlos Jota, me decía Ramón Molinares" (p.112); "A pesar de que nuestro amigo Julio Núñez Madachi no lo crea así" (p.308); "[Roberto Córdoba] no aparece en la antología pero he tenido a mano unos ocho poemas suyos. Escojo al azar los primeros" (p. 202).

Feedback es también una pequeña antología de textos que sobresalen por su alto grado de poeticidad, vitalidad, humor: la antología de los pasajes que ilustran el Arte Crítico de CJM. Uno de esos pasajes puede constituir una especie de arte poética para jóvenes poetas. ¿Su arte poética?: "la metáfora audaz como centro de nuestra poesía, la supresión de la anécdota, de la eliminación de las palabras medianeras, del destierro sentimental, de los automatismos, el predominio de la inteligencia en la poesía" (p. 65); "más para ser leída que para ser recitada (p. 66); "de amena lectura y prosa eficaz" (p. 80).

Nos quedan de Feedback, finalmente, pasajes memorables por la agudeza de los descubrimientos, la lozanía del lenguaje, el inmenso amor por la literatura: "Peregrinos en Macondo", "El blujeans de GGM", "La poesía de M. Rivero".

3.3. "LA ALEGRÍA, LA INOCENCIA, LA CONFORMIDAD CON EL MUNDO"
Espero en los pasajes anteriores "no haber sido arbitrario, haber demostrado mis juicios". Habría otras aristas que tocar, "cotejar" Feedback con otras críticas regionales, ubicar a CJM en el ámbito de la crítica latinoamericana, estudiar más profundamente sus fuentes "transoceánicas". Discutir por ejemplo en qué medida el perfil de la crítica esbozado aquí es "de nuestro tiempo", qué es crítica literaria en "nuestro tiempo", que época de nuestra vida es "nuestro tiempo". Pero, como diría Carlos Jota, "este podría ser un trabajo para Edmundo Alberto Ramos".

Si le hubiera mostrado este texto a CJM, quizás hubiese dicho: Mira mijo, parece una perogrullada pero el valor de tu crítica radica en el valor de tu lenguaje, ¿no es cierto? Tienes oficio Hay pasajes que son una calamidad parecen de Corintellado me fastidian Hace falta vivir ¿no es cierto? Es una obra primeriza y perfectible Tienes una visión barthesiana de la realidad, inútilmente complicado con las técnicas de la moda literaria ¿no es cierto? Sin embargo es un texto legible nos felicitamos por tu publicación Yo tengo confianza en Alfonso.

Y así habría regresado de la tertulia, sabiendo que no valoró mucho mi escrito pero seguro de que el próximo que le mostraré lo leerá, me lo comentará, me habrá dicho las palabras necesarias, duras, dolorosas o benignas, de un amigo honrado, para, contra él o por él, seguir escribiendo, "seguir buscando valores en la hojarasca de nuestras letras".

□(1)MARIA, Carlos J. Feedback: notas de crítica literaria y literatura colombiana antes y después de García Márquez. Edición y estudio preliminar de Ariel Castillo. Barranquilla: IDC, 1996. 375 p. Los títulos y las citas pertenecen a esta edición.
□(2)KAISER, Wolfgang. Interpretación y análisis de una obra literaria. Madrid: Gredos, 1972 (1948). 953 p.
□(3) AMADO, Alonso. "La interpretación estilística de los textos literaros". En: Materia y forma en poesía. 3 ed. Madrid: Gredos, 1981. P.96-97.
□(4)FOXLEY, Carmen. Estilo texto escritura. Santiago de chile: Universitaria, 1980. 90 p.
□(5)RODRÍGUEZ, M. Alfonso. "Julio Enrique Blanco crítico literario". En: Huellas, nº 32 (ago. 1991). p. 54.

Alfonso RODRÍGUEZ M.-
Universidad del Atlántico y Universidad del Norte

BORGES

"UN JUGADOR," UN ESPECULADOR

(Entrevista con el Profesor Carlos J. María)

Borges, en Medellín. Fotos de Jairo Osorio y Carlos Bueno.

No es la primera vez que me ocupo de Borges. De su muerte. Ya en una primera ocasión participé en el juego colectivo de un texto titulado "La muerte de Borges", que fue ordenado luego por Joaquín Mattos Omar como un sonriente pastiche borgesiano para ser publicado en el No. 5 de EL Comején, una hoja alternativa de textos más o menos apócrifos, que dirigía Mattos. Saboteando dicho texto, podemos transcribir los siguientes apartes: "Según es fama en el orbe entero, los coordinadores de El Comején lo matamos a Borges, el ciego(...)¿Por qué íbamos a matarlo? Era un acto de amor. Queríamos y (queremos) tanto a Borges. No soportábamos verlo sufrir de la manera atroz como sufría en espera inútil del abominable Premio Nobel. El aún mantenía la esperanza de recibirlo y esa esperanza, según sus propias palabras, "era una zozobra"(...) - Somos los coordinadores de El Comején - nos presentamos. Borges apretó un poco la empuñadura del bastón.

"-El Comején? Es un pasquín gracioso - dijo..."

Miguel Iriarte

viacuarenta

En otra ocasión nos ocupamos el mismo grupo de asesinos- de organizar una manifestación pública con pancartas y consignas que exigirían sin más aplazamiento el Premio Nobel para Borges.

La tercera vez fue en un cuento titulado "El Testaferro", que apareció en la Revista Muestra de Henry Stein, en 1981. En él un estudiante al defender su tesis sobre "El aporte Argentino a las Letras Latinoamericanas" negaba la existencia literaria de Borges, considerando que éste no era más que un humilde testaferro de su madre. El profesor, un fanático borgesiano, lo abofetea indignado delante de toda las clase , y el estudiante, por su parte, no menos indignado y resentido, se venga acuchillándolo antes de que el profesor entre a su carro parqueado al pie de la Universidad. El cuentecito, francamente malo desde todo punto de vista, no pretendía más que ejercer un acto de imaginación a la manera de Borges.

Y acudo ahora a estas experiencias para introducir la presente entrevista con el único fin de mostrar una vez más las insospechadas motivaciones que provoca una autor que, como él mismo diría de Quevedo, es más que un autor: una compleja literatura. Pero Borges, además, es un personaje digno de su propia invención. Un autorretrato vivo.

Me ocupo, pues , otra vez de Borges en esta conversación con el profesor Carlos J. María (inspirador, entre otras cosas, del personaje de El Testaferro) quien es un crítico literario con una indiscutible versación en los temas de la literatura borgesiana, los cuales ha venido estudiando desde hace años de manera lúcida y seria. Acerca de su oficio de crítico- que hace con responsabilidad y sin contemplaciones- y de la naturaleza del texto crítico, Carlos J. Dice: "El texto crítico es en cierto modo una continuación del texto literario, y por lo tanto, su génesis es la misma que explica la obra de creación. Solamente que cambia de género. La crítica es, por su parte, un acto de amor o de indignación, y esos dos polos han regido siempre mis críticas".

Borges. Fotos de Jairo Osorio y Carlos Bueno.

Así hablamos sobre diversos aspectos de la obra de Jorge Luis Borges:

- M.I. Por estos días de la muerte de Borges se ha comenzado a hablar y a ensayar - como se supone que ocurriría- sobre su vida y su obra, actualizándose así la opinión que lo considera como el escritor más importante del siglo XX en la literatura española. ¿Qué opinión le merece este aserto?

-C.J.M. Borges es el más astuto de los escritores latinoamericanos del siglo XX. Al desechar los mamotretos épicos escribió unos poemas, cuentos y ficciones, que si bien pueden dar más trabajo que las novelas de Onetti, sin embargo, nos engañan por la brevedad. Lo breve lo leemos con más facilidad que los mamotretos épicos. Y hoy Borges es un autor muy leído. Pero además, Borges es de un laconismo muy literario. Fíjate en este manual de retórica, en lo correspondiente a la metonimia. El ejemplo que trae para ilustrar la figura está tomado de Borges: "Llamaron a la puerta una voz y un nombre". Sabido es que el oxímoron no sólo lo utiliza como mera figura, sino que organiza toda la ficción de manera oximorónica. Me refiero a El Zahir y a El Aleph, textos que he trabajado fijándome en ello. En mi artículo Borges el Retórico digo lo siguiente: "En su afán de librar a la literatura de la garrulería, Borges se hizo el virtuoso del laconismo. Las letanías borgeanas son una manera económica de la descripción"

-M.I. Si ud lo plantea no como el más importante sino como el más astuto, ¿Cuál considera que es el aporte sustancial de Borges a la Literatura Latinoamericana?

hace parte de la corriente literaria que denominamos del realismo fantástico, y se caracteriza porque el elemento fantasmagórico lo aporta, no la sicología de las profundidades, como en Cortázar, ni el elemento fantástico-religioso popular, como en Carpentier y García Márquez, sino la filosofía. Borges lleva a su plenitud la literatura urbana , tanto por sus temas como por su maestría en el manejo del lenguaje. El es el autor más culto de la literatura latinoamericana.

citado por Silvia Molloy en Las Letras de Borges dice que "para descifrar a Borges es necesario conocer toda la literatura y toda la filosofía", ¿ Hasta qué punto puede ser válida para Ud. esta opinión?

-C.J.M. En primer lugar, creo que es una exageración, con la que se quiere decir que Borges es un autor culto cuyos temas son cultos; pero para entender, por ejemplo, Historia de la Eternidad no es necesario haberse leído toda la filosofía , basta con una buena historia de la filosofía. Y pensándolo bien, ni siquiera eso, porque Borges nos da todos los términos del problema

en sus propios textos. Otra cosa es que el lector no haya leído filosofía ni interesado nunca por la abstracción filosófica. La falta de ese ejercicio hace que se dificulte la tarea de leer a Borges. Lo ideal sería conocer algunos autores como Platón, y antes, los presocráticos, sobre todo a Zenón de Elea . También habría que leer algo de la filosofía inglesa de los siglos XVIII, XIX, y XX, sobre todo a Russell.

Si lo que Wahl quiere decir es que Borges nos incita al conocimiento de temas y autores, está en lo correcto. En general los ensayistas - y Borges siempre hace ensayos - tienen esa virtud incitadora de cultura. En este sentido Ortega fue el campeón. Yo puedo decir que mis lecturas, las que buenamente pude hacer, fueron provocadas por los textos de Ortega. Pero habría que mencionar también Contrapunto de Huxley, y en general las novelas de tesis como las de Sartre y Camus.

-M.I. ¿ A Qué atribuye Ud. - y esta pregunta puede resultar válida solamente en el caso que se formule a un lector experto borgesiano como Ud. - el hecho que Borges no haya asumido la novela como género, especialmente si tomamos la novela como una meta a la que aspiran los demás géneros, y quizás otras artes?

-C.J.M. Tal y como dije en mi respuesta a la primera pregunta, Borges desechó desde un comienzo los mamotretos épicos. Y me refería a obras de la literatura nuestra como La Vorágine y Doña Bárbara, y aún a obras anteriores a éstas que eran también mamotretos inútiles, en el sentido de innecesariamente abundantes, como por ejemplo, La Amalia de José Mármol. De manera, pues, que eso encarnaba un deseo de apartarse de esa tradición, de querer ser nuevo y diferente. Por otra parte, el genio de Borges es ante todo sintético. El es un escritor que tiende siempre a la formulación breve de su pensamiento. Y su misma afición a la filosofía no es más que un signo de este talento suyo para la síntesis. Además su iniciación literaria la hace como poeta y como escritor de manifiestos y ensayos, que son géneros esencialmente sintéticos. Y su ingreso al género propiamente narrativo, específicamente al cuento, lo hace de manera prácticamente casual, cuando a partir del accidente que le produce una meningitis, escribe su primer cuento como tal, que es, creo, El Hombre de La Esquina Rosada. Pero como sus ambiciones eran propiamente ensayísticas, los cuentos de Borges, escritos formalmente como tales, resultan muy pocos en el conjunto de su obra. Y la mayoría de los llamados cuentos son ficciones...

El profesor Carlos Jota María, en la oficina de Germán Vargas.

-M.I. Qué podrían ajustarse más a la moderna concepción del texto...

-C.J.M. Sí, podría decirse que son textos en ese sentido. Ahora, sí tienen de cuento en que en general hay una especie de leve historia, leve argumento en donde esa categoría narrativa se sostiene merced a lo que Barthes llamó "el código hermenéutico", es decir, al hecho de que se plantea un problema y uno está pendiente a que se solucione a partir de ese leve argumento que mencioné. Pero tenemos que tener en cuenta también una especie de especial disposición hacia cierto género, un genio. Recuerda lo que decía Neruda respecto de que era necesario que existieran los géneros porque así como él admiraba la gran capacidad de García Márquez para contar historias reconocía que él era incapaz de contar nada. De todas formas, yo creo que Borges hace un gran esfuerzo que lo lleva a asumir la narrativa como lo hizo, pero que es evidente, como ya dije, que él es un genio de la síntesis. Un poeta. Un ensayista.

-M.I. Creo que Borges dijo alguna vez que él no escribía novelas por la sencilla razón de que nunca leía novelas. Pero se me ocurre pensar , profesor María , algo que tal vez resulte atrevido, y es que Borges, si bien no escribió formalmente una novela, su obra es - como él mismo diría - una disjecta membra , algo que habría que ordenar en un sólo cuerpo novelístico, y que él mismo, inclusive, es un ser de fábula, una ficción en el mejor sentido borgesiano.

-C.J.M. Esa es una idea interesante, y me parece válida porque si uno se pone a considerar globalmente la obra de Borges podría tenerla como capítulo de una gran novela, de una novela muy moderna, de estas que aspiran a ser una sumatoria de textos .

- M.I. Parece ser que hay un Borges poco considerado, por lo menos no en la medida en que debiera, y es el Borges humorista e ironista extraordinario, que aparece siempre en su trascendentalidad y erudicción, con las que inventa siempre absurdas zoologías, imaginarias biografías y bibliografías que no hacen sino revelar su gran capacidad para vivir la literatura como juego supremo y como propia diversión . Yo miro a este Borges como el hombre que por su particular circunstancia se ve obligado a fundar su propia zona de juego. ¿ Ha abordado Ud. este Borges esencialmente lúdico?

-C.J.M. No me he ocupado específicamente de ese Borges, pero es cierto lo que dices, porque en Borges hay una especie de

BARRANQUILLA
Somos parte importante de tí!

Agbar

Sociedad de Acueducto, Alcantarillado
y Aseo de Barranquilla S.A. E.S.P.

escepticismo que le sirve de fundamento a todas sus especulaciones. Escepticismo respecto de las teorías filosóficas que en virtud a esa posición de él quedan convertidas en puros textos . Es decir, puras palabras . Lo que no quiere decir que no tenga sentido . A lo que no podrían aspirar estos textos es a ser un tipo de verdad sistemática y científica, como en la filosofía cartesiana. Nada de eso hay en Borges . Pero el hecho de que no pretenda la verdad no quiere decir que sea un sofista que pretenda engañarnos a todos. Sino que se coloca desde otro punto de vista. ¿ Cuál es ? El de que esas palabras, en cierto modo, vanas, que intentan interpretar la realidad quizás sean más sustanciales que la realidad misma. Y esto ocurre en Borges tal vez por haber vivido en un mundo puramente verbal, sostenido por el verbo. De manera, pues, que siempre dentro de esa perspectiva escéptica e irónica viene a operarse una especie de inversión mediante la cual el verbo que intenta interpretar la realidad es más realidad que el objeto que intenta interpretar, tiene más entidad real. Es decir, las palabras fundan la realidad. Los mapas terminan siendo más reales que el territorio que representan. Eso, por supuesto, encarna una dimensión humorística y lúdica.

-M.I. Lo que acaba de decir apuntaría hacia algo que el filósofo y crítico colombiano Gutiérrez Girardot dice respecto de que la filosofía de Borges cumple una función más estética que estrictamente lógica...

-C.J.M. Claro , porque el filósofo propiamente dicho siempre intenta llegar a la verdad, entendida canónicamente como una especie de coincidencia entre el signo y los significados. Borges desecha ese principio, y al hacerlo se convierte no en un filósofo propiamente dicho sino en un especulador, un jugador.

-M.I. Sin descartar que en ese filosofar puramente estético, literario...

-C.J.M. ...Haya más verdad que en el resultado de un oficio filosófico especializado y sistemático.

> “Tengo un trabajo que se titula Los temas de la Filosofía en algunas ficciones de Borges, que creo que no se ha hecho antes...Espero terminarlo pronto.”

-M.I. ¿ Cómo ve Ud. cierto desinterés por la originalidad, - aunque tal vez sea en un plano de mero recurso literario - que se produce en algunas obras de Borges, al acudir él a referencias fantasmales, a obras auténticas , apócrifas o simplemente ficticias, en las que se escuda haciéndose vocero de otra memoria que recuerda?

-C.J.M. Allí radica el carácter ensayístico de la obra de Borges. Porque ¿ qué es lo que hace un ensayo sino tomar cosas de otro y armar así el propio pensamiento? Claro, eso tiene allí también su truco; porque el hecho de que traiga a cuento todo ese aparato culto, hace que los lectores lo admiren, sobre todo en los países latinoamericanos en donde la mayoría somos tremendamente incultos. Eso, pues, le asegura la adhesión del lector, su deslumbramiento inicial, a partir de ese despliegue de erudicción y sabiduría que en muchos casos se ha llegado a mitificar. De tal manera que eso hace aparte de su vocación ensayística y de una humildad que es más bien irónica, dada una literatura como la nuestra en la que se apela permanentemente al criterio de originalidad para valorar las obras.

-M.I. A propósito de eso, Borges mismo decía que la originalidad era una superstición moderna...

-C.J.M. ...Y sin embargo, él siempre trató de ser original; si no allí están sus títulos exóticos, sus recursos, la cosa anecdótica brillante...

-M.I. Y para terminar, profesor Carlos J. María, partiendo de su condición de estudioso de la obra de Borges, puedo preguntarle : ¿Considera usted que tiene algún aporte al estudio de la literatura borgesiana. Cuál?

-C.J.M. Tengo un trabajo que se titula Los temas de la Filosofía en algunas ficciones de Borges, que creo no se ha hecho antes. En todo caso, yo he espigado algunas cosas, pero quiero hacer un trabajo más sistemático, y apuntando hacia algún tema en especial en el que, a lo mejor, haya un aporte del mismo Borges a esa problemática filosófica. Espero terminarlo pronto...

ARTE & SISTEMA
PLAZA DE LA ADUANA
• FOTOCOPIAS
• TRANSCRIPCIONES
• ARGOLLADO
Servicio a Domicilio
PLAZA DE LA ADUANA
TELS: 356 3331 - 356 4337

ES DE LA FAMILIA

Día a día Olímpica provee
a los hogares colombianos
de bienestar, comodidad
y economía.

OLÍMPICA

SONOVISTA

"María". Fotografía de Nadar

LOS ESCLAVIZADOS DE CONTRABANDO EN LA PROVINCIA DE CARTAGENA

DURANTE EL SIGLO XVIII: VICISITUDES Y RESISTENCIA

Durante el período colonial, el comercio entre España y sus posesiones de ultramar en las Indias, estuvo organizado sobre la base de un monopolio comercial, medida ésta que se tradujo en un sistema prohibitivo que excluyó la posibilidad de que otros países diferentes a la "Madre Patria" intervinieran en el comercio americano.

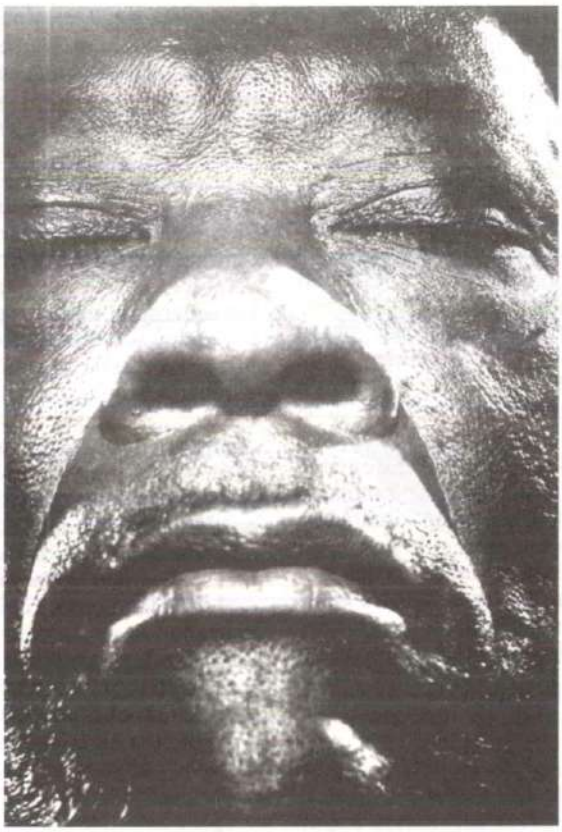
Dada la debilidad del imperio español para abastecer de todas las mercancías necesarias a sus súbditos en las Indias, este monopolio, calificado como absurdo por algunos investigadores, fue funcional en los primeros años de la colonización. Pero el crecimiento

Dolcey Romero Jaramillo

demográfico experimentado en América durante el siglo XVIII, unido a la incapacidad de España para atender la ampliación de la demanda del consumo, y la intervención decidida de los comerciantes extranjeros, hicieron del pretendido monopolio, una temprana utopía.

Como consecuencia de lo anterior, aparecieron en América, pero especialmente en el Caribe Insular y en las colonias con costa sobre este mar, dos fenómenos que marcaron la vida económica y social de esta región como lo fueron la piratería y el contrabando. Ante el exclusivismo hispánico y el desplazamiento que habían sufrido los desheredados del Nuevo Mundo,- Francia, Inglaterra, Holanda y Dinamarca- inician estos países una política de hostigamiento, lanzando sus piratas y corsarios al océano Atlántico para contrarrestar y minar el monopolio comercial impuesto por el imperio español.1

De acuerdo con Manuel Lucena, los piratas pronto comprobaron que, salvo un golpe de 2suerte, la captura de naves españolas cargadas de cueros y azúcares era un flaco negocio. Se dedican entonces a asaltar las poblaciones del Nuevo Mundo. Las saqueaban y, finalmente, pedían3rescate a sus vecinos para no incendiarlas, lo que ciertamente aumentaba el botín. Pero los beneficios seguían siendo pírricos dada la pobreza de las ciudades.



De estos asaltos y rescate por parte de los piratas fueron víctima la mayoría de las ciudades caribeñas consideradas de primera línea dentro del circuito comercial español.

En nuestro medio las más afectadas fueron : Riohacha y Santa Marta, esta última debido a su estado de indefensión se la tomaron los "bandidos" del mar todas las veces que quisieron durante gran parte del periodo colonial. Pero los rigores de estos ataques aunque en menos proporción no fueron inexistentes en Cartagena, pues no obstante que La Heroica contó con el sistema de defensa militar con que España protegió desde finales del siglo XVII a los puertos considerados por el imperio como fundamentales en su sistema comercial, como la Habana, San Juan, Veracruz, Portobelo y Santo Domingo, en ellos también se sintió la acción de los piratas.

Ante la indiferencia e impotencia de España, a excepción de Cuba, Puerto Rico y parte de República Dominicana, las islas antillanas a partir de la segunda mitad del siglo XVII fueron usurpadas por Francia, Inglaterra, Holanda y Dinamarca, países estos que convirtieron al Caribe en centros de operaciones piráticas y del contrabando.43

Todos estos cambios se operaron en el breve período de cuarenta años, 1620-1660. Las transformaciones que provocaron este simple cambio de manos alteran en profundidad el escenario del Caribe y de América Española. Estas islas, sobre todo Haití, Jamaica y Curazao de intenso verdor, se convirtieron súbitamente en centros de la más alta tecnología y productividad capitalista; pero también de la más terrible y masiva de las inmigraciones humanas : la de los negros esclavizados.5

Posesionados de estos territorios, y ante lo improductivo que venía resultando la piratería, los países que antes patrocinaban y protegían estas actividades, cambian de táctica en su política de minar el monopolio comercial español. La piratería pierde su razón de ser, y en cierta medida es reemplazada por el contrabando. Como ya lo dijimos, el desarrollo de América en todos los niveles superó la capacidad de suministros permanentes de artículos de consumo por parte de la metrópoli a sus colonias. Si a lo anterior le agregamos su desventaja naval con respecto a sus potencias rivales, y su exclusividad para comerciar con las Indias, tenemos que el contrabando fue una necesidad, el medio más eficaz para que los habitantes de sus colonias tuvieran acceso a los artículos de primera necesidad que el imperio no podía suministrarles. Frente a esta situación el contrabando se impuso como única alternativa para acceder a los artículos que España no podía brindar. De allí que se convirtiera no sólo en una práctica casi normal que estimuló la economía y el desarrollo de la vida colonial especialmente durante el siglo XVIII, sino también en una forma de subsistencia, tolerada y ejercida en muchos casos por las autoridades encargadas de controlarlo. Sin lugar a dudas, el contrabando fue una necesidad en el Caribe Colombiano.

Ante su magnitud, la corona tomó tempranamente una serie de medidas para detenerlo pero que dieron unos resultados exageradamente pobres. Entre estas podemos señalar la aplicación de la pena capital para los involucrados en estas prácticas, el aumento de los guardacostas, el cambio de guardias y de otros funcionarios "hijos de la tierra" por personas nacidas en España y, en un acto de desesperación, se le ofreció la libertad a los esclavos que denunciaran a los contrabandistas, a las mercancías de ilícita introducción o a los sitios de penetración.6 En el caso concreto de la provincia de Cartagena La Corona ordenó en 1722 el despoblamiento de Barú y el incendio de Tolú, pues según el criterio de las autoridades estas poblaciones además de haberse convertido en centros de almacenamientos y distribución del contrabando, y a pesar de contar solo con cuatro chozas, se sostenían sólo por el intenso trato que tienen sus habitantes con los extranjeros. 7

Como es de público conocimiento, la presencia del hombre negro fue fundamental en el engranaje económico y social que se fue tejiendo en América a partir de la crisis demográfica indígena. Sobre sus hombros descansó el total de la economía colonial, y sólo con su trabajo fue posible la acumulación originaria del capital.

Por exceder las fronteras de este trabajo, en torno a la importancia del hombre negro, sólo nos limitaremos a decir que, a partir de la trata, tanto internacional como doméstica, se originaron las fortuna más sólidas, y fue tal su importancia, que el valor de las empresas agrícolas y ganaderas coloniales, no se determinaba por el número de hectáreas con que contara, o por sus casas, aguas

o sembrados, sino por el número de esclavizados . Siendo así, el hombre negro desde mediados del siglo XVI, se convirtió en el objeto más apetecido del contrabando. Si la compra y venta "lícita" de hombres negros generaba ganancias en el orden del 200%, imaginémonos cuales serían las márgenes de ganancias en el comercio ilícito.

Jhon Hawkins, pionero y maestro de los piratas y contrabandistas que asolaron el Caribe, con el beneplácito de la Corona Inglesa, inicia a partir de 1562 una serie de atracos a los barcos negreros con lo cual adquiría gratis los esclavos que luego comerciaba lícita e ilícitamente en diferentes puertos del Nuevo Mundo, a veces con la benevolencia de las autoridades y otras, a través de la represión y la intimidación. Ejemplos de estos eventos se sucedieron en la Española, Venezuela, Santa Marta, Cartagena y Riohacha. Conseguía los esclavos a precio de asaltos ; los ponía a disposición de los colonos que los necesitaban y no discutía mucho en materia de precios porque, como se puede ver, en este negocio todo era ganancia.8

Fue tal la ganancia de Jhon Hawkins, que escogió como cimera de su escudo la figura de un hombre negro cautivo. Y ante sus positivos resultados, otros piratas y contrabandistas de varias nacionalidades siguieron su ejemplo : asaltar embarcaciones negreras, capturar los esclavos y contrabandearlos en el Nuevo Mundo.9

Este trabajo aspira en lo posible, además demostrar las situaciones a las que se vieron enfrentados los actores de este tipo especial de contrabando, que incluyó a las autoridades, a hombres negros y a propietarios e inversionistas del contrabando de esclavos ; también aspira a que nos sumerjamos en las vicisitudes, en la astucia y en los tipos de resistencia de una de las formas de existencia de los hijos de Changó en nuestro país, como fue la de los hombres y mujeres negras reducidos a la condición de objetos o mercancías susceptibles de ser contrabandeadas. La necesidad que asumió el contrabando en el Caribe Colombiano, permitió que todos los sectores sociales, se vieran involucrados, directa e indirectamente en él ; por ello fue normal la presencia en esta actividad, de clérigos, militares, autoridades civiles y la sociedad en su conjunto. Presencia que fue más notoria en el comercio ilícito de hombres y mujeres negras, dado los grandes dividendos económicos que se desprendieron de este tipo especial de contrabando.

En San Antonio del Zimití, en 1752, se adelantó un interesante proceso para aprehender la bozal María Josefa, quien había sido introducida ilícitamente por el capitán Francisco Pérez.10

De acuerdo con la denuncia, el comando se dirigió al sitio de Angulo, "lugar apartado y metido en el desierto." En este sitio no encontraron a la esclava, y en su defecto capturaron a cuatro personas que la habían mantenido escondida. De los diferentes procesos adelantados para este tipo de delitos, se desprenden las vicisitudes que debían enfrentar los esclavizados de ilícita introducción, pues a la carga que de suyo representaba el ser esclavo, había que agregarle el de estar escondido para evitar ser descubierto. Cuando el comando llegó al sitio de Angulo, ya a María Josefa la habían cambiado de lugar en cinco oportunidades. Y a cambio del "favor" de esconderla temporalmente, el que lo hacía obtenía el derecho de su servicio personal.

Teóricamente el contrabando era tipificado por la corona como uno de los crímenes mas horrorosos, de allí que una de las preguntas obligadas a los implicados en todo proceso de comiso lo fue la de " si sabían del atroz delito y horrible culpa que cometían los que comercian con cosas y géneros ilícitos, y que igual pena merecen los auxiliadores y fomentadores. También los que sabiendo callan y no dan parte a los jueces."11

Ante la evidencia de ser contrabandista de esclavos, se dictó auto contra el capitán y se determinó la recuperación de la esclava. Esto último no se pudo concretar, pues el capitán la había mandado a marcar a Ocaña en la provincia de Santa Marta, en donde se había promulgado una ley para marcar, y con esto legalizar a los esclavos de contrabando.

Por estar enfermo al capitán se le arrestó en su " casa de habitación y se la conminó al pago de $ 2.000 de fianza, hasta que el virrey se sirviera de determinar lo mejor. Pero el capitán suplicó que, por su dilatada familia y la general epidemia de que está posesionada la ciudad se le hace necesario salir a la calle a solicitar el medicamento ; por tal motivo suplica que el arresto se extiende a guardar carcelaria en todo el vecindario de la ciudad".12

La marca o el carimbo de los esclavizados, además de ser un castigo, y un impacto sicológico con lo que se le notificaba la vida que le esperaba, fue esencialmente el mecanismo que utilizaron tanto el Estado como los comerciantes de seres humanos para establecer la ilegalidad o legalidad de los hombres negros. De acuerdo con Alberto Miramón13, después de la llegada de los esclavos a Cartagena y del respectivo examen médico, tenía lugar una escena que entonces nadie extrañaba, pero que hoy nos parecería la más desgarradora de todas : era el "carimbeo" o "carimbo", es decir la marca de esclavos, no ya con hierro, sino con plata al rojo vivo, faena bárbara que corría por cuenta de un peón llamado el "carimbador", o "calimbador". Este oficial se hallaba con delantal de cuero ante un fuego en rescoldo. Al lado, pendiente de una tabla clavada verticalmente en tierra, tenía un alfabeto con letras de alambre de plata y otras figuras. Al llegar un esclavo, que le traían amarrado, le frotaba con grasa la tetilla o el seno izquierdo, cubría luego el lugar con papel aceitado y le aplicaba suavemente la marca real, con una R mayúscula bajo la corona real, y, seguidamente, entre los gritos de dolor de la víctima, practicaba operación aplicando la marca propia de la Compañía asentisa en el homoplato izquierdo. Un olor a carne asada se esparcía por el ambiente, y como eco del sufrimiento del desdichado esclavo, subían columnillas de humo que se desintegraban en el hediondo ambiente del corralón.La marca o el carimbo definía entonces la legalidad o ilegalidad de la población esclavizada.

Ante la abultada magnitud y la imposibilidad de frenar la presencia de hombres y mujeres negras de ilícita introducción, La Corona decide legalizarles su situación. Con el indulto y la concebida marquilla de estos no sólo se formalizaba una situación incontrolable, sino también se generaban unos recursos tanto para la hacienda real durante el siglo XVIII, como para algunos funcionarios reales, entre ellos los visitadores, quienes obtenían de los indultos y las marquillas, ingresos para costearse los viajes con los cuales no contaba el herario público. Ejemplo de esta situación, fue la del Dr. Joseph Arturo Berrio, a quien al nombrársele abogado de la real audiencia, y juez subdelegado del virrey para

la venta y composición de tierras baldías y realengas en la provincia de Cartagena en 1765, se le concedió permiso para indultar los negros que encontrara de ilícita introducción en esa provincia.14 Fue tanta la demanda de estos casos, que hubo de crearse un título especial para esta función, como la de Juez Privado de Indulto para la marca y composición de negros esclavos de ilícita introducción.

Otro de los muchos casos de contrabando de esclavos en que se vieron implicados las autoridades militares fue en 1806, cuando Josep Ortiz, capitán de la fragata el "Cartagenero", un homólogo del "Escuela Gloria" en la actualidad, llegó a la isla danesa de Saint Thomas, cuando regresaba de La Habana, a donde había conducido al virrey Pedro Mendinueta.15

En esta isla habían dos hombres negros condenados a cadena perpetua, a quienes las autoridades habían decido cambiar dicha condena por el destierro a algún lugar en donde les fuera imposible el regreso a Saint Thomas. En medio de esta decisión llegó el citado capitán, a quien le fueron entregados los reos, con la condición del destierro. El capitán, sin ningún recato, los condujo a Cartagena, donde los negoció con el comandante de ingenieros de dicha ciudad Manuel Anguamo, con el requisito de mantenerlos ocultos sin salir a las calles de la ciudad o a su arrabal por no tener marca. No obstante de estar prohibido " todo trato y contrato con extranjeros en sus puertos y especialmente, el de la compra de esclavos, cuya introducción era prohibida, so pena de comiso y cárcel para el infractor"16 al capitán no le pasó nada, en cambio los dos hombres negros tuvieron que soportar el viacrucis de cuatro años en prisión, hasta que estos demostraron que no eran esclavos en su lugar de origen.

Cuando un hombre negro caía en estado de comiso, esto es de retención por ser de ilícita introducción, debía enfrentar un proceso que incluía entre otros aspectos su declaración. En algunas oportunidades las autoridades encargadas de su retención temporal, hacían gastos en su manutención, vestido y medicinas si era necesario. Ahora bien, las autoridades se aventuraban a realizar estos gastos, sólo por la garantía que suponía la venta posterior del esclavo y no por otro tipo de motivaciones.

Entre un sinnúmero de casos podemos mencionar por ejemplo el que se suscitó en diciembre de 1785, fecha en que un vecino de Barranquilla, Josep Arciniegas, condujo hasta donde Francisco Alvarado, comandante de guardia de Sabanilla, a un hombre negro de origen inglés, que hacía dos días había encontrado en su estancia ; y quien por señas le pedía de comer y le daba a entender que una embarcación lo había dejado en tierra por estar enfermo.17

Por ser de contrabando este hombre debía someterse al proceso de comiso, y como tal oírsele en declaración juramentada para lo cual se le nombró un intérprete.

Después de hacer el juramento conforme a su credo protestante, con dedos besándolos en forma de cruz, dijo que se llama Die Smits que corresponde en español a Dionisio Smits, que es criollo de la ciudad de Carolina del Sur, y que fue esclavo de Jorge Smits quien le otorgó la libertad al morir. Cuando se le preguntó por su carta de libertad, "respondió que se le había perdido en el mar. Además agregó que quien lo condujo a estas costas fue el capitán Jorge Benifut, que salió de Carolina del Sur llamada Charleston, y posteriormente arribó a Filadelfia y Nueva Llorca, y de allí vino a parar a estas costas, que no sabe la población en que lo desembarcaron(Sabanilla) y que el motivo de que lo hubieran abandonado aquí es por hallarse enfermo y de no haber médico que lo curase en la embarcación. Que en estas costas lo recogió un hombre que posteriormente lo remitió donde el comandante

"Negros bantús". Grabados tomados del libro de J. M. Rugendas

de guardia de Sabanilla. Que no firma por no saber, y tiene una edad aproximada de 22 años". Concluida la declaración, el fiscal de Cartagena conceptuó que el referido esclavo debía desempeñarse como marinero de las embarcaciones reales.

Esta decisión no fue del agrado del comandante de guardia de Sabanilla Dr. Francisco Alvarado dado que según él, había recibido orden verbal del gobernador de curarlo, vestirlo y alimentarlo con la condición de que el negro quedara como de su propiedad. Para justificar su descontento mostró una relación de gastos, a nuestro modo de ver sobrefacturada que ascendía a $114 cuyo desgloce es el siguiente :

Cura de 17 días, manutención y medicación en Barranquilla.
10 ps.

Conducción de Barranquilla a Cartagena enfermo a donde llegó el 2 de febrero y manutención.
12 ps.

La manutención de 280 días a 2 ps cada día. 70 ps
tres mudas de ropas.
12 ps.

Cura y medicina en el Hospital san Juan de Dios.
10 ps.

Después de una conflictiva y larga puja entre el fiscal y el comandante Alvarado en que este último aducía que el gobernador le había adjudicado el esclavo con la condición de que lo adoctrinara, curara y alimentara por la creencia que el negro era esclavo se decide finalmente a través de un auto que, un tercio de plata que obtendrá el negro por el trabajo de marinero sea para pagarle a Alvarado.

Otro episodio que condujo a enfrentar las autoridades civiles y militares de Cartagena fue el que se desprendió por la prohibición que hizo el administrador real de la aduana de Cartagena, Ignacio Cavera en 1804 a la solicitud que le formuló el comandante al Ministro de Marina de la misma ciudad, Dr. Domingo Monteverde en el sentido de vender dos negros franceses que fueron aprehendidos en la goleta francesa Greguenot que apresó en bahía Hondita el bergantín y guardacostas el "Cartagenero".18 Como los dos hombres negros no eran bozales y por su condición de indocumentados y extranjeros no pudieron ser vendidos en Cartagena, se les buscó comprador, con el compromiso de que éste a su vez los condujera aun lugar donde esta acción no fuera delito.

El comandante incautador de los esclavos en comiso se queja que con la prohibición del Ministro de Aduanas ha sido perjudicado, ya que ante la negativa de la venta, ha perdido el dinero que en cuatro meses se ha gastado en la alimentación de los esclavos. Además, se lamentaba de la falta de respeto, ya que la aptitud de este funcionario puede conducir al desorden en futuras aprehensiones de esclavos de ilícita introducción, pues en vez de conducirlos a las autoridades para el comiso, se les conduciría a otros puertos o a personas particulares para su venta. Dado el carácter de ilegalidad que acompañó a los esclavizados de ilícita introducción, estos tuvieron que enfrentarse a un conjunto de situaciones que no sólo los diferenciaron de los otros esclavizados, sino que les hicieron la existencia aún más engorrosa, agregándole al peso de la esclavitud, las notas o consideraciones jurídicas de la ilegalidad.

El ser jurídicamente ilegal determinó que a diferencia de los demás sectores sociales los hombres y las mujeres negras de ilícita introducción debieran permanecer escondidas, situación que no los eximió de la prestación de servicios en peores condiciones que los demás, por el abuso a que fueron sometidos por carecer de legalidad.

Debido a todo lo anterior, y para evitar ser descubiertos o caer en le ámbito del comiso, a estas personas se les vivía cambiando constantemente de lugar. En las embarcaciones en que eran transportados debían enfrentar situaciones similares a las ya descritas : escondidos o revueltos con harinas, quesos o cerdos entre otros artículos. Y lo peor, la posibilidad real de ser lanzados al mar antes de ser descubiertos o dejados en cualquier playa por enfermedad.

En 1777, se le adelantó un proceso a Antonia Francisca Sierra, nacida en Guinea, y de casta Carabalí ; y de acuerdo con la misma procesada de una edad mayor a 25 años19. Antonia Francisca había sido introducida de contrabando junto con otras nueve personas negras por Riohacha. A partir de este momento Antonia Francisca tuvo que soportar seis adquisiciones más, hasta que finalmente cae en las manos de Pascual Piñeres en Mompox. Paralelo al cambio de siete dueños, esta mujer hubo de enfrentar el cambio sucesivo de residencia en cinco oportunidades que fueron : Riohacha, Santa Marta, Mompox, Zaragoza, de donde huyó hacia Loba ; finalmente fue capturada y recluida en la cárcel de Mompox, lugar en que permaneció privada de la libertad durante cuatro años.

En la incertidumbre de la prisión Antonia le escribe a las autoridades en los siguientes términos. " Hallándome en esta cárcel como me hallo de ser negra bozal, y no estar sellada con el sello o marca de Su Majestad, de donde conozco ser de contrabando, acudo a su merced para que como juez competente se sirva reconocerme como tal , esclava del rey nuestro señor."20 Con esta autodenuncia, Antonia logra quedar libre de comiso, pasando a ser esclava del rey, y en cambio se condenó a su más reciente dueño, Nicolás Sepulveda, al pago de las costas procesales. Esta actitud de la autodenuncia, fue uno de los mecanismos o formas de resistencia que utilizaron los hombres negros de ilícita introducción para acceder a la libertad o a formas más humanas de existencia. Como éste, reposan en los archivos coloniales varios casos en que este tipo especial de esclavizado, al igual que los de las minas, el servicio doméstico, o el de las haciendas, mostraron una actitud contestaria y de resistencia, que les permitió a través de la querella judicial o la astucia, sustraerse de los procesos de comiso, y en muchos casos acceder a la libertad, o salir de la tutela de sus dueños y convertirse en esclavos reales.

En 1751 se adelantó un complicado e interesante proceso, que transitó por las instancias judiciales de Mompox, Cartagena y Santa Fe.21 En esta fecha Agustín Toncel, hombre negro cimarrón, se presentó a la s autoridades y, además de aclarar de que no tenía marca, dijo ser natural de Curazao, lugar de donde fue trasladado a Riohacha en una embarcación de ropa, y posteriormente a Pueblo Nuevo, y de allí finalmente a la Villa de Mompox en una canoa de carne salada, tapado con una estera. Terminada la declaración, se le practicaron los exámenes de rigor, y en efecto según declaró el comandante de la plaza, no tenía marca ni en el pecho, ni en la espalda ni en la cara. Frente a la posibilidad de perder la inversión, el presunto dueño se dirige a Valledupar en la provincia de Santa Marta y logra, después del pago de 70 pesos, legalizarle la situación a Agustín Toncel. En esta provincia la legalización de esclavos de contrabando era posible ya que ante el volumen de este tipo especial de contrabando en Santa Marta, La Corona había otorgado permiso y nombrado un funcionario especial para la legalización de esclavos de ilícita introducción. Con el título de propiedad en sus manos, el capitán José Revuelta, supuesto dueño del esclavo se presentó a las autoridades para que se lo devolvieran. Las autoridades de Cartagena a donde se había trasladado el caso, conceptuaron que las facultades otorgadas por el virrey a la provincia samaria para indultar y legalizar esclavos de contrabando solo podían tener efecto contra los negros introducidos en aquella jurisdicción. El caso pasó finalmente a la Real Audiencia quien determinó negarle al capitán el indulto por el dilatado tiempo que tuvo en su poder al esclavo sin haberlo manifestado". En consecuencia el virrey ordenó que el referido negro fuera enviado como propiedad de Su Majestad para que sirva en las reales fábricas de Cartagena, y en tal situación lo colocaron a disposición del gobernador de

dicha ciudad.

En la mayoría de los eventos en que el hombre negro estuvo sometido a un proceso de comiso, aprovechó estas circunstancias como trampolín para obtener la libertad o para engrosar los bienes de Su Majestad, y con esto, mejorar sus condiciones de vida. Si bien a las personas negras que participaron en la actividad del contrabando, ya no como objetos sino como sujetos, se les aplicó todo el peso de la ley, en estos espacios también se puso de presente las argucias de la población negra para salir bien librada. Tal fue el caso de la mujer bozal libre de Guinea Gerbacia Guillen, quien por su corta vista, y por no poder realizar el trabajo de lavandera, tuvo que dedicarse a la venta ambulante de géneros de tela que a la postre resultaron ser de contrabando. Delito éste por el cual fue a parar a la cárcel.22

De su declaración quedó claro que "ignoraba la procedencia de los retazos de tela que compró a unos marineros. Estos los adquirió para el uso personal, pero como debía un año de arriendo, los sacó a vender por las calles para satisfacer la deuda". En la prisión, Gerbacia presentó una solicitud para que se le otorgara la libertad, aduciendo que además de tener ericipela, tenía una hija a quien no podía alimentar desde la prisión. La solicitud fue negada, y en cambio se aprobó el embargo de todos sus bienes que por no representar ningún valor, tuvieron que recurrir al comiso de las telas.

Esta es la solicitud : " Presa en esta real cárcel por la causa que se me sigue, porque me aprehendieron unos géneros de ilícito comercio, ante vos como más haya lugar y con el debido respeto digo : Que hace más de cuatro meses estoy padeciendo de una ericipela que me ha caído en el pecho, y por mi notoria pobreza y escasez de medios no me es fácil curarme en esta real cárcel. Suplico a Ud. se sirvan mandarme a un facultativo, que exponiendo lo que resulte del reconocimiento, se ha de servir mandar a permitir mi excarcelación . Y en cuanto a lo principal del delito de que estoy acusada, ya el mismo abogado fiscal de la Real Hacienda, conociendo de mi buena fe, ha anticipado mi disculpa por mi sexo y mi ignorancia de letra, y por ser negra bozal y no ladina, no pude informarme del edicto que prohibía la venta de objetos de dudosa introducción."

Frente a lo fundamentado de la ignorancia, por ser bozal y no ladina, y de no saber leer, y a la acción que interpuso el abogado de pobres que se le nombró de oficio a Gerbacia, el Cabo de la Ronda de Mar del Resguardo de Renta y el Contador de la Aduana de Cartagena, llegaron a la conclusión que "por no existir en toda la provincia casa o proporción para destinar mujeres delincuentes, se apercibirá a Gerbacia, haciéndole entender, que si reincidiera en la compra o negociación de semejantes géneros y no acreditare su legitima introducción, sin aprovecharle la excusa de su ignorancia, sufrirá cárcel". Y con esto recobró su libertad. En consecuencia, podemos afirmar que el ser esclavo de contrabando, determinó un conjunto de características que lo hicieron diferente del resto de los esclavizados, pues el que cargaba con el lastre de ser de ilícita introducción, arrastraba con el peso de la ilegalidad, situación que le transfería una serie de problemas a su supuesto propietario, quien debía responder por el delito de contrabando, y con esto en la mayoría de los casos, a perder la inversión. Para el esclavizado de contrabando, implicaba el estarlo escondiendo y cambiándolo constantemente de lugar de residencia para evitar su decomiso. A estas vicisitudes propias de la ilegalidad, se le sumaba el del abuso de los múltiples propietarios que le aparecían por el solo hecho de esconderlo de las autoridades.

Al lado de todos estos problemas que se le endosaron al esclavizado de contrabando, aparecen como es lógico resistencias y argucias que fueron utilizadas por estos para mejorar un tanto su situación. El conjunto de casos de autodenuncia por parte de los esclavizados que reposan en el Archivo Nacional, sugieren que éstos utilizaron este mecanismo para acceder a condiciones de vida un poco más generosas, al lograr desprenderse del poder de sus antiguos "propietarios", quienes debían enfrentar no sólo largos procesos judiciales, sino también a la pérdida de la "mercancía incautada".

Finalmente, el esclavizado, después de generar todo este conflicto, lograba convertirse en esclavo del rey y con esto lograba suavizar un tanto las condiciones que se desprendían de ser "mercancía de contrabando".

□1 El rápido crecimiento de la actividad de piratas, corsarios, bucaneros y filibusteros en el Caribe, estuvo alimentado por diferentes motivos como el espejismo americano y el empobrecimiento de muchos sectores de Europa. Por el concepto de la libertad que se anidaba en la estructuras mentales de quienes practicaban estas actividades. Las contradicciones religiosas que tenían los países propiciadores de los piratas. A lo anterior hay que agregar la incapacidad defensiva de España, y su exclusivista política de poblamiento, que terminó rotulando a las personas diferentes a los españoles como habitante de segunda clase.
□2 LUCENA, Manuel .□: Piratas, bucaneros, filibusteros, y corsarios en América. Grijalbo.1994 Pág.51
□3 Por lo inhóspito, estéril o bien porque no ofrecían las perspectivas económicas de otras posesiones continentales, en las cuales jugaba un papel primordial la extracción de los metales preciosos, España tenía abandonado, o, semiabandonados algunos territorios de Hispanoamérica. Así un rosario de islas antillanas, pasó a manos de los desheredados del Nuevo Mundo. Inglaterra se apoderó de Jamaica, Barbados, Bermudas, Aguila , San Cristóbal, San Kitts, Tortuga, Antigua, Nevis, Montserrate, Barbuda y Tobago. Holanda hizo lo mismo con San Martín, Saba, San Eutaquio, Aruba, Bonaire, y Curazao, en tanto que Francia se posesionó de San Bartolomé, San Vicente, Dominica, Martinica, Granada, Guadalupe y la parte Norte de la isla de la Española o Santo Domingo; por su parte, Dinamarca colonizó Saint Thomas , Santa Cruz y los cayos de San Juan, Véase. ARAUZ MONFANTE, Celestino. El contrabando Holandés en el Caribe durante la primera mitad del siglo XVIII. Academia de Historia de Venezuela. 1984 pag. 26
□4 MUNERA, Alfonso. Ilegalidad y Frontera 1700-1800. En Historia Económica y Social del Caribe Colombiano. Adolfo Meisel, Compilador. Ediciones Uninorte. 1994 pag.111
□5 COLMENARES, German. Relaciones de Mando. Ediciones Banco Popular. Tomo I, pag. 68
□6 ARAUZ MONFANTE, Celestino. Op. Cit. Tomo I, Pag.
□7 LUCENA, Manuel. Op. Cit. Pag. 77
□8 Ibídem pag. 79
□9 Archivo General de la Nación. De ahora en adelante, A□.G.□N. Contrabando. Tomo VI, 1752, ff.822-851□
□10 Ibídem. f 235
□11 Ibídem. f 240
□12 MIRAMON, Alberto. Los negros del Caribe. Boletín Historia y Antigüedades de la Academia Colombiana de Historia. Nos. 351-352. Vol. XXXI, Enero-Febrero de 1944. Bogotá.
□13 A.G.N. Contrabando. Tomo II, 1765. ff 328-331
□14 A.G.N. Contrabando. Tomo XIV, 1806, ff 728-740
□15 Ibídem. f 730
□16 A.G.N. Contrabando. Tomo VI. 1785, ff 1022-1040
□17 A.G.N. Contrabando. Tomo XIII. 1804 ff 1069-1074
□18 A.G.N. Contrabando. Tomo XIV.1777 ff 157-184
□19 Ibídem f 170
□20 A.G.N. Contrabando. Tomo I. 1744. Ff 1018-1056
□21 A.G.N. Contrabando. Tomo V. 1796. Ff 317-330

Fuentes para la historia del Atlántico

LAS PUBLICACIONES SERIADAS

Las publicaciones seriadas, entre las que se encuentran los periódicos, revistas, anuarios, informes y compilaciones legislativas, constituyen en conjunto una de las fuentes más abundantes y más utilizadas por los estudiosos del pasado regional. El valor de la Prensa como fuente documental es verdaderamente inagotable, en ella no sólo el historiador, sino también cualquier otro investigador social, encuentra gran variedad de información que debidamente procesada y analizada se convierte en materia prima de primer orden para los estudios sociales, económicos, políticos y culturales.

La importancia que hoy en día tiene la prensa como fuente de información queda probada a partir de la gran cantidad de consultas realizadas en las hemerotecas nacionales como la Luis López De Meza , de la Biblioteca Luis Ángel Arango y la Manuel del Socorro Rodríguez, adscrita a la Biblioteca Nacional de Colombia, así como también en los Archivos regionales como el del Atlántico, en los cuales los fondos más consultados son precisamente los de la prensa regional y local, a la que acuden los investigadores para buscar en sus páginas respuestas a los múltiples interrogantes que otras fuentes difícilmente pueden proporcionar.

Luis Alarcón Meneses

viacuarenta

La prensa, así como otras fuentes de carácter hemerográfico, las que también nos ocupamos en este artículo, ofrecen al historiador un campo fecundo de estudio a través de una información muy puntual y relativamente ordenada. Ella es testigo de sucesos, intérprete de acontecimientos, reproductora de datos, medio para establecer secuencias cronológicas, medio de expresión de sectores sociales, portadora de discursos políticos, difusora de ideas modernas o reafirmadora de las tradiciones, termómetro de la opinión pública, portadora de información estadística, etc. La prensa es en definitiva memoria histórica que se enriquece con el paso del tiempo, según el criterio metodológico empleado y el propósito con que se aborde su estudio.1

FOTO CLAUDIA CUELLO

En las paginas de periódicos como El Heraldo, La Prensa, Diario del Caribe, El Rigoletto, El Liberal, Diario del Comercio, El Nacional y El Estandarte, los que reposan en el Archivo Histórico del Atlántico, encontramos numerosas claves, en ocasiones mimetizadas y no siempre intencionadas, útiles para despegar muchas de las incógnitas de nuestra historia local y regional. Sin embargo, tal como lo afirman algunos historiadores con una larga experiencia en su utilización,2 ésta no deja de tener una serie de limitaciones, entre las que sobresale la referente a su vulnerabilidad frente a los procesos de apreciación objetiva a la que pretenden llegar algunas técnicas de investigación, y a su relativa juventud en nuestro medio, hecho que limita su utilización como fuente sólo para la época republicana.

En efecto, a pesar de que la prensa existe en nuestro país desde finales del siglo XVIII, en la región Caribe sólo empiezan a circular periódicos durante los primeros años del siglo XIX, especialmente para el período de la Independencia, cuando precisamente ésta se convierte en un medio de difusión de las nuevas ideas revolucionarias. Pero es sólo a partir de la segunda mitad del siglo XIX, cuando ésta aparece en el territorio del hoy Departamento del Atlántico, con la publicación en 1850 de El Progresista, el cual era impreso en la imprenta, La Democracia de Cartagena.3

Es de anotar que la mayor parte de los periódicos que circularon principalmente en Barranquilla durante la segunda mitad del siglo XIX tuvieron una vida muy efímera. La excepción a esta constante la constituyó El Promotor, que circuló casi manera regular a lo largo de tres décadas, comprendidas entre los años 1872 y 1904.

Este tipo de fuentes, que usualmente se dividen en privada u oficial, tienen una particular validez para el estudio de los partidos políticos, así como también para el estudio de la educación y de la difusión de las ideas modernas, ya que en gran parte los periódicos que circularon durante el siglo XIX, especialmente, eran expresión de los grupos de poder, de opinión o de presión o de los partidos políticos.

La prensa,especialmente la del siglo XIX, desempeña funciones claves en el ideario liberal, pues ella además de informar es instrumento de propaganda política, vehículo de educación y arma de combate. En estos periódicos se nota una preocupación profunda por explicar cuales son los objetivos que la mueven: servir a la opinión en un medio de libertades, instruir a los ciudadanos en sus nuevos y verdaderos derechos, ser de utilidad pública. 4

En efecto, todo modelo político moderno supone una elaboración y una transmisión, para ello el modelo republicano establecido en Colombia contó desde un inicio con la prensa, la que no sólo informaba sino que ilustraba, al punto de llegar a convertirse para la época en uno de los mejores medios de comunicación política, a través de la cual se difundían las ideas sobre el estado, la sociedad y el individuo.

Es de anotar que la prensa resulta ser de gran utilidad para lograr obtener una visión global de la sociedad en la cual transcurrieron los hechos que pretendemos estudiar, en ella podemos observar los conflictos, debates, descripciones de la ciudad, actores políticos, así como otros aspectos que hacen parte del contexto en el cual se enmarca el tema por analizar. La prensa local y regional recoge y reseña con frecuencia aquellos hechos y fenómenos, que por su brevedad, poca monta y supuesta intrascendencia, no ocupan las páginas de la prensa de aliento nacional. Los periódicos locales y regionales se vinculan con frecuencia con la vida cotidiana de los pueblos y de sus personajes, trasmitiendo así la mejor y más cercana visión de los pequeños fenómenos de la vida pueblerina y provinciana, en versiones que nunca o casi nunca podría recoger la prensa nacional.

Es en ellas, en estas modestas publicaciones de nombre rimbombante y vida fugaz, donde el historiador regional encuentra una cantera todavía inexplorada que lo puede llevar a encontrar muchas claves de nuestra historia.5

Otra de las fuentes que en los últimos años han venido cobrando importancia para los estudios históricos sobre el Departamento son las publicaciones seriadas, también conocidas como fuentes hemerográficas, algunas de las cuales son conservadas en el Archivo Histórico del Atlántico y en las Bibliotecas locales. Entre éstas se destacan por su utilidad para nuestra historia las Gacetas oficiales, los informes de gobierno, los mensajes de gobernantes, las disposiciones legales del orden departamental y municipal, las memorias de gobiernos, las actas del consejo de gobierno departamental y los anuarios.

Este tipo de documentación, que reciben ese nombre por el hecho de ser publicaciones seriadas o periódicas, que por lo general reposan en las hemerotecas o archivos, son imprescindibles para quien realice trabajos relacionados con la historia de las instituciones de orden gubernamental, así como también sobre historia económica, política y cultural.

Entre éstas cabe destacar, por su volumen y contenido la Gaceta Departamental , la cual data de 1908, año en el cual se inicia su publicación en el recientemente creado Departamento del Atlántico. Su circulación era cada diez días. Esta tiene el carácter de periódico oficial, que le da un valor fundamental para la historia institucional. En ella están contenidos los informes que periódicamente realizaban los gobernadores y secretarios sobre la marcha del gobierno y sobre la toma de decisiones de carácter administrativo. En ésta también se publicaban las comunicaciones del gobierno nacional y los presupuestos departamentales, por lo que se puede utilizar para estudiar las relaciones entre el Departamento, como ente administrativo, y los gobiernos nacionales. A través de esta fuente, que contiene informes del médico legista, se puede ver además el tipo de enfermedades que azotaban la región al comenzar el siglo XX, así como también los niveles y causas de mortalidad local y regional, e igualmente los niveles de criminalidad existente

en la región, todo lo cual permitiría efectuar estudios de carácter demográfico, que tanto se requieren en la historiografía atlanticense.

La Gaceta, que se editaba en la tipografía Rigoletto, es una fuente vital para trabajar la historia de las finanzas publicas y de las rentas departamentales, así como también para la economía local y la historia empresarial, ya que en ella no sólo se publicaban los presupuestos oficiales sino también los balances de la empresas privadas.

En ella hay abundante información sobre resultados electorales, organización de circunscripciones electorales, sobre funcionarios públicos y demás actores políticos, lo que la convierte en una fuente valiosa para el estudio de las relaciones de poder en el Atlántico, así como también para construir una geografía electoral de la región. Las actas de las sesiones de la Asamblea se pueden utilizar también como información para estudios que incursionen en la cultura política y en el imaginario de los principales actores políticos, así como las razones de las pugnas por el poder que aquí han tenido lugar.

En la Gaceta Departamental , cuyo primer administrador fue Atenógenes Blanco, existe una abundante información relacionada con la educación oficial, lo cual la hace de gran ayuda para quien incursione en esta importante temática, que hoy continúa casi que inexplorada por parte de los historiadores regionales. Al respecto en sus páginas encontramos listas de escuelas y profesores, así como también relaciones del gasto educativo, programas implantados, número de estudiantes y una serie de informes sobre las condiciones de funcionamiento de la educación pública.

Otra fuente del mismo carácter hemerográfico es la Gaceta Judicial, la cual aparece en 1934 como órgano del Tribunal Superior del Distrito Judicial de Barranquilla. Sus páginas proporcionan información principalmente para realizar investigaciones donde se incorporen aspectos culturales, de género, laborales y demográficos. Varias secciones componen su estructura, entre las cuales destacamos por la importancia de información las de asuntos criminales y asuntos civiles. En ellas se exponen los fallos y sentencias proferidas, lo que sirve para ver el tipo de delitos predominantes en la sociedad. Esta puede utilizarse no sólo como fuente para el estudio de la criminalidad en la región, sino también como fuente para los estudios sobre la mujer, los infantes y las conductas sexuales.

Dentro de las fuentes de carácter hemerográfico es necesario destacar los conocidos Anuarios sobre Barranquilla y el Departamento, los que se constituyen en material de información histórica de primer orden en la medida que ellos contienen una gran cantidad de estadísticas que permiten al historiador tener una visión más amplia del período estudiado.

El primero de estos Anuarios fue publicado en Barranquilla en el año 1892 por Antonio Martínez Aparicio y Rafael Niebles, en la imprenta "El Comercio", de propiedad de David López Penha Jr., Julio Castellano y Clemente Salazar M. y Guillermo Schoonewolff. Estos hombres pertenecían al selecto grupo de empresarios que controlaban los principales negocios de la ciudad y que encontraron en Barranquilla condiciones privilegiadas para desarrollar sus actividades económicas, preocupación principal que motivó la edición del libro.

El Directorio Anuario, del cual se haría una segunda edición ampliada en 1894, trae información sobre empresas navieras, aspectos estadísticos, registros de las industrias, casas comerciales, instituciones educativas y de servicios públicos. Como todo este tipo de publicaciones su estilo es descriptivo y desecha de entrada cualquier rodeo teórico. Ello se explica por el público a que iba dirigida la publicación. Sus editores lo señalaban claramente en las primeras páginas : "Este libro, de gran importancia para el comercio, artes e industrias y especialmente para viajeros...". Esto último es importante porque a través de estas publicaciones se buscaba vender la imagen al exterior y a los inversionistas, pero al mismo tiempo ese afán de venta podía incidir inflando cifras o maquillando en exceso la imagen de la ciudad con fines publicitarios.

Sin embargo, la confrontación de muchos datos y hechos contenidos en estos anuarios con otras fuentes de la época - notariales,despachos consulares, prensa, documentos del Concejo, etc.-, es necesario para poder establecer la veracidad de la información en que se soporten trabajos históricos más sólidos y rigurosos. Este tipo de publicaciones, que hoy se constituyen en fuentes para nuestra historia, se incrementaran a partir de los primeros años del siglo XX, cuando fueron publicados, entre otros, los siguientes anuarios: Directorio y Guía Comercial de Barranquilla (1905), Guía Comercial Ilustrada de Barranquilla (1905), Guía Ilustrada y Descriptiva del Comercio de Barranquilla y Bogotá (1917), Directorio Comercial Pro-Barranquilla (1928), Anuario Comercial Pro-Barranquilla (1936). A éstas posteriormente se les sumaran, ya en la segunda mitad del siglo XX, los anuarios estadísticos y de promoción del Departamento del Atlántico, de los cuales se hace mención en la bibliografía anexa.

Otros tipos de fuentes que por ser de publicación periódica están dentro de las de carácter hemerográfico son: El Diario o Registro de Bolívar y las Compilaciones Legislativas. El primero era el órgano oficial del Estado de Bolívar, al cual pertenecía el territorio del hoy Departamento del Atlántico, y en el se publicaban las leyes, los decretos nacionales y del Estado, los presupuestos, las sesiones de la Asamblea, la información Judicial, Educativa y de carácter demográfico, así como también la información electoral, la cual es fundamental para elaborar estudios sobre la geografía electoral, los actores políticos, la sociabilidad política y de las relaciones de poder existentes en las localidades atlanticenses. Esta publicación que apareció en 1857, y era editada en la imprenta de Antonio Araújo, hoy reposa en su mayoría en el Archivo Histórico de Cartagena y en la Biblioteca Luis Angel Arango, donde existen más de 121 tomos correspondientes también al período que se inicia con la constitución centralista de 1886, a partir de la cual los Estados pasan a ser Departamentos, con su autonomía reducida.

Las segundas, conocidas como Compilaciones Legislativas, constituyen un material documental que nos acerca a la vida institucional del período republicano; para el caso del siglo XIX se destacan las leyes del Estado de Bolívar, las que nos permiten ver la manera como funcionó el régimen federal en uno de los estados costeños, así como también ver cuáles fueron las variaciones territoriales que éste tuvo y las razones por las cuales éstas se dieron. Estas compilaciones contienen también documentos relacionados con la educación, elecciones, constituciones políticas y códigos. Para el siglo XX estas compilaciones hacen referencia especialmente a las ordenanzas de la Asamblea, la que en el Atlántico empieza su existencia en 1905, año de creación del Departamento; en ellas hay innumerable información sobre distintos aspectos de nuestra historia.

Un tipo documental que está dentro de la categoría de los anteriores son los conocidos como Informes de Gobernadores y Secretarios, con los cuales se continúa con una práctica establecida durante la administración colonial y que permanece durante La República. En efecto, en el siglo XIX era común que los gobernantes de los Estados presentaran informes a sus superiores o a las Asambleas.

Estos aparecen en la prensa oficial o en publicaciones elaboradas para tal fin. Al crearse el Departamento del Atlántico, en 1905, empiezan a generarse en mayor número esta serie de documentos, los cuales hoy reposan en el Archivo Histórico del Atlántico, oficinas departamentales y municipales, así como también en el Archivo General de la Nación, donde están clasificados dentro del fondo Ministerio de Gobierno.

Este tipo de documental, por su composición temática, resulta útil para efectuar estudios institucionales o sobre obras públicas, hacienda, salud, orden público, resultados electorales, estadísticas históricas; precisamente en uno de estos informes, el del jefe de la oficina de estadística del Departamento, en 1923, hemos encontrado una queja que hace referencia a la ausencia de archivos y de trabajo estadístico en las distintas dependencias departamentales; al respecto decía el funcionario : "Debido a esto, he necesitado imponerme una labor verdaderamente ímproba, para tratar de organizar sobre bases efectivas el importante ramo de la estadística en este Departamento, en donde tan descuidado ha venido de tiempo atrás, por el poco o ningún interés que se le ha prestado por parte de las autoridades municipales, como por los particulares. Las causas a que acabo de referirme son entre otras las siguientes: Negligencia de algunos Alcaldes, falta de personal competente en cada distrito, falta de disposiciones que obliguen y sancionen, falta de espíritu público de nuestros empresarios e industriales quienes no proporcionan datos sobre el estado y desarrollo de sus empresas e industrias, falta de mayor personal en esta oficina".6

De los informes de Gobernadores llama particularmente la atención el elaborado por José Blanco Nuñez, en 1947, ya que es bastante detallado. Se podría efectuar un estudio de las administraciones departamentales a partir de la comparación de estos informes, en los que se puede ver el nivel de desarrollo en nuestra región, así como también analizar el dinamismo de los funcionarios públicos. Dentro de estos informes se destaca lo relacionado con el ramo de la policía; en ellos existe abundante información sobre orden público.7

También se destacan los informes del Secretario de Educación, los que traen abundante información sobre las escuelas primarias, la Universidad del Atlántico, actividades culturales, escuelas de artes y oficios, número de estudiantes matriculados, asistencia, profesores, programas, colegios oficiales y privados. Es de anotar que los informes sobre la Universidad del Atlántico son bastante detallados, lo que hace de estos tipos documentales fuentes de suma importancia para estudiar un tema todavía inexplorado. Dentro de estos informes se destacan el de Miguel Rasch Isla, en 1948; el de Julio E. Blanco, en 1939; Rafael Gerlein y Villate, en 1934. Para algunos años estos informes se pueden complementar con la Revista de Educación Pública, en la que aparecen reglamentos de escuela primarias, decretos, programas, etc.; esta publicación empezó a circular en 1909 y su director en los años 1929 y 1930 fue Rafael Angel Donado.

Planes de fomento, estos documentos son de utilidad para estudiar el desarrollo en nuestra región, lo cual se puede efectuar haciéndole un seguimiento a las inversiones en el Departamento, especialmente lo referente a carreteras, salud, educación y servicios públicos, como alcantarillado, agua y energía. Estos también son útiles para analizar cúal era el discurso que sobre el desarrollo y la planeación han tenido los dirigentes atlanticenses a través del tiempo. El primero de estos planes fue elaborado por Lauchlin Currie, en 1952, documento a partir del cual se puede hacer un estudio comparativo sobre las realizaciones y alcances de estos planes.8

Es de anotar que a pesar de que en estos planes de fomento la información se concentra sobre Barranquilla, por las razones que allí mismo se reconocen : "El Atlántico tiene ciertas características que lo distinguen de otros Departamentos, la población está concentrada en forma excepcional en una ciudad -más del 65% está en Barranquilla o en sus alrededores- y por tal motivo es razonable que el gobierno departamental se preocupe por la ciudad capital más que lo que se justificaría en otros Departamentos"9, a pesar de ello estos planes son de gran valor como fuentes a la hora de efectuar estudios históricos sobre nuestro Departamento.

NOTAS

1. Eloy Fernández, Clemente. La prensa material de trabajo para el historiador. Citado por: Martínez Riaza, Ascensión. "La prensa fuente documental para la independencia Hispanoamericana". En: Del Pino Díaz, Fermín. Ensayos de metodología histórica en el campo americanista. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. 1985. p. 169.

2. Véase. Medina Rubio, Arístides. Teoría, fuentes y métodos en historia regional. Caracas,1983. p. 14.

3. Gómez Olaciregui, Aureliano.Prensa y periodismo en Barran-quilla. Barranquilla, Imprenta Departamental, 1967. p. 21 y s.s.

4. Del Pino Díaz. Op. Cit. p. 175.

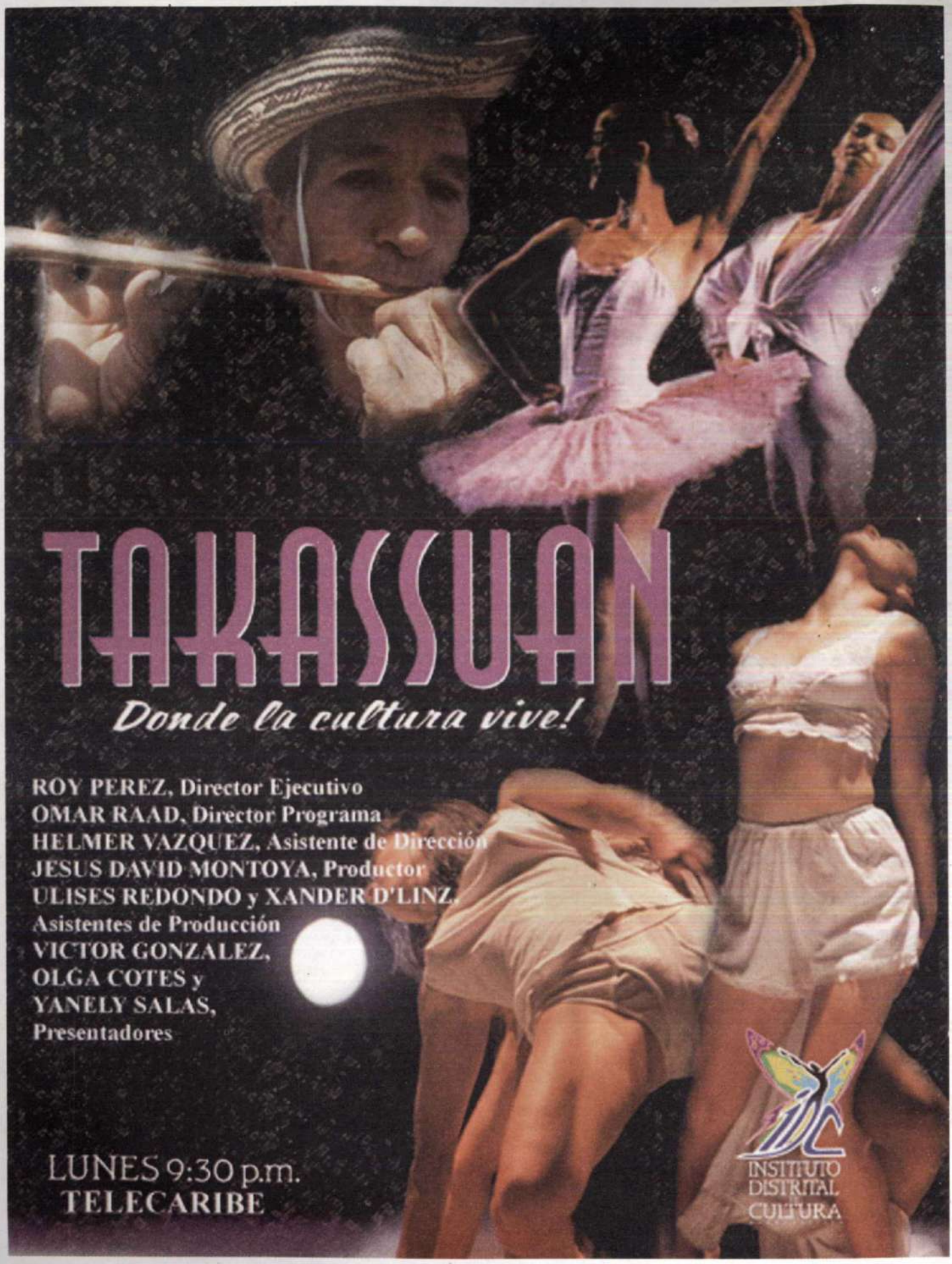
5. Medina Rubio, Arístides. Op. Cit. p. 15.

6. Sánchez, Marceliano, jefe de la oficina de estadística departamental, Informe al Secretario de Gobierno Departamental. Barranquilla, 1924, A.H.A. Fondo Gobernación, Informes varios.

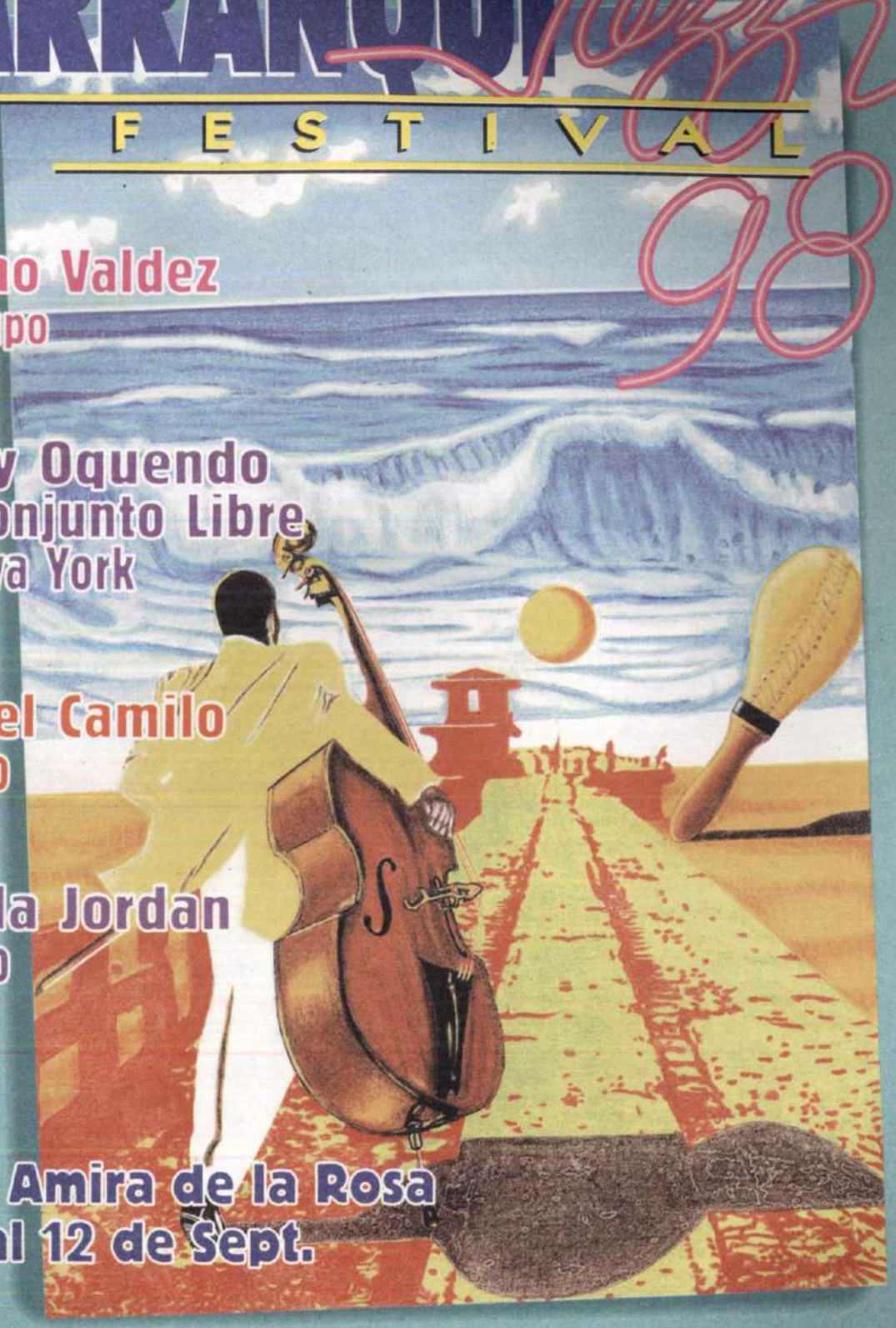
7. Al respecto existen unas memorias del Gobernador Blanco Núñez dedicadas al 9 de abril de 1948, las cuales fueron publicadas 20 años después del suceso, en ellas hay importantes datos,algunos referidos al orden público.

8. Currie, Launchlin. Plan socioeconómico para el Atlántico. Bogotá, 1965, Imprenta Nacional.

9. Plan de fomento de 1954. Dirección de planeación económica y fiscal. Bogotá, Imprenta Nacional, 1954.


TAKASSUAN
Donde la cultura vive!
ROY PEREZ, Director Ejecutivo
OMAR RAAD, Director Programa
HELMER VAZQUEZ, Asistente de Dirección
JESUS DAVID MONTOYA, Productor
ULISES REDONDO y XANDER D'LINZ,
Asistentes de Producción
VICTOR GONZALEZ,
OLGA COTES y
YANELY SALAS,
Presentadores
LUNES 9:30 p.m.
TELECARIBE
INSTITUTO DISTRITAL CULTURA

BARRANQUI Jazz FESTIVAL 98



- Chucho Valdez
& su grupo

- Many Oquendo
& el Conjunto Libre
de Nueva York

- Michel Camilo
y su trio

- Sheila Jordan
y su trio

Teatro Amira de la Rosa
del 7 al 12 de Sept.

MANNY Oquendo

ESTRELLA DE BARRANQUIJAZZ

Una entrevista libre y personal

Cuando recientemente sonó el telefono en mi casa, escuché una voz que hacía 40 años no escuchaba, pero supe de inmediato de quien era. No hubo necesidad de que él dijera "Oye, Frank, soy Manny Oquendo!" No, la verdad es que su voz sonaba tal y como tantos años atrás, cuando hablabamos de música latina parados en la esquina de la Kelly Street, en el Bronx, o sentados frente al mostrador de aquel cafetín griego de la Intervale Avenue.

Muchas cosas han pasado en nuestras vidas y mucha agua ha pasado bajo el puente, de tal manera que tenemos mucho de qué hablar. Nos remontamos a los días en los que él tocaba con mi banda, y recordamos muchos nombres de amigos mutuos vivos y muertos. Bastaba que uno de nosotros mencionara un nombre o un episodio, para que el otro asociara de inmediato una cadena de recuerdos. Y mientras este delicioso intercambio sucedía, yo pensaba que otras personas bien podían compartir con nosotros estas experiencias, y por eso trascribí, casi palabra a palabra, esta conversación telefónica que ahora ofrezco a los lectores. Parte del diálogo está en "Spanglish", que era lo que Manny y yo usabamos para comunicarnos.

F.F: Manny, entiendo que tus padres eran de Ponce, ¿cierto?

M.O: Sí ambos eran de Ponce, Puerto Rico. Primero se establecieron cerca al puerto de Brooklyn, como hacía la mayoría de los puertoriqueños en esa época. La zona de Williamsburg quedaba cerca de esta área y yo nací en South Fourth el primero de enero de 1931. Luego nos mudamos a El Barrio en 1939, o tal vez un poco antes.

F.F: Cómo era El Barrio en esos años 30s?

M.O: Man, yo sí tengo stories que contar! Yo viví en la 104, en la 107, en la 109 y en la 110 con Madison Avenue. Nos mudabamos constantemente porque en aquellos días ellos (el gobierno) te daban un mes gratis de arriendo cada vez que tu te mudabas, así que cuanto más te mudaras más meses de renta free tenías. Para entonces había varios lugares en los que la gente de El Barrio se reunía a hablar acerca de todo, incluída la música. Un sitio era la Zapatería Collaso donde mi padre solía parar. Recuerdo que Bobby Capó y otros artistas frecuentaban ese sitio. Otro lugar de encuentro era una disquería que había en la 110, cerca del Park Plaza. No podría olvidar los Almacenes Hernández cuyo sitio original fue el 1600 de Madison Avenue. Otro era el Simon's Pastry Shop en la 115 que era un lugar bien popular. Recuerdo precisamente a Simon vendiendo mucho más que pastries. También vendía congas, bongós, maracas y tambores. No recuerdo, en cambio, el nombre del pequeño teatro que estaba en la 110, pero allí se presentaban shows en vivo, como Olga San Juan y Bobby Capó... En fin, en El Barrio la música estaba por todas partes.

F.F: En ese tiempo cuáles eran tus ambiciones. Qué era lo que tú querías ser cuando grande?

M.O: Sin duda alguna yo ya quería ser un drummer. Ya en ese tiempo yo solía tocar en los pupitres de la escuela, en las puertas, las mesas, en todas partes. La radio estaba siempre prendida en mi casa, y las estaciones que yo escuchaba eran la WBNX con Santiago Grevi, y la WWRL que era la que a mi abuela le encantaba escuchar. La música era una gran parte de nuestras vidas. Mi familia organizaba parties y fiestas cada vez que alguien cumplía años. Así, a la edad de 15 años ya yo estaba tocando formalmente los tambores. Primero acompañaba los discos que escuchaba en

Frank M. Figueroa

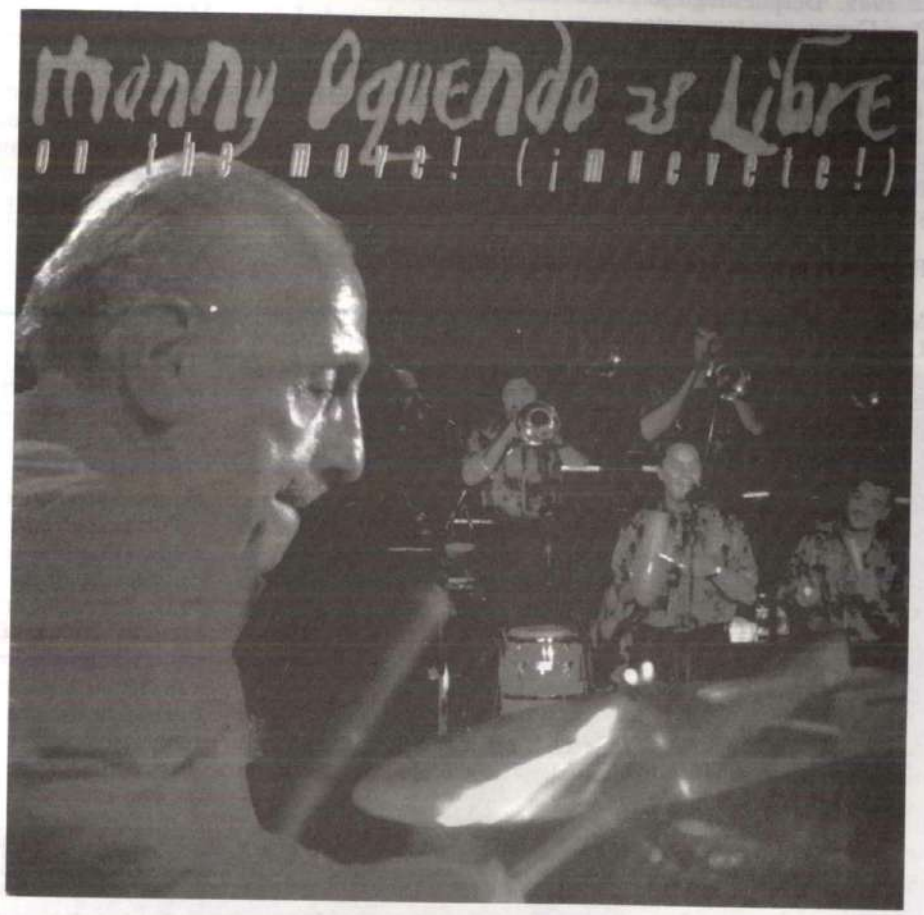
Traducido de Latin Beat Magazin por Miguel Iriarte

viacuarenta

la vitrola de mi casa tocando mis primeros tambores que era un set de tom toms, esos tambores indios que tienen parches por ambos lados, y luego compré unos timbales de madera, no de metal, como los que usamos hoy.
Entonces, mi primero toqué con el Sexteto Sanabria, que no tenía nada que ver con la Orquesta de Juanito Sanabria que se hizo tan popular más tarde, y tocabamos en la 110 en otros sitios de El Barrio.

F.F: Pero tocaste con el sexteto aprendiendo tu solo a tocar los timbales?

M.O: No exactamente. Yo había tomado clases en la calle 125 donde me cobraban 25 centavos por cada lección. Después tomé clases privadas con Sam Ulano, que en ese entonces tenía gran renombre como profesor de percusión. Precisamente en esos momentos también tomaba clases con Sam el baterista de jazz Max Roach con quien suelo hablar de aquellas clases cada vez que me encuentro con él.



F.F: O sea que tu tienes tu aprendizaje formal en el manejo de la batería?

M.O: Claro que sí, aún hoy día tengo mi set de batería completo. Lo que pasa es que ahora sólo toco timbales y bongós en mis performances.

F.F: Recuerdas algunas bandas que tocaban por aquellos días en El Barrio?

M.O: Sí , recuerdo un grupo que lideraba Montesinos, el gran timbalero cubano que tocaba en el Park Plaza. Estaba también la Orquesta de Marcial Rivera, el Conjunto Alfarona X, El Cuarteto Caney, y la Orquesta Siboney de Alberto Iznaga, con Machito de vocalista. No podemos dejar por fuera a José Budet y a los patriarcas Vincent Sigler, Alberto Socarrás y Augusto Coen. Recuerdo a Montesinos con ese estilo típico de tocar sus timbales.

F.F: Después del Sexteto Sanabria con qué otros grupos tocaste?

M.O: Bueno toqué con la Orquesta de carlos Medina. El tocaba el saxo al igual que su hermano. Aquella era una big band con un formato de 12 miembros. Luego me uní a la Banda de Carlos Valero, en la que recuerdo al padre de Al Santiago tocando el tenor con nosotros, así como al padre de Willy Colón tocando la trompeta. Carmona era el cantante.

F.F: Esa era la época en la que vivías en la Kelly Street. Qué otros músicos vivían en esa área?

M.O: En la primera mitad de los 40s teníamos una gran colonia de músicos allá. Noro Morales vivía un poco más abajo en la misma calle con la Avenida Stebbins; Joe Loco cerca Horseshoe Park; Tito Rodríguez en el Rogers Place, Tito Puente en la 163; Arsenio Rodríguez, Ray Coen y el mismo General Colin Powel vivían también en la Kelly Street.

F.F: Bueno yo también viví a la vuelta de la esquina en la 165. Pero regresando a tu carrera musical, qué pasó cuando dejaste el grupo de Carlos Valero?

M.O: Me fui a la Orquesta de Luis del Campo que había sido cantante de Xavier Cugat, y despues de un tiempo pasé a la Orquesta de Marcelino Guerra.

F.F: Cuéntame de la Orquesta de Marcelino Guerra, porque he oído que se trataba de un "maestro", y que muchos músicos solían rastrear donde estaba tocando para irlo a escuchar. Es eso cierto?

M. O: Sí era una banda liderada por el pianista Gilberto Ayala y Miguel Chappotín tocaba el bajo. Luego Lidio Fuentes lo reemplazó. Era una banda con mucho swing. Y cuando a Marcelino le ofrecieron un puesto fijo en el Club La Martinique, cambió la composición de la banda. Contrató a más músicos blancos y aquello quedó atrás. Formó una banda liderada entonces por el trompetista puertorriqueño Frank García, y El Boy era el cantante. Yo estuve precisamente tocando timbales con ese grupo cuando aparecimos en el Triboro Theater en la calle 125, en 1947, el mismo día en que conocí a Chano Pozo. El estuvo precisamente allí con Miguelito Valdez, Las Mulatas de fuego, Olga Guillot y Pepé Bacqué, que hacía una danza con cuchillos. Ese día, Chano Pozo tocó las congas con nosotros porque Raúl, nuestro conguero, se fue con Marcelino. Chano se quedó por un tiempito mientras conseguía un trabajo mejor. Y así, despúes de dejar la Orquesta de Frank García / El Boy, me fuí entonces con la Orquesta de José Curbelo.

F.F: Estaba todavía Curbelo tocando en China Doll cuando tu te le uniste?

M.O: No, nosotros tocamos en el Ban Maksis Roadside, en Brooklyn. En ese tiempo él tenía todavía su banda. Su padre, José Curbelo Sr. tocaba el bajo, Nilo Curbelo tocaba la trompeta, y Bobby Escoto era el cantante. Con Curbelo tuve que tocar batería completa más instrumentos de percusión suplementarios, porque teníamos sambas, tangos y algunos números americanos de swing en nuestro repertorio. Eso fue lo que que me dió a mí el feeling de ser un drummer completo.

F.F: Entiendo que dejaste la Orquesta de Curbelo para unirte a la de Pupi Campo, eso es correcto?

M.O: Sí, yo toque con Pupi un cierto tiempo y después me fui a Miami con una banda llamada El Gringo, dirigida por un tocador de tambourine que había aparecido con Carmen Miranda por allá en 1949. Después regresé a New York y me uní nuevamente a Pupi Campo para tocar entonces en todas partes, incluyendo Long Island. Para esos días Tito Puente y su Picadilly Boys tocaban en Long Beach. Repito que yo vivía en Kelly Street y Tito Puente en la calle 163, y solíamos andar juntos cuando terminabamos de tocar en la noche. Fue así como empecé a tocar bongós con Puente, simplemente llegué y me senté, y luego cuando Chano Pozo dejó la orquesta para unirse a los Katherine Dunham Dancers, yo tomé su lugar.

F.F: En tu opinión, cuál es el papel de un timbalero en una banda?

M.O: En primer lugar nunca se debe abusar, you know, over play. Los timbales están concebidos para respaldar o acompañar al grupo. Y cuando vas a hacer un solo, entonces sí puedes hacer lo que quieras. Pero esencialmente tu papel es acompañar y proveer una buena base rítmica. Eso es lo que hacen timbaleros como Uba Nieto, Humberto Morales, Sonny Rivera, Steve Berríos, y algunos otros como ellos, que lo hicieron y aún lo hacen. Como Wee Willie que tocó inclusive con la Orquesta Paul Whiteman. Finalmente, un timbalero debe tener ante todo una buena mano izquierda para hacer buenos tumbaos, buena paila y cáscara, you know, para tener buen ritmo. No puede ponerse a tocar en el estilo Micky Mouse. Un timbalero debe siempre llevar el beat.

F.F: Los críticos dicen que tu tienes un estilo típico. Como definirías eso?

M.O: Me imagino que se refieren a que sueno como los viejos timbaleros cubanos. En realidad yo he adoptado el estilo de timbaleros como Ulpiano Diaz, que tocó con Arcaño, y como Orestes Varona, de la Orquesta Aragón (es interesante anotar que Orestes también toca bongós como yo), estos timbaleros nunca fueron efectistas ni abusones. Ellos sólo se limitaban a proveer un beat firme y un buen swing en el tumbao de su mano izquierda.

F.F: Cachao tocó también los bongós además del bajo.

M.O: Claro, por eso es que toca el bajo como lo toca. Porque tiene un sentido extra del ritmo.

F.F: Algún otro bongosero que tu admires por su talento?

M.O: Esa es una buena pregunta. Yo te podría mencionar a Ramón Castro, que tocó con la Orquesta Casino de la Playa y después con Pérez Prado. Yeyito Iglesias, un miembro del Conjunto Casino. No podemos olvidar a Papa Kila (Antolín Suárez) que tocó con Arsenio Rodríguez. Y sabes quien más: Manteca (José Rosario Chávez), un bongosero que tocaba con baquetas en la Sonora Matancera.

F.F: Continuando con tu estilo de timbalero, me parece que tú haces ciertas pausas entre beats cuando tocas. Es correcto? Qué tipo de efectos pretendes haciéndolo?

M.O. Bien, si tu escuchas las grabaciones cubanas, notarás que tratan de no hacer excesivos redobles ni hacer veinte cosas distintas al mismo tiempo. Hay quienes lo hacen pero son precisamente aquellos que no dicen nada. Fíjate bien en los cubanos, su norma es ir atrás, discretos, y ese es el modelo que yo sigo. Es un caso de "less playing being better", es decir, tocar menos para ser mejor.

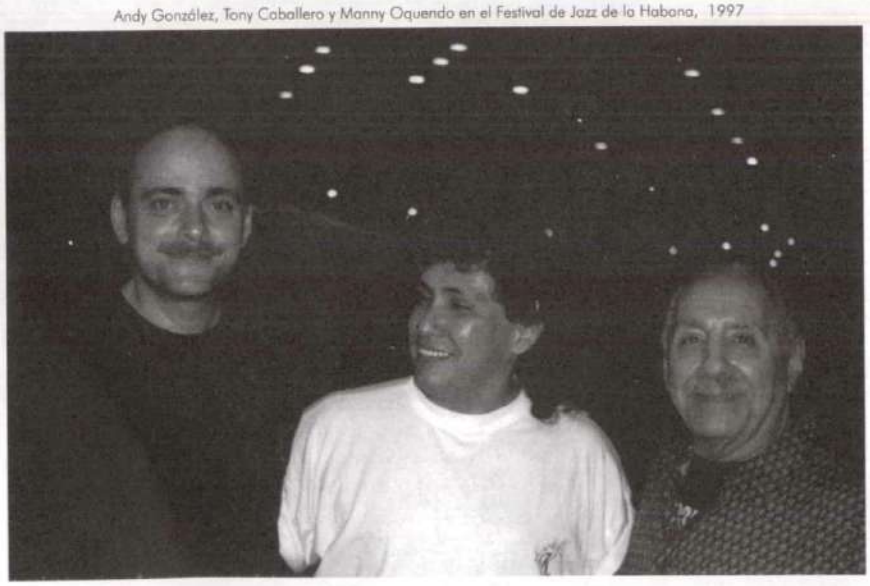
F.F: Cuéntame un poco más acerca de Uba Nieto como drummer.

M.O: Ese era un grande. Cuando tocaba mostraba buen ritmo, buen tumbao, y mucho swing todo el tiempo. También tenía un gran sentido del beat. Uba era uno de mis ídolos. Yo solía ir a todos los bailes con Machito para estar ahí, mirando y aprendiendo. Uba nunca exageró su toque. El estaba siempre allí atrás respaldando a la banda con ritmo firme. Recuerdo que él y Bobby Rodríguez, el bajista, hacían un ruido con la boca mientras tocaban, según ellos con el propósito de mantener la concentración. Tu puedes notar ese ruido especial si escuchas con atención algunas grabaciones de Machito.

F.F: Y qué tal Humberto Morales como timbalero?

M.O: Sabes qué era lo grande de Humberto Morales? Que tocaba el timbal como si fuera una batería. Si lo escuchas atentamente notas que tocaba los tom toms, el bombo y los platillos con gran velocidad. A eso agregamos que era zurdo y que no hay muchos buenos timbaleros zurdos. Y recuerda lo que ya dije de los timbaleros zurdos. Era como una cuarta o quinta trompeta en la banda.

Andy González, Tony Caballero y Manny Oquendo en el Festival de Jazz de la Habana, 1997



F.F. Hablemos ahora del Grupo Libre. Cuál es el nombre oficial del grupo y cómo fue organizado.

M.O: El nombre es "Manny Oquendo y Libre". En 1974 luego de que Andy Gonzalez y yo regresaramos de Puerto Rico de tocar con una orquesta que no quiero mencionar, le dije a Andy que debíamos formar un grupo propio, y sugerí que él debía ser el director musical. Nos pusimos de acuerdo y empezamos a ensayar

en la azotea de la casa del padre de Andy en el 1963 de la Avenida Gildersleeve, en el Bronx. Algunos de los miembros originales fueron: Andy, en el bajo; Jerry Gonzalez, en las congas; Barry Rogers, en el Trombón; Mario Rivera, en el saxo; Milton Cardona, en la percusión; Oscar Hernández, en el piano; y Willy Diaz era el cantante. El primer compromiso que tocamos fue en un College del downtown, por allá el 22 de Octubre de 1974.

F.F: Por qué escogieron la palabra "Libre" para el nombre?

M.O: Cuando comenzamos yo tenía muy clara la idea de cómo no tocar. Ya tenía la experiencia de haber estado con muchísimas bandas que seguían siempre la misma rutina musical, tocando siempre el mismo patrón. Por eso yo quería que tuvieramos un estilo en verdad libre. Libre de todo corsé estilístico para ser verdaderamente atemporales.

F.F.: En qué partes se han presentado?

M.O: Oh, my God, man. Nosotros hemos tocado en Africa, Brasil, Puerto Rico, Venezuela, Alemania, Suiza, Francia, Italia, y en todos los Estados Unidos. Mira, menciona un sitio y allí ya hemos estado.

F.F. Qué discos ha hecho Libre?

M.O: Bueno, primero tengo que decirte que hemos grabado dos discos con el Grupo Folclórico Experimental Newyorkino, para el sello Salsoul, en 1975. Unos de ellos es "Concepts in Unity, y el otro fue "Lo dice todo". El primer disco de Libre fue "Con Salsa y Ritmo". Después hicimos, "Tiene Calidad", "Líderes de la Salsa" e "Increible". En 1991 hicimos "Ritmo, Sonido y Estilo", para Montuno Records. Y más recientemente hemos grabado "Ahora", 1994, "Mejor que Nunca", y nuestro último CD titulado "On the Move". A propósito, Andy Gonzalez explica que ese título significa precisamente cómo nos mantenemos en permanente movimiento y haciendo presentaciones por todo el mundo.

F.F. : Que piensas de la música latina de hoy y sus artistas?

M.O: Déjame decirte primero algo de los cantantes de hoy. En mi opinión ellos no pueden ser comparados con los soneros de verdad de antes, como Machito y como Tito Rodríguez. Esta gente de hoy suele memorizar un par de inspiraciones y empiezan a desarrollar, yo escucho simples rutinas. Eso es todo. Ellos no son soneros bravos de verdad. Gran parte de la música que escucho es pura música de Micky Mouse. Pienso que está bien si la gente la acepta, pero creo que lo hace porque más bien les gusta la letra. Lo cierto es que no hay uno solo como Tito Rodríguez. A quién podemos comparar con Miguelito Valdez, Miguelito Cuní y Abelado Barroso, por ejemplo? Además, si tú ves a una banda tocando, en verdad es algo monótono. No hay nadie que haga un solo de verdad y todo es pura rutina.

F.F: Qué piensas tu del Latín Jazz?

M.O: El Latin Jazz es algo importante, pero demasiados músicos lo han comercializado. Las compañías disqueras graban discos por docenas de algo que ellos llaman latin jazz, pero que resulta ser una música fastidiosa en la que todos suenan iguales. Deberían tratar de ser un poco más originales.

F.F: Qué grupos de hoy disfrutas en partcicular?

M.O: Me gustan la mayoría de los grupos cubanos. Me gustan, por ejemplo, algunas de las primeras cosas de Irakere; de los Los Van Van que han progresado enormemente; y tendría que mencionar a un cantante como Isaac Delgado que es realmente tremendo.

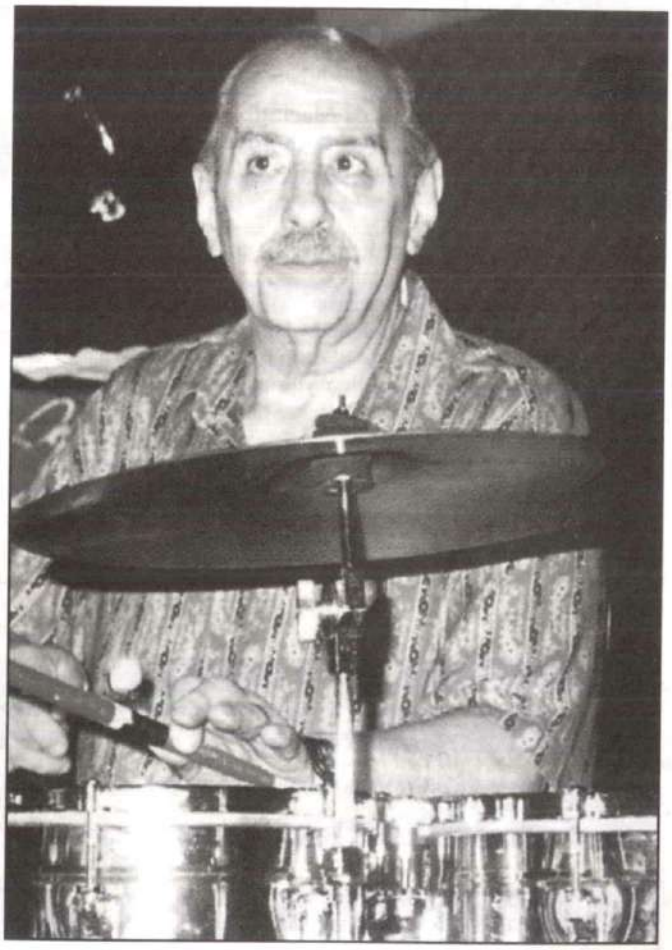
F.F: Vamos a hacer algo. Yo voy a mencionar algunos instrumentistas y tú me dirás que piensas de ellos. A través del tiempo, cuáles han sido tus pianistas favoritos?

M.O: Bueno, mis favoritos son los de la vieja guardia, como Jesús López de Arcaño y sus Maravillas, Lilí Martínez, que tocó con Arsenio Rodríguez, y Lino Frías, de la Sonora Matancera. Todavía hoy hay pianistas que están pagando tributo a la música que ellos hacían. Claro que hay otros como Peruchín, que era un bárbaro en el piano, o como Noro Morales y Anselmo Sacasas.

F.F: Trompetistas. Menciona algunos que te gusten.

M.O: Arturo Sandoval es tremendo trompetista, Luis Perico Ortiz es también muy bueno. De la vieja época tenemos a Felix Chappotín, el Negro Vivar y Chocolate Armenteros. En New York están, Eddie Medina y Paquito Dávila, que tocó con Machito. Dávila, por ejemplo, no era un gran solista pero era una muy sólida primera trompeta. Y hay muchos otros cuyos nombres no puedo recordar en este momento.

F.F: Saxofones. Menciona algunos que consideres buenos.



Manny Oquendo en el timbal.

M.O: En primer lugar, Paquito D'Rivera, un músico excelente que toca saxo alto y clarinete. Luego está David Sánchez, que es también un gran saxofonista, y Chombo Silva, cuando los dos estuvimos en la Charanga de Pacheco.

F.F: Manny, en tu opinión, cuál es la banda de música latina más importante de todos los tiempos?

M.O: Creo que tengo que decir que es la de Machito. Hay que darle ese crédito. El siempre tocó música cubana de verdad. Después de Machito yo escogería la de Noro Morales. Y en ese sentido, lamento no poder mencionar bandas de hoy porque muy difílcilmente las encuentras. Lo que tenemos hoy son pequeños grupos y músicos que tocan en varias bandas al mismo tiempo.

F.F.: Tienes algún tema especial que puedas decir que es tu favorito?

M.O: Es difícil, you know? Una que ha capturado siempre mi atención es Tanga de Machito. Había algo realmente especial cuando la banda la tocaba en vivo. Y en efecto, hay por ahí disponibles versiones recogidas hoy en colecciones especiales de cuando Machito las tocaba en vivo en el Royal Roost y en el Birdland para audiciones de radio.

F.F: Hablando de la Banda de Machito, qué puedes decir de hombre como René Hernández? Qué fue lo que en tu opinión lo hizo grande?

M.O: EL era grande como pianista y como arreglista; pero lo realmente grande en él era su carácter, su personalidad. Era un hombre tranquilo, descomplicado y generoso. Y escribió arreglos para todo el mundo. Para Tito Rodríguez, para Vicentico Valdez,para Miguelito Valdez, y desde luego, para la Banda de Machito. Y a pesar de eso, sus arreglos para cada uno eran distintos. El les daba un sonido individual a cada grupo. Yo no tengo palabras para describir a René. Desafortunadamente nunca recibió en vida los créditos que se merecía.

F.F: Y qué hay de un pianista como Joe Loco?

"¡Hoy no hay soneros bravos de verdad!"

M.O: Joe Loco era muy bueno también. Sabes que a mi juicio a él lo llamaban "loco" debido a una carcajada extraña y desaforada que tenía. Recuerdo que hizo arreglos para Machito, Pupi Campo, Julio Andino, Jack López, y muchos otros. Yo creo que los arreglos de Joe Loco eran más jazzísticos y los de René Hernandez eran más tradicionales.

F.F: Manny, Cuál es la figura de la música latina que tu consideras como la más importante?

M.O: El primer nombre que se me viene a la memoria es Pedro Flores. El era el compositor y director más importante en El Barrio. Era un hombre adelantado en su tiempo. Sabías que Pedro Flores hizo un disco con Peruchín? Sí, en esa época grabaron temas como Si no eres Tú, Le doy Mil Gracias y Botaron la Pelota. A mi paracer Pedro Flores era más grande que Rafael Hernández.

F.F. Qué consejos darías tu a los jóvenes músicos?

M.O: Lo primero que les diría es que se den cuenta que nuestra música a avanzado cantidades. Que hoy por hoy es necesario saber leer música. La cosa no es como antes que podías tocar aprendiendo de oído. Hoy en día las circunstancia de grabación y producción de la música requieren que sepas leer música. De manera, que lo que hay que hacer es estudiar. Pero por sobre todo, escuchar. Sí señor, escuchar para desarrollar el oído y adquirir un conocimiento musical más profundo. Y una vez seas bueno tocando tu instrumento, podrás entonces ser original y ser tú mismo. A mí siempre me gusta decir: tu puedes prestar, tu puedes tomar, inclusive, puedes robar (musicalmente hablando), pero nunca debes imitar.

F.F. Qué quieres decir con "no debes imitar"?

M.O: Hombre, que se puede tomar una frase, uno compases, pero no puedes pretender una copia al carbón de otro artista o de otra banda. Como los que imitan al Gran Combo o a Héctor Lavoe. Lo otro que quería decirles a los jóvenes músicos, es que no vivan en el pasado, el pasado es historia. Mi propia filosofía es que no me interesa lo que hice ayer, sino lo que voy a hacer mañana. Tienes que mantenerte en movimiento hacia adelante, y aprender.

EL MINOTAURO, EL BUEY APIS, EL PECULADO Y LAS CORRALEJAS

Foto de
Moisés Benítez.

Cuando se ignora el proceso de la historia de un pueblo porque a éste no se le ha enseñado a conocer su cultura nativa, o no se reconocen cuáles han sido los aportes de la cultura intrusiva, o cómo han ocurrido las transculturaciones, hasta llegar a los fenómenos de la superposición cultural, y a los estereotipos acuñados acerca de la vergüenza que representan los valores de la cultura nativa, por "barbara y salvaje", hemos llegado entonces a los peores extremos del etnocidio, en el que se fundamenta toda la explotación de la amnesia colectiva de los pueblos que llegan a tales límites.

Para los pueblos de la vieja Gobernación de cartagena, asiento que fue del gran imperio Zenú, el 20 de Enero de 1980, seguirá gravitando como una fecha fatídica en sus fiestas tradicionales.

Así, las Fiestas en Corralejas, satanizadas como se las presentan en nuestros tiempos, no han sido, no son, ni serán el fruto de la cultura Zenú o Costeña, si se les pretendiera generalizar. Su origen se remonta a tiempos inmemoriales, cuando las comunidades del Mediterráneo pasaron de la agricultura a la domesticación de las especies, ovina, caprina, y más tarde, bovina; cuyos beneficios estaban relacionados , desde luego, con la obtención de pieles, carnes, huesos, lanas, medio de transporte, fuerza de trabajo, potencial económico, comercio, potencial político y religioso, hasta disponer más tarde del tiempo suficiente para la meditación y los conceptos abstractos, las interpretación del mundo circundante y estelar, que fue lo que llevó a los pueblos primitivos a elevar al TORO a ocupar el puesto privilegiado que ocupa en sus religiones y en las constelaciones, con las cuales ellos se orientaban para sus actividades de carácter agrícola y para sus fiestas rituales.

Así lo confirman las constelaciones de Tauro, Capricornio y Aries, y así lo confirman también los astrólogos contemporáneos, residuos de antiguos sacerdotes y agoreros, con cuyas adivinaciones esquilman a ilusos e incautos, desde siempre. Allí están también los Toros Alados de Asiria, el Minotauro de Creta, el Buey Apis de Egipto, los Pastores de las diferentes religiones que apacientan su grey, en reminiscencia de la etapa pastoril en la cual se gestaron dichas religiones.

Pero como el ganado pasó a ser con el tiempo símbolo de poder económico, y cuando se financió la escritura hubo que invertir en su desarrollo grandes lotes de estos animales, hay por eso una modalidad de escritura que recuerda dicho aporte y que se denominó la Escritura Bustrófeda, cuya sinuosa forma alude a las huellas que deja el arado tirado por bueyes a manera de surcos. Y puesto que el capital del estado se representaba también en **ganado o pecus**, a quienes frecuentemente saqueaban y saquean las arcas del erario público, se dice que cometen **peculado.**

Pero además, la política parroquial del pasado y del presente siempre se ha movido al vaiven de los rebaños, de donde se deriva el maridaje tradicional entre los gobernantes y quienes poseen grandes extensiones de tierra y de ganado.

Y por si fuera poco, es bueno recordar que en América, nuestras comunidades aborígenes desconocían el ganado, por lo que no hay entonces que insistir en que las Fiestas en Corraleja son una tradición costeña.

A manera de ilustración, y para quienes no se interesan en investigar los procesos culturales de nuestros pueblos con relación a las culturas milenarias, me permito presentar aquí cronológicamente algunas actividades vinculadas con el ganado, y sus ritos o festejos concomitantes a través de la historia:

Benjamín
Puche
viacuarenta

10.000 años - Los Toros Alados de Asiria.
9.000 años - El Minotauro de Creta.
8.500 años - El Buey Apis de Egipto.
8.000 años - La Escritura Bustrófeda.
3.000 años - Invención del jabón con la mezcla de las cenizas de los maderos de sacrificio y el sebo que corría derretido de los cuerpos de los bueyes y toros en las Colinas de Sapo en Roma. De donde la acción de los álcalis sobre las grasas se llama Saponificar.

Antecedentes Históricos de las Fiestas en Corraleja

La revisión de algunos episodios y fechas, tanto en España como en América, nos abre las puertas para hacernos algunas consideraciones sobre las llamadas Fiestas en Corraleja, y acerca de los efectos sociológicos y ambientales derivados de la actividad de una ganadería extensiva, como ha sido la modalidad predominante en extensas zonas de Colombia.

Lo primero que salta a la vista es que la lidia de toros nació sin duda en el Mediterráneo, y fue España la que la diseminó por los pueblos de América. La noticia más remota al respecto, según testimonio, sucedió en Varea (Logroño, País Vasco), en homenaje a la coronación de Alfonso VII. De estas primeras fiestas quedan vestigios en la vecina Pamplona, en donde aún hoy en día se corren lotes de toros por las calles, precedidos en gran carrera por jóvenes parroquianos a la espera de una cornada que mostrarán de por vida como un trofeo de guerra. Tal y como lo hacen con orgullo los temerarios manteros en las "corridas" de nuestras corralejas, cuyos toros, antes de que se instituyera la moderna modalidad de traerlos en camiones desde el hato hasta la plaza, eran corridos a caballo por la calle principal del pueblo hasta los propios toriles.

Otra modalidad era la de esperar los toros acostados en el suelo, mientras los espectadores, desde diferentes puntos del cercado, acosaban con varas y banderillas, según lo cuentan estos versos de Don Juan de Castellanos en su obra Elegía de Varones Ilustres de Indias, pagina 198:

"Como toro que lidian los villanos,
que ya del suelo, ya de talanquera
tantas garrochas salen de las manos,
que le cargan el cuerpo de maderas."

La primera información escrita que se tiene sobre las Fiestas en Corralejas en Colombia, se remonta al año de 1540, y nos la trae también Don Juan de Castellanos en la obra arriba citada, y en ella dice que sucedió en Rioacha. Pero como con el tiempo se agotó la ganadería extensiva en esa región, desapareció también la materia prima de estas fiestas: el toro. Los versos son los siguientes:

"Invenciones allí ricas y extrañas,
variados colores de libreas,
hubo toros, sortijas, juegan cañas;
corriéronse riquísimas preseas,
donde se daban todos buenas mañas
por estar en presencia de sus deas.
Aunque toda la fiesta se hacía:
Por respeto de la Doña María."

Con eso tienen ya nuestros coterráneos de Bolívar, Córdoba y Sucre, una buena fuente histórica para limar las rivalidades acerca de la antigüedad y cuna de estas fiestas de corralejas en Colombia. Esa sería pues la primera vez en que nuestros indígenas presenciaron el espectáculo más insólito de que hubiesen hecho gala los barbudos intrusos.

Pero mientras no conozcamos la verdadera historia de nuestro país sufriremos las más grandes distorsiones y sorpresas, cuando nos enfrentamos a la realidad.

Es así que por los años de 1580 se celebraban estas fiestas en Bogotá, y es José Ignacio Perdomo Escobar quien nos rescata en

Foto de Moisés Benítez.

su artículo titulado "Contribución a la Música Religiosa en la Conquista y la Colonia" , volumen I , Pag. 247, edicion de Colcultura, en el que este investigador cuenta: "La cárcel de clérigos quedaba en la casa capitular que todavía está en pie, en su sencilla estructura, aprisionada entre la Catedral y la capilla del Sagrario y cuyos balcones servían a los eclesiásticos para presenciar las **corridas de toros**, las cañas y festejos populares".

Debían ser muy díscolos nuestros primeros clérigos, o muy grande la discriminación contra los aborígenes, cuando hubo que construirles a aquellos un lugar de aseguramiento. Pero el texto, en todo caso nos permite rescatar el hecho de que ya para 1585, los muy. pulidos y refinados señores del altiplano, incluidos los sacerdotes, se deleitaban con las vilipendiadas Fiestas en Corraleja, hoy día consideradas como "aberraciones culturales de los corronchos costeños, bárbaros y salvajes".

Foto de Moisés Benítez.

No pensemos que este pecadillo fue sólo de los cachacos bogotanos, o de los corronchos costeños; también los muy ponderados, emprendedores y santurrones paisas, tuvieron sus veleidades toreriles, y así nos lo confirma la investigadora Patricia Londoño en sus comentarios sobre "La vida diaria: usos, costumbres y festejos públicos" de los antioqueños, en la página 319 de la "Historia de Antioquia", Editorial Presencia, 1988, con el siguiente testimonio: "A lo largo del siglo XVIII Medellín celebraba con gran pompa y derroche de comida y bebida, la fiesta de San Eloy. Pero la fiesta anual más importante era la de Nuestra Señora de la Candelaria, que se realiza desde 1630, año en el cual se crea la cofradía en honor de esta vírgen. Las fiestas empiezan el 25 de enero, con salvas animadas por bandas de música y lanzamiento de pólvora, y culminan nueve días más tarde... En la novena de la patrona se pueden ver corridas de toros, maromas, riñas de gallos y juegos artificiales." Es decir, todo lo que en la actualidad aún tiene lugar en cualquiera de nuestras fiestas patronales costeñas.

Pero no sólo los cachacos o los antioqueños rindieron culto a los toros. En la frígida Tunja, también hubo Fiestas en Corraleja. Ahora es una acuciosá alemana, la investigadora Gisella Beutler, la que nos descubre buscando en los Romances Españoles en Colombia, una celebración de festejos en 1662, en honor al Infante Carlos José, nacido el 11 de noviembre de 1661, en la página 99 del volumen XLIV de una publicación del Instituto Caro y Cuervo de 1977, en la que dice: "El Alcalde de Tunja, quien había auspiciado estas festividades, rindió un informe sobre las mismas al monarca español. Las celebraciones duraron ocho días, empezaron con las fiestas religiosas, vísperas, solemne misa cantada y procesión, a las cuales siguieron representaciones de comedias, baile de disfraz, desfile de caballería y corridas de toros, que se efectuaron en tres días diferentes con un total de 90 toros y fuegos artificiales." Y luego de una prolija descripción de los festejos, continúa: "El lunes, corrida con 30 toros. Se enfrentaban a luchar con toros "pintados" y empleando un estilo novedoso de la tauromaquia: los toreadores que a pie quedo, aguantaban cara a cara, un nuevo modo de torear en estas partes, en el cual escapan pocos de los toros que embisten"

Como podemos ver, no son muy diferentes las modalidades de la fiestas realizadas en Tunja en 1662, con las que aún perduran en muchos lugares de las sabanas del viejo Departamento de Bolívar: la misa cantada, la procesión, las cabalgatas, los 30 toros diarios, y por supuesto, el legendario toreo de a pie, constituyen aún parte fundamental de las tradicionales fiestas patronales que celebran muchos pueblos del Caribe colombiano. De paso también confirmamos que todo ello se hacía desde sus comienzos, como una manera de festejar a los personajes de procedencia y alcurnia española.

Bueno es también anotar que por ese tiempo se estaba evolucionando en el toreo peninsular de la modalidad de a caballo, al uso de la pértiga, y a los primeros atisbos del toreo de a pie. Este último como una forma a la que finalmente tenían acceso miembros de la clase popular española, como es posible deducir de los dos primeros versos de la cuarteta citada arriba del cronista Don Juan de Castellanos:

"Como toro que lidian los villanos
que ya del suelo, ya de talanquera..."

Los riesgos de los manteros han sido permanentes, pero ellos producen rogocijo a quienes "facilitan los toros", y a todos aquellos que desde los palcos pueden alardear de la bravura de los mismos, según las cornadas inferidas a los depauperados imprudentes o ebrios curiosos.

Para el año de 1846, durante el gobierno del General Tomás Cipriano de Mosquera y para elevar a categoría de Fiesta Nacional el día 20 de julio, se acordó que las celebraciones tuvieran una duración de nueve días. En esa ocasión los actos se iniciaron con un Tedeum y la asistencia del cuerpo diplomático, con el Presidente de la República a la cabeza de los festejos.

"Por la tarde, desfilaban la banda militar y los veteranos de la Independencia alhajados con las condecoraciones ganadas en las mil batallas. Por las noches los fuegos artificiales y fandangos con las liberalidades derivadas de la promiscuidad que la confusión de las heterogéneas comunidades venidas desde los más remotos

rincones, brindaban a los cazadores, los pocos denarios mal guardados, o las incautas campesinas que se arremolinaban deslumbradas como libélulas, ante el esplendor capitalino." Esta y otras observaciones que veremos a continuación son rescatadas con agudo ojo sociológico por el rancio cachaco bogotano don José María Cordovez Moure, en su obra "Cuadros de Costumbre".

En el texto las "Fiestas de Toros y Otras Fiestas", de la obra de Cordovez Moure que mencionamos anteriormente, señalamos, como ejemplo de las prácticas del juego de los intereses creados que a este país tanto le ha "sabido a cacho", el remate de los derechos para explotar el espacio público para las corralejas. Dice el texto:

"Llegado el día del remate se presentaban en el local de la Alcaldía , los que estaban en el busilís del nogocio, echándoselas de patriotas, resueltos a sacrificarse en aras de la patria por divertir a sus conciudadanos, y se daba principio a un simulacro de pujas y repujas entre bellacos licitadores que de antemano se habían puesto de acuerdo. (¿Habrá algo similar o algún nexo con los negocios contemporáneos del Estado como licitación de espacios en televisión, emisoras FM, telecomunicaciones, petróleo, gas , níquel o recursos afines?)

"Por último, cansado aquel, de oír tanto alegato y disputa en pro de las codiciosos rematadores, declaraba cerrada la licitación y adjudicaba el terreno a razón de cuatro pesos el metro cuadrado durante los nueve días que debían durar las fiestas...La operación financiera de la Municipalidad quedaba reducida a recibir unos veinte mil pesos, por los cinco mil metros cuadrados que ocuparían las construcciones de los tablados...

"Una vez adjudicado el remate del terreno a los primitivos licitadores, éstos a su turno lo volvían a sacar a licitación particular, para lo cual lo dividían y subdividían de manera que no quedara lugar aprovechable, por pequeña que fuera, sin que produjera una utilidad de el ciento por uno en relación con lo que a ellos les costaba.

"Entre el 1° y el 20 de Julio (fecha de la licitación e incio de las fiestas) se convertía la actual Plaza de Bolívar, en una verdadera Babilonia en cuanto a la diversidad de lenguas e idiolectos que se escuchaban al igual que en una moderna Nínive, respecto a los desafueros y libertinajes que la confusión y promiscuidad permitían.

"Las madres del pueblo llevaban a las muchachas entramojadas (el tramojo es un trozo de tabla de 20 cms de largo y 10 cms de ancho, con un orificio en cada extremo, por donde se pasan los cabos de un cáñamo, uno de los cuales se amarra al cuello del animal y el otro lo asegura a la mano , madrina o poste, para que el lazo no se retuerza) y en el centro de la familia a fin de preservarlas de los cachacos atrevidos o para evitar que se les perdieran entre aquella vorágine. Los tenorios pasaban revista a todos los grupos que ofrecían posibilidades de aventuras amorosas, y si llegaban a pescar en aquel río revuelto, se perdían en uno de los tantos toldos preparados al efecto."

La estampa es, ni más ni menos, un vivo retrato de lo que ocurría y ocurre aún en nuestras fiestas. A los días de toros concurren desde corregimientos y veredas cientos de campesinos, hombres, mujeres y niños montaraces, que cuidan con extremado celo a las muchachas de la familia de toda esa extraordinaria fauna corralejera compuesta de manteros-brujos, salteadores de caminos, donjuanes que conquistan con secreto, rateros rejugados de mil plazas, o mamasantas que reclutan muchachas extraviadas para prostituirlas en cantinas de mala muerte.

"Los palcos de sombra, estaban ocupados por la créme de la créme, de sexo femenino, vestido con gran lujo y elegancia... el lado de sol para los de medio pelo, y debajo de los palcos se instalaban las cantinas, presididas por antiguas veteranas de la

Foto de Moisés Benítez.

alegría, que después de crudas campañas en el oficio, se contentaban con ver los toros desde la barrera, ya que no podían hacer parte activa del ejercito... desde lo alto de los palcos se cumplían necesidades corporales inherentes a la especie, lo que solía producir una que otra gotera proveniente de algunos líquidos, o alguna cosa peor, que caía cadenciosamente sobre las elegantes damas que estaban debajo.

"No faltaba el espectáculo de quien se arriesgara a subirse al lomo del astado, dándole cara a las ancas de la bestia, para luego de cansarla, recorrer los palcos en procura de algún beneficio de sus osadías.

"A las seis de la tarde, terminaba la corrida, después de los cual se retiraban los espectadores ponderando la bondad de los toros, según el número de muertos o heridos en la diversión, que de seguro eran infelices artesanos, único apoyo de sus numerosas familias, que en lo sucesivo carecerían del pan diario que les procuraba el trabajo de estos."

Aquí vemos, cómo a pesar de tener dos situaciones lejanas una de otra 150 años en el tiempo, hay demasiadas cercanías características partiendo del mismo vocabulario utilizado para describir las situaciones de aquellas corralejas y éstas. Se trata de un paralelismo cultural con condiciones socioeconómicas equivalentes, y en ambas un fenómeno cultural de carácter intrusivo.

Las Corralejas de Hoy y la Tragedia de 1980 en Sincelejo

Ya hemos dicho que la ganadería extensiva, fue un aporte cultural intrusivo, llegado hace 400 años a la Costa Atlántica colombiana, y desde entonces ha seguido la forma primitiva de explotación en ese sentido, según la línea de menor resistencia, ya que el pasto crece hacia arriba, y la boca del ganado está suelta y hacia abajo, desde donde el encuentro es inevitable, sin necesidad de hacer ningún esfuerzo intelectual del propietario, no importa su nivel de instrucción.

La escasa población de los polos urbanos de la Costa Atlántica durante la Colonia, y el autoabastecimiento de que disfrutaban, limitó el incremento de la ganadería si se tiene en cuenta la abundancia de pesca y cacería de especies silvestres con las cuales se abastecían las mesas domésticas tanto urbanas como rurales. Santa Marta, Cartagena, Tolú y Mompox, estaban prácticamente saturadas con la producción de ganado; y si setiene en cuenta las distancias y medios de comunicación primarios de la época, que dificultaban su movimiento, nos damos cuenta de la falta de interés por incrementar la cría de ganado. De donde era más rentable el comercio, el contrabando y la producción de ron a base de miel de caña de azúcar.

Mas tarde encontramos que en los recorridos llevados a cabo por el francés Luis Striffler, entre 1844 y 1876, por los ríos Sinú, San Jorge y Cesár, anota esporádicos asentamientos ganaderos, los que vienen a incrementarse a partir de principios de este siglo. Por otra parte, y en las correrías de J.B Cunningham Grahan, a caballo desde Tolú al Sinú, y de aquí por las sabanas de Bolívar hasta Magangué en 1917, con miras a la construcción de una empacadora de carne en Coveñas (la Packing House), nos cuenta de las grandes extensiones de bosques vírgenes que interrumpían las distancias entre los pueblos recorridos. Para esas fechas, todavía quedaban en aquellas sabanas algunas manchas de bosques.

A propósito de ésto último, la ley 200 de 1936 que pretendió corregir la concentración de tierras inmediatas a los asentamientos urbanos para hacerlos productivos o considerarlos baldíos, y asignarlos a campesinos, colonos y jornaleros, desató la mayor catástrofe ecológica nuestra: la tala de 10.000.000 de hectáreas de bosques en 30 años, con el propósito de ser destinadas a la ganadería extensiva, es decir para ser convertidas en "tierras civilizadas". Es fácil deducir que con el incremento de la ganadería, también se incrementaron las Fiestas en Corraleja, hasta convertirse con el correr de los años en una actividad trashumante de corralejas desarmables, cantinas, meretrices, vendedores de baratijas, fritangas, bailadoras, juegos de azar, manteros, garrocheros, ladrones, toros y ganaderos locales que eran a su vez gamonales y/o políticos de turno. Dentro de ese mundo heterogéneo, como es de esperarse, se fraguaban toda suerte de triquiñuelas, componendas y libertinajes que el anonimato diluía.

Aquellas corralejas del pasado, armadas por los parroquianos, en un ritual de ron ,guadua y bejuco, eran integrales y sólidas, con palcos a tres metros de altura y de un solo piso. Pero cuando la ambición, la rapiña y la polítiquería se confabulan, cualquier cosa puede suceder. Como en efecto pasó en Sincelejo en 1980, con palcos de tres pisos con una pesada carga viva de espectadores que hicieron oscilar la estructura de puntales en una tarde de lluvias que dejó muchos muertos.

Ante el clamor nacional un decreto presidencial prohibió las Fiestas en Corralejas, pero como se acercaban las Elecciones de Mitaca y ya se habían rematado los licores departamentales para las fiestas, hubo la amenaza de los gamonales de turno de sabotear las elecciones, a menos de que hubiese corralejas. El Presidente Turbay, en su infalible sabiduría cubiletera y con procedimiento salomónico calmó la rebelión con un "que haya corralejas, pero que haya votos".

Don Pepe Sierra: Ron, Ganado y otras Cosas

Pero como se ha estigmatizado a los costeños con el sambenito de que "son bárbaros y salvajes", por la práctica de las Fiestas en Corraleja, vamos a presentar un diciente caso de nuestra historia nacional, tomado de la Revista Credencial (Historia), No. 16 de Abril de 1991, compilado por el historiador antioqueño Luis Fernando Molina Londoño, acerca de la vida y andanzas de este curioso personaje: Don Pepe Sierra.

"Nacido en Girardota, al norte de Medellín, se forma entre la cría de ganado, el cultivo de la caña de azúcar para el ron de contrabando, los juegos de gallos y la arriería. Desde los catorce años se dispuso a hacer dinero a partir de su primera parcela. Se hizo gañan y después garañón, y a los 28 años contaba ya con una numerosa prole entre legítimos y naturales. El negocio del aguardiente de contrabando que producía en su finca, le dio pingües ganancias que invertía en fincas en el Valle del Aburrá, terminando como árbitro del precio de la panela y el valor del metro de tierra en Medellín.

"El exceso de aguardiente, luego de cumplidas las cuotas con el gobierno de Antioquia, seguían el curso del contrabando. La sobreproducción de los alambiques se evacuaba a través de la organización de intempestivas fiestas en los pueblos, concertadas con los curas y los alcaldes, quienes prestaban santo para la procesión y plaza para las corridas de toros, a cambio de participación en las ganancias."

Como vemos, este personaje, que después pasó a Bogotá, se convirtió en rematador de los impuestos nacionales y más tarde en consuegro del General Rafael Reyes, es un típico caso de hasta donde puede llegar el poder del PECUS.

NUESTROS PROGRAMAS APOYAN EL DESARROLLO SOCIAL DE COLOMBIA

✓ PROGRAMAS

ATLÁNTICO - BOLÍVAR:

- Microempresas.
- Grupos Solidarios.
- Autoconstrucción de Viviendas.
- Desarrollo de Familias con Jefatura Femenina.
- Tenderos.
- Fondo de Crédito al Mayor.
- Pesca Artesanal.
- Centros Artesanales de la Costa Atlántica.
- Vinculación del Joven a la Vida Económica.
- Reinserción del Recluso a la Vida Económica.
- Preservación del Medio Ambiente.
- Atención a Niños Desprotegidos.

SANTA FE DE BOGOTÁ

- Escuela de Artes y Oficios Santo Domingo.

MAGDALENA

- Microempresas en convenio con la Fundación para el Desarrollo del Magdalena FUNDEMICROMAG.

CESAR

- Microempresas en convenio con la Fundación Financiera de la Mujer CORFIMUJER.

CÓRDOBA

- Microempresas en convenio con la Fundación para el Desarrollo de Córdoba FUNDECOR.

SAN ANDRÉS (Islas)

- Microempresas en convenio con la Fundación para el Desarrollo de San Andrés y Providencia FUNDESAP.

GUAJIRA

- Microempresas en convenio con la Fundación para el Desarrollo Industrial, Comercial y Artesanal de la Guajira FUNDICAR.

✓ TUTORIAS

- Fundación de Apoyo a Microempresarios del Caribe FUNCAR.
- Precooperativa de Recicladores de Barranquilla RESCATAR.
- Precooperativa de Pescadores de Santa Ana COOPSANA - BARU.
- Fundación para el Fomento de la Iniciativa Empresarial FUNDAEMPRESA ATLÁNTICO.
- Centro de Desarrollo Productivo ATA.
- Fondo Regional de Garantías.

FUNDACION MARIO SANTO DOMINGO

• BARRANQUILLA:Cra. 45 No. 34 - 01. Piso 2. Tels: 3793190 - 3793300. Fax: 3791919.
• CARTAGENA: Calle 21 No. 47 - 95 El Bosque. Tels: 6623025 - 6624231. Fax: 6621543.
• SANTAFÉ DE BOGOTÁ: Transversal 6 No. 27 - 10. Of. 301 Edificio Antares. Tels: 3347264. Fax: 2846068.
E-mail fmsd @ guayacan.uninorte.edu.co.

El spanglish: ¿dialecto de ghetto o idioma generalizado?

Un día, caminando por un vecindario latino de Nueva York, me encontré con un aviso en la ventana de una bodega que me dejó perplejo. La rústica nota decía: "Se vacunan carpetas". Mi primera reacción fue preguntarme ¡Cómo pueden vacunarse carpetas, será que las carpetas, algún tapete o cubierta de documentos, son suceptibles a enfermedades? Hasta que un amigo, veterano de batalllas lingüísticas, me sacó del estupor.

—El aviso significa que se aspiran alfombras. Es la traducción literal de "We vacuum carpets— me informó.
Así empecé a familiarizarme con el dialecto que han utilizado desde tiempo inmemorial los latinos para cruzar el puente donde convergen el inglés y el español. Se trata del denominado "spanglish" en Estados Unidos o del "espanglés", como prefieren llamar los más castizos a esta simbiosis idiomática que asimila palabras y expresiones de ambos lenguajes. Para este fin, existen dos caminos que desembocan en un objetivo común: comunicarse con todos los signos verbales a su alcance. Tal circunstancia exige un conocimiento de los dos idiomas o una familiaridad con el dialecto y sus variantes de acuerdo a la región donde se usa.

Una de sus características es prestar palabras del inglés y españolizarlas para agilizar la conversación o por pereza lingüística. En este método se acuñan e introducen palabras en el español que por supuesto se consideran barbarismos o espanglicismos. Abundan los ejemplos de esta modalidad donde encontramos rufo por roof (techo), liquear por leak (gotear), boso por boss (jefe), troca por truck (camión), furnitura por furniture (mueble), boila por boiler (caldera de vapor), estín por steam (vapor para sistema central de calefacción), frisar por freeze (congelarse); marqueta por market (mercado), lonchar por lunch (almorzar), jolope por hold up (atracar) o janguear por hang out (vagar). Algunas expresiones dichas en estos términos podrían sonar algo así como:

- Hoy no vamos a lonchar en el rufo porque está frisando.

- Los vecinos janguean en la marqueta con el peligro de un jolope.

- Hay un liqueo en la boila que me está dañando la furnitura.

Los inmigrantes que han crecido en hogares donde hablan y escuchan el español mientras utilizan el inglés en la escuela y con sus amistades, tienen a veces dificultades para conversar en una sola lengua incontaminada de la otra. En un contexto diferente, no hay que confundir el espanglés con los anglicismos que se han asimilado al español a través del tiempo,

Eduardo Márceles Daconte

muchas veces como consecuencia de la penetración cultural o tecnológica de Estados Unidos , como es el caso de computadora, disquet, veredicto, bistec, folclor, filibustero, drenaje, fútbol, bebé o detective.

Además de las palabras que se españolizan, también existe la costumbre de alternar los idiomas de manera literal. De ahí que se escuchen expresiones como: "Voy al college every day para tomar sociology classes en la mañana", para decir que va a la universidad todos los días a tomar clases de sociología, o "Oye, watch out en el esquina con tu boyfriend que te está esperando" O sea que tenga cuidado con su novio. Por supuesto, para quienes vivimos en Estados Unidos es difícil esquivar el uso de vocablos de uso común para aceitar la conversación. Sería ridículo y confuso para un inmigrante en New York decir "préstame una ficha metálica para abordar el tren subterráneo", pues para ganar tiempo en su lugar diría "préstame un tóken para tomar el subway". Algunos defensores de esta costumbre idiomática consideran que tal cosa demuestra destreza en ambos idiomas. Se argumenta que el español es más descriptivo y emocional en tanto que el inglés es más conciso y eficiente.

No obstante, también tiene sus detractores, quienes aseguran que es una amenaza degeneradora de la autenticidad del idioma. El profesor de la Universidad de Yale Roberto González Echeverría comenta que "la triste realidad es que el spanglish es de manera fundamental el idioma de los hispanos pobres casi analfabetas en ambos idiomas. Ellos incorporan palabras y adoptan la sintáxis del inglés en su lenguaje coloquial porque desconocen el vocabulario que se necesita para la cultura cosmopolita a su alrededor. Los hispanos educados tienen una motivación diferente. Algunos se sienten avergonzados de su origen y creen estar investidos de cierto poder si usan palabras en inglés, reclaman así su calidad de miembro de la mayoría social. No obstante, desde un punto de vista político, el espanglés es una capitulación y una marginalización claudicante, ninguna emancipación étnica."

Si bien este dialecto ha tenido una amplia difusión en el habla cotidiana, es en la literatura donde el espanglés obtiene su sello de legitimidad entre escritores chicanos y puertorriqueños. En la narrativa y poesía chicana es común hallar el uso alternativo de inglés y español, así como en la literatura de un significativo grupo de escritores puertorriqueños en Nueva York, autodenominados "Nuyorrican" en la década del 70. Escriben en inglés o espanglés y se identifican con el espíritu combativo y furioso de la época. No escatiman las palabras obscenas y ofensivas a la moralidad convencional en su trabajo, así como un repudio a la explotación y racismo que caracteriza el estado de subordinación a la corriente mayoritaria. Entre los más destacados miembros del grupo se encuentran Pietro Pietri, autor del seminal libro "Puerto Rican Obituary", Sandra María Esteves, Miguel Algarín, Lucky Cienfuegos, Miguel Piñero, y Tato Laviera más conocido por su teatro.

Las opiniones en cuanto al uso del espanglés o spanglish, ni siquiera en definir el término existe un consenso, se encuentran divididas, pero no se puede ocultar que es un hecho concreto que refleja la manera de hablar e incluso de escribir, de millones de latinos en Estados Unidos. Para terminar, recordemos la anécdota que cuenta Camilo José Cela, Premio Nobel de Literatura, a su paso por una ciudad fronteriza con México cuando conoció a un muchacho de 12 años que vendía golosinas en un aeropuerto. Cela le preguntó "Y tú, ¿ que tal te la arreglas aquí? Y el niño contestó: "Bueno, de lo más bien, deliberando groserías"(delivering groseries o repartiendo víveres). "A mí —concluyó el escritor español— esa expresión me pareció maravillosa."

EL ANTIGUO EDIFICIO
DE LA ADUANA

Un sitio especial
para eventos especiales

Porque lo mejor de hacerlos aquí,
es que contribuimos a mantener
con vida esta importante obra
que es patrimonio de todos

CORPORACION
LUIS EDUARDO
NIETO ARTETA

El andrógino

o la nostalgia de los orígenes.

"Alessandra" (1995). Fotografía de la serie "Historia del sexo", del fotógrafo norteamericano, de orígen cubano, Andrés Serrano. (Tomada de la revista "El Viejo Topo", No. 110)

"Tan pronto como un par de esos pobres individuos formaron un solo corazón, una vida indisoluble, como si todo el dolor de nuestra existencia radicase únicamente en la separación de lo que una vez había estado unido" *HÖLDERLÍN(HYPERIÓN)*

La reflexión filosófica, desde sus orígenes hasta nuestros días la han desarrollado, en su mayor parte, solteros empedernidos. Por eso hay que reconocer que los filósofos no han mostrado demasiado predilección hacia la vida conyugal. Claro que hay honrosas excepciones como las de Sócrates, Aristóteles, Hegel, Marx, Bertrand Rusell etc....

Por otro lado, parece que el libertinaje no ha sido el fuerte de los filósofos... gajes de una sublimación excesivamente abstracta o, más en común con los clérigos, cuyo papel social ha sido regentado con mayor o peor fortuna en la humanidad. Quizás

Numas Armando Gil
viacuarenta

por eso la reflexión sobre el dios EROS ha ocupado un papel tan privilegiado en todo el desarrollo histórico-filosófico. Pero intentemos echar una mirada sobre el mito de Eros y en particular sobre el mito del Andrógino que nos plantea Platón en su diálogo EL BANQUETE por boca de Aristófanes, el gran autor cómico de la antigüedad.

-La gran revolución-

Una gran revolución se realizó en la cultura griega del siglo V antes de nuestra era. Del misterio nació la tragedia, conservando en el viejo Esquilo un carácter mixto entre lo épico y lo religioso, poco adecuado a la expresión de las pasiones humanas. El amor apareció discretamente en el teatro de Sófocles y se convirtió en resorte cardinal del de Eurípides.

En este siglo V, el espíritu Helénico alcanzó en Atenas su más alta culminación. En torno a Pericles, que se educa recibiendo lecciones de Xenón, Anaxágoras y Protágoras. Florecen Damón el músico, Fidias y Aspasia, los arquitectos memorables; lo mismo que Sófocles y Eurípides. "Recordaré, ironías de la historia, que ese siglo de Pericles duró treinta años. Pero se tiene razón al calificarlo de 'siglo' en la medida en que han pasado tantas cosas en esos trienta años"[1]. Cuando Pericles muere, en el año 429, se encuentra en auge Georgias; comienza el apogeo de Sócrates; se hacen escuchar Leucipo y Demócrito; se inician Hippias y Prodikos; y como tiunfal coronación del siglo, nace Platón en el año 428.

Vestidos. Foto de laura Aguilar

Aristófanes era suficientemente conocido a través de Platón, pues en su comedia LAS NUBES hizo un cruel retrato de Sócrates. "Por esta razón se ha pensado que Platón lo evoca en el mito del Andrógino para que estuviera presente y oyera, por boca de Alcíbiades precisamente, la verdadera naturaleza de Sócrates tal como era en realidad... Otros creen que su presencia en este diálogo de El Banquete está motivada por ser el representante de la comedia, al igual que Agatón lo es de la tragedia, incapaces ambos de dar una definición completa del amor como la que da el verdadero filósofo (Sócrates)"[2].

Pero más bien pienso que Platon hace partícipe a Aristófanes en su diálogo, por antipatía contra este comediante, y esto se nota cuando se produce el incidente del hipo que le sobreviene a Aristofanes - y así lo leemos en el diálogo - por haber comido y bebido en exceso, con lo que se le exhibe desde luego como borracho y glotón. Pero no sería Platón quien es si no le reconociera su genio cómico.

El amor como dios aliado de los hombres.

En su discurso Aristofánes dice que los hombres no se dan cuenta del "poder" del amor, ya que si así fuera, desde mucho tiempo atrás, hubiesen construido los más espléndidos templos y altares y harían en su honor los más solemnes sacrificios. Pero no, el amor es el dios más aliado de los hombres y médico de males, cuya curación aportaría la máxima felicidad al género humano.

En la antigüedad, dice Aristofánes, el estado de la humanidad estaba constituido por tres sexos; eran tres los géneros entre los hombres, no dos como ahora: había también un tercero que participaba de estos dos, cuyo nombre perdura hasta hoy, aunque como género ha desaparecido.

Ese era, en efecto, el Andrógino, una sola cosa, como forma y como nombre, participante de ambos sexos , masculino y femenino. En estricto rigor, es ésta una denominación todavía no completamente adecuada, sino que, con toda precisión, habría que hablar de un género macho-macho, de un hembra-hembra, y de un tercero, en fin, macho-hembra.

Aquellos primitivos seres tenían por duplicado todos los órganos y miembros de lo humanos actuales. La forma de cada uno de ellos era en su totalidad redonda, su espalda y sus costados formaban un círculo. Tenían cuatro brazos , cuatro piernas, dos rostros sobre un cuello circular, semejantes en todo, y sobre estos dos rostros, que estaban colocados en sentidos opuestos, una sola cabeza. También tenían dobles órganos genitales. La cabeza era lo único que escapaba a la duplicación y mantenía la coordinación de tan grotesco conjunto. Caminaba en posición erecta como ahora, hacia adelante o hacia atrás, según deseara; pero siempre que le daban ganas de correr con rapidez hacía como los acróbatas, que dan la vuelta de campana haciendo girar sus piernas hasta caer en posición vertical. Y, como eran entonces ocho los miembros en que se apoyaba, avanzaba dando vueltas sobre ellos a gran velocidad. "Eran tres los géneros, y estaban así constituidos, por esta razón: porque el macho fue en un principio descendiente del sol: la hembra de la tierra: y el que participaba de ambos sexos, de la luna, ya que la luna participaba también de uno y otro astro [3]".

Eran, pues, seres terribles por su vigor y fuerza. Grande era además su arrogancia, como la de algunos profesores de filosofía de nuestras universidades, por eso atentaron contra los dioses.

La idea de Zeus

Por monstruosos que hoy puedan parecernos aquellos primitivos del género humano, ellos, muy orgullosos de su condición, de su fuerza y vigor, fueron seducidos por el poder y quisieron tomarse por asalto el Olimpo, el reino de Zeus, y suplantarlo en el gobierno del mundo. Pero no pasaron de la primera tentativa, porque inmediatamente Zeus y los demás dioses se reunieron en un consejo de emergencia (un consejo de seguridad, se diría

hoy) para pensar los medios de conjugar el peligro que los amenazaba. Con gran trabajo, Zeus, concibió una idea y dijo: "Me parece tener una solución para que pueda haber hombres y para que, por haber perdido fuerza, cesen sus desenfrenos. Ahora mismo voy a cortarlos en dos a cada uno de ellos y así serán a la vez más débiles y más útiles para nosotros por haberse multiplicado su número. Caminarán en posición erecta sobre dos piernas; pero si todavía nos parece que se muestran insolentes y que no quieren estar tranquilos, de nuevo los cortaré en dos, de suerte que anden en lo sucesivo sobre una sola pierna, saltando a la pata coja [4]". O sea que Zeus no los fulminó para que los dioses no se privaran de los honores y sacrificios que suelen ofrecerles los mortales. Sino que solamente los debilitó para asegurar la soberanía Olímpica: Política internacional bien conocida y practicada desde aquellos tiempos inmemoriales.

De acuerdo con este designio, con este argumento político de Zeus, ordenó al dios Apolo que cortara en dos a aquellos hombres y como un gran experto cirujano plástico curara cicatrices y los acomodará en forma tal que de aquella bifurcación resultaron los varones y mujeres que hoy conocemos.

Una vez que fue separada la naturaleza humana en dos, añoraba cada parte su propia mitad. Se rodeaban con su brazo, se enlazaban entre sí, deseosos de unirse en una sola naturaleza nuevamente. Pero no era así; se morían de hambre y de inanición general por no querer hacer nada los unos separados de los otros. Zeus imaginó entonces una genial idea nuevamente, la de cambiar de lugar sus órganos genitales, desde la división les habían quedado en la parte exterior por eso parían no los unos en los otros, sino en la tierra como cigarras. Los órganos genitales los puso al frente e hizo que mediante ellos tuviera lugar la generación en ellos mismos, a través del macho en la hembra.

Desvestidos. Foto de laura Aguilar

Todo lo imaginado y llevado a la práctica por Apolo y ordenado por Zeus salió muy bien. Pero lo único que no previó Zeus fue lo que luego sobrevino: el ardiente deseo de los nuevos mortales por unirse cada uno con su antigua "cara mitad", y es éste el orígen del amor. Quizás por eso, cuando dos seres humanos se desean, al encontrarse, tratan de deborarse como fieras hambrientas, buscando por algunos instantes su cara mitad. Este es el origen del amor heterosexual, entre los hombres y entre las mujeres. Todas estas variedades son fatales y se explican por el estado primitivo de la humanidad. "De este modo los varones provenientes de los primates andróginos buscarán a las mujeres y a los varones; y a su vez, las mujeres que vienen del mismo corte; mientras que los varones que descienden del doble macho primitivo van en pos de los varones, y las mujeres, en fin, cuyo ancestro fue la doble hembra, se inclinarán a las mujeres" [5]. A nadie más que al autor cómico bien conocido por su cinismo y bufonería, puede Platón adjudicar esta apología, la más cruda de todas, del amor masculino.

Hay aquí, a mi modesto juicio, uno de los pensamientos más profundos de toda teoría del amor, o sea que el amor es apetito de unidad y plenitud. Es un deseo tan profundo que nos hormiguea el cuerpo hacia la búsqueda de la integración de nuestra naturaleza en en la persona o el objeto amado, lo mismo en lo físico como en lo espiritual. "Al abrazar la presencia, dejamos de verla y ella misma deja de ser presencia. Vemos sólo unos ojos que nos miran, una garganta iluminada por la luz de una lámpara y pronto vuelta a la noche , el brillo de un muslo, la sombra que desciende del ombligo al sexo. Cada uno de estos fragmentos del cuerpo vive por sí solo, pero alude a la totalidad. Ese cuerpo en el otro que de pronto se ha vuelto infinito en la integración" (O. PAZ- El Erotismo)

Pero,¿ Cuáles son las enseñanzas de este mito?

Al querer Andrógino destruir el orden universal, alterar la jerarquía de los seres y pelear con Zeus, es prácticamente expulsado del paraíso de la plenitud. De ahí que el hombre esté condenado a la separación, a la división. De uno nos hemos convertido en dos, de un todo en partes, extraños el uno del otro y sin embargo nos sentimos atraídos por el otro, buscando nostálgicamente nuestra cara mitad a como dé lugar. Entonces el amor nace de una carencia y de esta nostalgia. La pena suscita el deseo, la penuria incita a la búsqueda. Por eso, cuando las partes se encuentran, se produce un arrebato de alegría, el abrazo y el deseo de fusión, para "así meterme en tí y que tú te metas en mí". En uno solo ¿ La nostalgia del origen?.

Entonces el hombre es fundamentalmente necesidad del otro, de su otro. Por eso nos va a doler el tener que vivir unos junto a otros. De ahí que estamos condenados por el dios del amor a aspirar sólo nostálgicamente a aquello que hemos perdido. Estamos condenados como "pasiones inútiles" al amor.

[1] Francois Chatelet. Una hsitoria de la razón- Conversación con Emile Nöel, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1993. Pág 30.

[2] Platón. Diálogos III, Banquete, Biblioteca Clásica Gredos, Pág 162, Madrid, 1992

[3] GENEVIEVE DROZ, Los mitos platónicos, Editorial Labor, Barcelona, 1993, Pág 29.

[4] Ibid. Pág 29.

[5] Antonio Gómez Robledo, Platón Los seis grandes temas de su filosofía, F.C.E: México, 1986, págí 395

SECRETARIA DE CULTURA DEPARTAMENTAL

ENTRE TODOS LA PAZ

GOBERNACION DEL ATLANTICO

Un puente hacia el Siglo XXI

PREMIO AL PATRIOTISMO

TEATRO MUNICIPAL

AMIRA de la ROSA
BARRANQUILLA

Presencia del Banco de la República en la cultura

BANCO DE LA REPUBLICA

Conciertos, conferencias, seminarios, recitales, exposiciones de arte y antropológicas, materiales bibliográficos, talleres para niños y adultos.

CINE & VIDEO

CARTAGENA

Festicine-98: Mejor... Imposible!

Por: Gonzálo Restrepo Sánchez.

El único momento en que coincidí con el director del Festival de Cine de Cartagena, Don Victor Nieto, fue una mañana desayunando frente a la piscina del Hotel Caribe. Comentaba que no había tenido que hacer mucho esfuerzo para conseguir las películas para la "Sección Oficial del Festival" (17 películas de 11 países), y que incluso lo llamaban por teléfono. Yo le enfatizaba que no había porqué sorprenderse tanto, ya que 1997 había sido -incluso para las cinematografías más pobres- un año muy bueno. Países como Túnez -con dos filmes- y otros, eran noticia cinematográfica.

El filme que ganó el certamen como mejor película, "Bajo Bandera", del director argentino Juan José Jusid; un thriller donde la Patagonia sirve como escenario del asesinato de un soldado (hecho real) que tiene que ser investigado por un Mayor (Miguel Angel Solá), es una película donde el director no sólo confronta la realidad con su público, como en el "Neorrealismo italiano", por ejemplo, sino que arriesga una película más bien lineal, simple, pero atractiva, aunque el riesgo en el cine tiene siempre su premio por poco inmediato que sea.

Pero, permítame, amigo lector, comentar las cuatro películas que, a mi juicio, sirvieron de mástiles para el Festival, desde el punto de vista de las cinematografías y sus realizadores.

1.- "Hombres armados": un filme en el que el choque entre mentalidades occidentales y culturas indígenas, entre progresistas bienpensantes y desigualdades tozudas en realidad nos conmueve. Este octavo largometraje de John Sayles, un neoyorquino nacido en 1950, nos cuenta la peripecia de un médico rico (Federico Luppi) que abandona una ciudad (latinoamericana) para visitar antiguos alumnos suyos a los que formó como médicos rurales. "Hombres armados", a través de la aventura de un relato itinerante dentro de las selvas de Yucatán, logra en pura metáfora, la devastación sin límites que la llamada civilización ha causado en los pueblos aborígenes de nuestro continente, desde Terranova a la Patagonia. Comprender el estilo de Sayles puede no resultar fácil, pero dueño de la elipsis y la metáfora visual, su película no es indigenista, cargada de la mala conciencia de rebeldes, sino un viaje en busca de lo que Faulkner llamó "el rescate del honor de la especie". El film centra su discurso en una transferencia de culpabilidad (como diría Hitchcock), en la frontera imperceptible que separa el infierno del paraíso, que sigue gravitando obsesivamente sobre nuestra existencia cada día .

John Ford, quien con tanta verdad presentó los pueblos diezmados y torturados, también con elegancia y amistad elevó sus culturas. Y no es que Sayles haya querido imitarlo, fue un sueño visionar un tema que muy bien conoce, demostrando su inquietante mirada hacia el pueblo latinoamericano. Son pocos los directores de nuestro continente que se arriesgan a tocar temas que le son próximos.

2.- El veterano director venezolano Román Chalbaud ("Caín Adolescente", "Cangrejo") respecto a su reciente película, "Pandemonium, Capital del infierno", sostiene: "Es una historia tragicómica difícil de contar". Esta historia, es la mezcla de surrealismo y realismo, la corrupción y la injusticia en la sociedad venezolana. La ciudad como una acumulación caótica de personajes marginales y corruptos. La película logra compaginar una aparente ligereza con la decidida profundidad de aquello que afecta directamente al corazón: la vida.

Chalbaud, marcado en su adolescencia por "Roma, ciudad abierta", de Rosellini; "Los olvidados", de Buñuel; "El muelle de las brumas", de Carné; y "Ciudadano Kane", de Welles, ha realizado una película genuina, que reside en su forma, en la graciosa conjunción de planos teatrales, colores disparatados, montaje én sketchs paralelos y sabiamente interpolados en un conjunto heterogéneo y explosivo. Esta "historia verdadera" se mueve con toda impunidad en los estrechos márgenes que separan e interrelacionan unos lenguajes artísticos con otros, demostrando las infinitas posibilidades de disfrute en la obra de Chalbaud.

Al igual que Almodóvar, existe un punto de vista naif y arrasador, aunque situados en diferentes culturas y latitudes. Con el permiso del difunto Glauber Rocha, "Cabezas Cortadas", debió titularse realmente esta película negrísima y desencantadísima, que es una no muy prometedora alegoría de Venezuela.

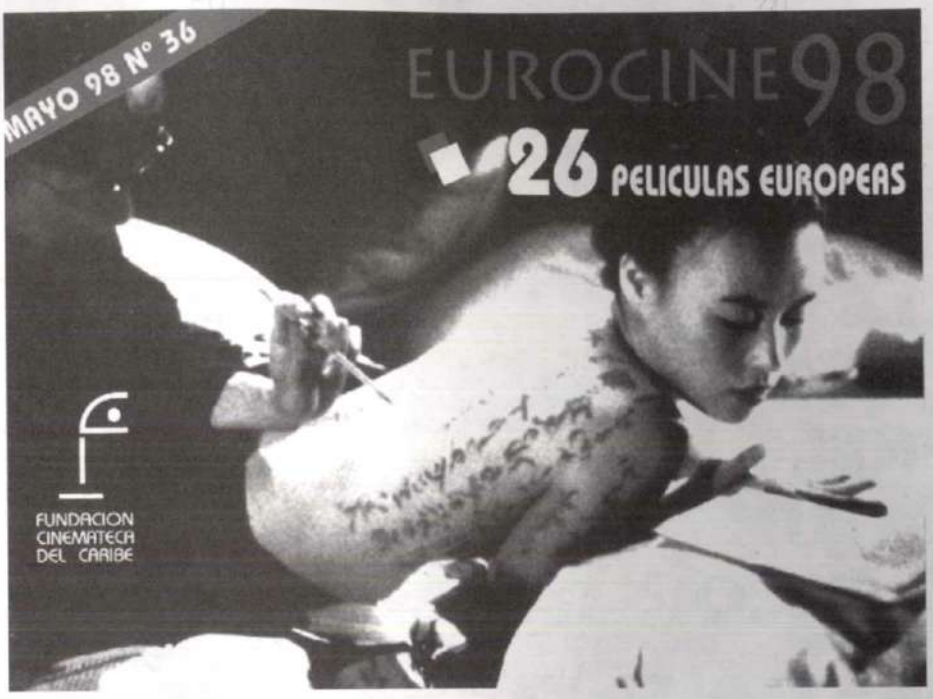
3.- La reciente película del director de cine mexicano Alfonso Guarón, "Grandes Esperanzas" (donde también aparece el crédito de Gonzalo García G., hijo de Gabo), si bien dividió (por el tratamiento de la obra de Dickens) a todos aquellos que la vieron, permite destacar la fotografía de un mexicano (nominado al "Oscar") llamado Emmanuel Lubezki. Este joven de cuyos títulos recordamos: "La pequeña princesa", "La jaula de las locas", y las del mejicano Alfonso Arau, "Como agua para chocolate" y "Un paseo por las nubes", será (si no lo es ya), el nuevo Mauricio Figueroa del cine

latinoamericano. Su estilo tiende a hacerse evidente.

Cuando Lubezki se ganó el premio Ariel por iluminar "Como agua para chocolate", se convertía en el más joven operador en conseguir el prestigioso premio del cine en México. Mientras el trabajo de los directores de fotografía rara vez llama la atención del espectador, la luz de Lubezki no sólo pone de relieve las poses de los actores , sino que hace avanzar la historia. A lo Greg Toland, y puede ser un panegírico, su fotografía aunque no precisamente en blanco y negro, abre y cierra el emblema frágil del espacio.

4.- Pero la película que pagó la asistencia al festival, por la que los actores, directores, críticos y público en general aplaudieron a rabiar, fue la holandesa "Karacter", que ganó en la reciente entrega de los premios "Oscar", la estatuilla como la mejor película de habla no inglesa. Es la historia de amor de un padre hacia su hijo, a quien todo se lo negó para que por méritos propios ascendiera en la vida, y luego matarse para dejarle toda su fortuna; pero, más allá de eso, está un inmenso amor nunca manifiesto, que su hijo sólo al final sintió. En esta obra maestra por donde se le mire, su carácter de obra única en el mundo europeo, no radica en el escenario elegido, sino que alcanza la naturalidad cosmopolita del gran arte. Como en su día lo hizo Rosellini con la derrruida Alemania de postguerra en "Alemania Año Cero", la película holandesa propone como epílogo, circunstancias emocionales y compensaciones simbólicas, narradas en un largo FLASHBACK como genial ocurrencia del director. Una ocurrencia donde fija un conflicto de intereses para que en todo momento los personajes nos arrastren en su proceso a un entendimiento profundo con la clave metafórica del filme.

Pero de ocurrencias brillantes está lleno el archivo de los fracasos humanos. El filme remata prodigiosamente los acontecimientos (¿El que el hijo haya matado al padre?) presentando a los personajes como inconsecuentes, rigurosos enemigos de la familia, muy familiares y devotos de la libertad. En el diseño global de "Karacter" radica su excepcional calidad, y como dijo Luis Alberto García (India Catalina al mejor actor) : "Aún no me repongo de la emoción ante lo que acabo de ver". Yo tampoco.



EUROCINE 98

EN LA CINEMATECA DEL CARIBE

Por: Miguel Iriarte

Haber podido presentar este año por primera vez en Barranquilla el Cuarto festival de Cine Europeo, Eurocine 98, constituye sin duda un gran acierto de la Cinemateca del Caribe, luego de haber sido la sede también este año de un evento tan importante como el Seminario Internacional de Archivos Fílmicos.

Este festival de cine europeo es el resultado de la buena de voluntad ejemplar de las Embajadas de los estados miembros de la Unión Europea acreditados en Colombia, los institutos culturales y la Delegación de la Comisión Europea que han venido organizándolo durante cuatro años consecutivos.

Así, durante diez días, del 7 al 17 de mayo, doce países mostraron 21 filmes al público barranquillero que dividió sus intereses visuales y su tiempo entre este gran menú cinematográfico y la oferta del Festival Internacional de Danza Contemporánea que paralelamente se realizaba en la ciudad. Nuestros cinéfilos pudieron entonces apreciar las últimas producciones de Italia, Reino Unido, Holanda, Bélgica, Alemania, Dinamarca, Suecia, Francia, Austria, Finlandia y España, y al final, como debería ser siempre, los dos eventos fueron definitivamente un éxito.

El propósito político y cultural del festival no es otro que ofrecer a públicos no europeos más amplios, en este caso el colombiano, la posibilidad de conocer una cinematografía con importantes propuestas artísticas y humanas que por culpa del manejo de los circuitos comerciales del cine americano de Hollywood y otras procedencias, con sus productos delesnables, casi nunca llega a muchos destinatarios ávidos de un cine definitivamente más enriquecido y enriquecedor a nivel conceptual y estético. De esa manera Eurocine se convierte en la esperada reacción del cine europeo víctima de un avasallamiento del cine comercial norteamericano (se dice inclusive que en Estados Unidos le ocultan al público americano los premios y reconocimientos que recibe una película en Europa, porque tales créditos son entendidos como sinónimos de aburrimiento) y en una excelente oportunidad (acaso la única?) de ver en el país una producción cinematográfica que puede calificarse por ello de alternativa. Eurocine 98 fue presentada también en ciudades colombianas como Bogotá, Cali y Medellín.

De esta amplia muestra destacamos como películas llenas de un especial valor, las siguientes: "Karacter", de Holanda; "Escrito en el Cuerpo", de Reino Unido; "Más Allá del Silencio" y "Una Historia de Lisboa", de Alemania; "Habrá Nieve en Navidad" y "La Ceremonia", de Francia; "El Color de las Nubes", de España, entre otras.

LA BACANERIA, UN ESTILO DE VIDA

Por: Alma Mahler

Profundamente esclarecedor sobre la multiplicidad de significados de lo que implica ser un bacán, es el trabajo documental de Hugo González Montalvo -ganador de la convocatoria para documentales hecha por Colcultura durante 1996- "La Bacanería, un estilo de vida".
El director sincelejano, graduado en 1987 en el Instituto de Ciencias Cinematográficas de Florencia, Italia, aborda el tema del bacán desde diferentes perspectivas, partiendo del significado de la palabra, del cual se tuvo noticia durante la encuesta previa a la investigación, y que arrojó como resultado la confusión general, ya que la mayoría de los encuestados estaba convencida de su íntima relación con las antiguas bacanales o con un personaje palurdo y vulgar. Pues bien, la palabra bacán para sorpresa de muchos, proviene de la lengua genovesa, en la que tiene una relación directa con el sentido de pater, y llega a nosotros a través del tango, después de haber sido adoptada por la lengua lunfarda.
Partiendo de este punto y con una estructura que oscila entre lo dramático y lo documental, los dos personajes protagonistas, el viejo Hugo (un investigador) y el viejo Pipo (un bacán de barrio) conducen al espectador a través de setenta minutos de un programa de televisión ilustrativo y refrescante, donde el hilo conductor del tema lo llevan el cantante barranquillero Nelson Pinedo, el artista plástico Odín Arregocés y el bacán samario Oliverio del Villar.
Los acompaña un grupo de bacanes reconocidos en las ciudades de Barranquilla y Santa Marta, los cuales vale la pena aclarar, no fueron escogidos al azar, su aparición parte del resultado de una encuesta realizada en diversos sitios de rumba en los cuales se mencionaron más de ochenta nombres, y ellos fueron mayoría.
El trabajo de pre-producción contó con la asesoría de un grupo integrado por filósofos, sociólogos, psicólogos, antropólogos, musicólogos y lingüistas altamente calificados, cuya colaboración fue de incalculable valor para la organización y selección de los temas a tratar, los cuales van desde el lenguaje y la forma de vestir del bacán pasando por la diferencia entre bacán y camaján, la droga, la homosexualidad y la rumba hasta la galantería, la amistad y las mujeres bacanas, entre otros, para finalizar con una reflexión sobre nuestro momento histórico actual y cómo se dificulta ser un bacán en medio de la crisis económica y social que hoy día nos afecta a todos directa o indirectamente.
Los bacanes entonces hacen su propuesta de paz, en la que se destaca la de Rafael Roncallo, quien exhorta a realizar el Primer Congreso Internacional de la Bacanería, cuyo objetivo es al igual que el de Nelson Pinedo, proponer un diálogo con elegancia y cordialidad mediado por la alegría, donde el único objetivo que es la paz en Colombia, sea logrado a través de una actitud bacana por parte de todos.
El documental finaliza en una gran fiesta donde todos cantan "No quiero guerra, quiero Paz", para redondear la propuesta hecha por los personajes antes mencionados.
Vale la pena destacar el trabajo en cuanto a la selección musical se refiere, y el apoyo de archivos fotográficos y filmográficos, los cuales aportan dinamismo a este documental, así como el trabajo de cámaras realizado en las escenas donde aparecen los "protagonistas-conductores" (el viejo Pipo y el viejo Hugo) cuyos planos generales tienen la intención de destacar la arquitectura del barrio abajo y del centro de Barranquilla, lugares preferidos por los "Bacanes".
Ya para concluir quisiera comentar la emoción que ha generado la proyección de este documental en diferentes ciudades del país y del extranjero entre sectores de la población que van desde comerciantes y vendedores ambulantes hasta pensadores e intelectuales, los cuales lo han considerado un excelente aporte a los estudios culturales de carácter urbano en el Caribe.
Sólo nos queda esperar que se cristalice la idea del primer Congreso Internacional de la Bacanería y que la confusión existente entre las palabras bacanería y chabacanería quede totalmente disipada, para poder nombrar a nuestros "Bacanes" con orgullo y sin la prevención de caer en lo ordinario.

PUBLICACIONES

UN PUENTE LATINO EN NEW YORK

Por: Lina Scarpatti

No se trata de un proyecto del Estado Norteamericano para la educación de los numerosos integrantes Hispanos de La gran Manzana. Es que simplemente construir

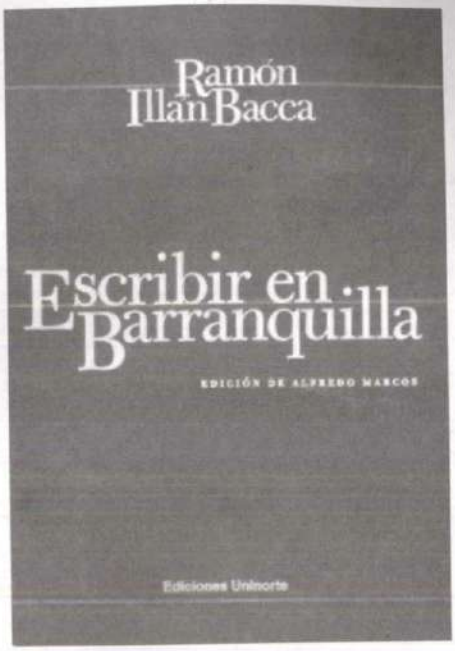
un amplio sendero hecho de hojas escritas en castellano, ha terminado en el trazado de un PUENTE LATINO, un magazín de . formato tabloide, redactado en nuestro idioma y conector de los miles de habitantes que diariamente cruzan físicamente el puente entre Brooklyn y Manhattan. Su aparición hace dos años en la Ciudad de Nueva York, epicentro multicultural del mundo, ha servido para constituirse en el difusor y promotor de tendencias artísticas, movimientos literarios, eventos de naturaleza cultural, fenómenos sociales e históricos; en fin; acontecimientos que forman parte de la experiencia vital, existencial, de esta compleja minoría de inmigrantes latinos.

Lejos de ser un medio para resolver trivialidades de vecindario, o para escandalizar con terribles casos judiciales, presentados de manera tendenciosa y sensacionalista, como suele suceder con cierto periodismo arraigado en esa comunidad, Puente Latino propone un periodismo serio, con una finalidad eminentemente formativa para el gran número de residentes hispanos y latinos de las distintas generaciones. Artículos breves, con estructuras bien definidas, sin abstracciones, saben llegar a esos distintos públicos, que se debaten en una preocupante ambigüedad cultural y que desconocen, tal vez, la esencia de sus orígenes, y que reclaman la existencia de una publicación de este tipo, que interpele sus intereses culturales y sus raíces, haciéndolos partícipes en el encuentro y la comprensión de un panorama socio-cultural abrumador, lleno de exposiciones de artes plásticas, cine, teatro, literatura, música, medios de comunicación, etc.., que converge y se expresa bien sea en Broadway o en el Harlem Hispano de Nueva York.

Columnistas de territorios y culturas afines, incluyendo colombianos, trabajan por desmitificar de la conciencia del hispano esa imagen del periodismo vano, plagado de escándalos, al cual se accede sin alternativas, en un medio eminentemente consumista e indiferente (cuando no hostil) con las publicaciones culturales .

Los primeras siete ediciones, cada una de cien mil ejemplares , fueron distribuidas gratuitamente y su acogida resultó excelente. Ahora Puente Latino está siendo colocado mensualmente en puntos de distribución por toda Nueva York que permitirán una rápida y más efectiva localización de las ediciones.

El escritor y crítico de arte costeño Eduardo Márceles Daconte, que estuvo recientemente entre nosotros; es el editor adjunto y uno de los colaboradores de este periódico alternativo.



ESCRIBIR EN BARRANQUILLA: NO TODO TIEMPO PASADO FUE MEJOR

Por: Pamela Flores

Hace poco más de una década cuando tomaba algunas clases en el Centro Cultural Cayena de La Universidad del Norte, me encontré con unos cursos titulados Historia de Barranquilla, Historia Europea, Historia Medieval o Moderna o incluso, Historia de Colombia. Eran expresiones con las que estábamos familiarizados desde niños. Pero la expresión Historia de Barranquilla, y ni pensar en los contenidos del curso, tenía algo de sorprendente, y aún de insólito, para los barranquilleros que estábamos allí.

En ese curso, conocimos un libro en aquel entonces recién publicado por Ediciones Uninorte: "El Caribe Colombiano", a través del cual, la expresión historia de Barranquilla, adquirió el respeto de lo que ha pasado de la oralidad a la escritura. Y la ciudad dejó de ser mito para convertirse en objeto de estudio de la Historia con mayúscula.

Todo esto lo recordé hace unos días cuando el escritor Ramón Illán Bacca, al presentar su libro "Escribir en Barranquilla" ante un grupo de profesores, decía, casi haciendo reproche , que la historia de la ciudad se había abordado desde aspectos económicos, sociales y políticos, pero que no se había escrito una línea sobre nuestra vida cultural. Parecía olvidar Ramón, tan inmerso está ya en esta búsqueda de nuestra historia que apenas lleva unos 15 años, que hace precisamente eso, 15 años, nadie hablaba de Historia de Barranquilla y ni siquiera se sospechaba que la ciudad tenía una historia, imbuidos como estábamos del mito de una Edad de Oro al principio de los tiempos, y de un afán por desaparecer cada día el pasado para no tener que abandonar ese presente eterno tan cómodo e irresponsable en el cual nos habíamos ubicado los barranquilleros.

Y como para probarnos que, en efecto, no todo tiempo pasado fue mejor, reseñamos ahora el libro Escribir en Barranquilla del escritor Ramón Illan Bacca el cual es, sin duda, una contribución muy valiosa a este acercamiento histórico que venimos haciendo los barranquilleros a nuestro pasado. El texto posibilita un recorrido bastante completo por la vida literaria de la ciudad, sin pretender llenar las visibles carencias de la misma con mitos y mentiras que después pesen tanto que impidan el desarrollo de una literatura; y un acercamiento ecuánime y muy documentado al proceso de escribir en Barranquilla que será una contribución invaluable a futuras investigaciones en este campo.

De manera que este libro hace parte de un capítulo muy importante en la historia de la ciudad, el cual podríamos definir como el momento en el cual los barranquilleros nos hemos asumido como seres históricos y, por tanto, como hacedores de la historia. Este proceso de adquisición de una conciencia histórica, es requisito fundamental para el desarrollo de un pueblo. Con la edición de Escribir en Barranquilla, Ediciones Uninorte se ratifica como protagonista e impulsora de este proceso y el escritor Ramón Bacca desacraliza una vez más las historias prestadas para invitarnos a escribir nuestra historia sin miedo y con nuestra propia voz.

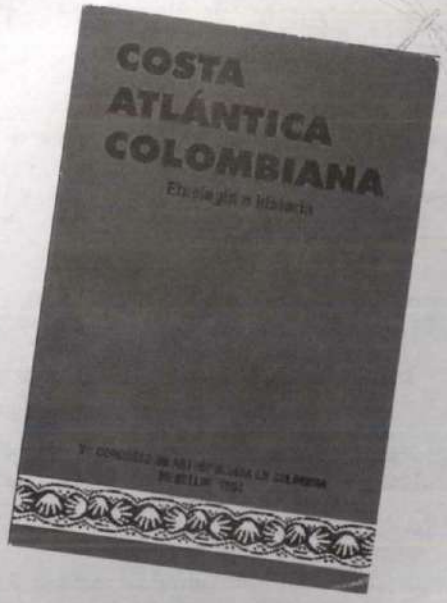
UN LIBRO QUE HACIA FALTA

Varios autores, **COSTA ATLANTICA COLOMBIANA, Etnología e Historia** (Memorias del VII Congreso de Antropología en Colombia, Medellín, 1994), Departamento de Antropología, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas, Universidad de Antioquia, Cooimpresos, 270 páginas.

Por: Miguel Iriarte

Sólo ahora, a comienzos del presente año, salen publicadas en un interesante volumen parte de las memorias del VII Congreso de Antropología en Colombia,

realizado en Medellín en 1994, a instancias del Departamento de Antropología de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad de Antioquia, coordinado y editado por las investigadoras Sandra Turbay y Amparo Murillo.



Se trata de once ensayos presentados en un Simposio de Etnología e Historia de la Costa Atlántica que se desarrolló en el marco del mencionado congreso, trabajos que juntos redondean un importante universo histórico, sociológico, antropológico y cultural de esta región del país, constituyéndose en un hito bibliográfico destacable, si lo miramos en el contexto de unos estudios aún dispersos y asistemáticos como los que al respecto se realizan en nuestros círculos de estudios sociales.

El volumen está compuesto de cuatro partes: Historia del Poblamiento, Historia Política y Religiosa, Cultura Política, y Simbolismo de la Fauna.

A la primera parte pertenecen los siguientes estudios: Hacia una Historia Ambiental de la Subregión Ciénaga Grande de Santa Marta, de Javier Moscarella y Julio Barragán; Historia del Poblamiento Chimila, del sociólogo Edgar Rey Sinning; Poblamiento y Sociedad en el Sur de Bolívar, de la historiadora Amparo Murillo; y Poblamiento y Cultura en el Sur de Bolívar, de la antropóloga María Teresa Arcila.

Del primer trabajo, que trata de la Ciénaga de Santa Marta desde su historia geológica hasta la tragedia de su ecosistema en los últimos años, dice el texto introductorio del volumen que es "una propuesta novedosa desde el punto de vista metodológico, pues se abordan los procesos de poblamiento desde la perspectiva de la relación del hombre con su entorno natural, ... dando lugar a una verdadera historia ambiental". Edgar Rey Sining, por su parte, presenta una apretada historia del exterminio y la supervivencia de la etnia chimila en un texto que forma parte de un trabajo aún más amplio y ambicioso acerca de este pueblo guerrero que en algún momento dominó un extenso territorio al sur de la Sierra Nevada de Santa Marta, y que aún hoy representa uno de los más vivos símbolos de la resistencia cultural. En lo que tiene que ver a los complejos fenómenos sociales y culturales de un territorio como el del sur de Bolívar, las investigadoras Amparo Murillo y María Teresa Arcila en sus respectivos estudios surten importantes luces que ayudan a ver más claro el universo de conflictos sociales y económicos en una población en la que se entrecruzan muy disímiles razones e intereses: el mundo ribereño, el universo de las sabanas y la presencia de los colonos y campesinos de los Andes.

De la segunda parte del libro forman parte: Cimarronaje y Palenques en la Provincia de Santa Marta, 1791 - 1851, del historiador Dolcey Romero Jaramillo; Formas de Sociabilidad en el Estado Soberano del Magdalena durante el Siglo XIX, del historiador Luis Alarcón Meneses; Autonomía y Rivalidades entre Poblaciones de la provincia de Cartagena, 1810 - 1815, del también historiador Jorge Conde Calderón; y por último, el ensayo titulado Iglesia e Iniciativa Privada en Barranquilla, de la investigadora María del Carmen Márquez Salas.

El trabajo de Dolcey Romero, aclara el mismo autor, "hace parte de un estudio más general sobre la esclavitud en la provincia de Santa Marta entre entre 1791, fecha en que se impone el libre comercio de esclavos en dicha provincia, y 1851, año en que se decreta la abolición total de la esclavitud en nuestro país". De igual manera, el trabajo de Luis Alarcón Meneses es también un avance de un estudio más amplio sobre el tema, en el que se destacan con agudeza la observación de formas de una dinámica social en la que el accionar político, gubernativo y público se ve marcadamente determinado por razones privadas e íntimas como los parestescos, las fidelidades políticas y el compadrazgo. Se destacan también en este ensayo otras formas de sociabilidad como las logias masónicas y las sociedades democráticas, las cuales "se constituyeron en vehículos de aprendizaje de las modernas ideologías". "El estudio de Jorge Conde analiza el surgimiento de conflictos entre las distintas poblaciones de la provincia de Cartagena a raíz del movimiento de Independencia. Resalta particularmente las rivalidades entre Cartagena y los asentamientos periféricos, donde surgen los poderes locales que tratan de contrarrestar los privilegios de la ciudad amurallada." Interesante por demás resulta ser la investigación de María del Carmen Márquez Salas, en la que se revelan aspectos de extraordinaria importancia en la formación de la sociedad barranquillera desde el punto de vista del papel de la iglesia y de la iniciativa privada, teniendo como eje las dos parroquias más antigüas de la ciudad (San Nicolás y San Roque), un proceso fundacional lleno datos históricos y microhistóricos que enriquecen y dan espíritu a ese importante momento de Barranquilla, asumido con una mirada inteligente más allá del expediente político y económico sobre el que han fatigado monotemáticamente los abordajes históricos de la ciudad.

La tercera parte de este volumen lo constituye un solo trabajo de la antropóloga Gloria Isabel Ocampo titulado Identidad Política y Región, cuya primera versión fue publicada en la revista Colombiana de Antropología bajo el título de: "Entre la localidad y la nación: Aspectos políticos de la construcción de indentidades en un contexto regional". La autora confiesa no pretender el hallazgo de identidades cerradas, ni acabadas, sino indicios, fragmentos, que a la manera de un mosaico configuren cuadros móviles de identidades. En este sentido el trabajo se circunscribe a lo que es hoy el departamento de Córdoba "pero incluye un horizonte cultural más amplio: las sabanas de Sucre, el bajo San Jorge y el bajo Cauca, que representan algunos rasgos comunes y cierta complementariedad cultural, social e histórica".

La última parte del libro la forman dos trabajos: Mitología Ornitológica Wiwa: Cultura y Ecología en la Sierra Nevada de Santa Marta, de la antropóloga Cristina Echavarría Usher; y Los Animales en la Tradición Zenú, de la también antropóloga Sandra Turbay.

El trabajo de Echavarría Usher sobre la ornitología de los Wiwa parte fundamentalmente de experiencias previas en el estudio de la tradición oral y mitológica de esta etnia, con el propósito de articular trabajos de educación bilingüe e intercultural, por una parte, y la de combinar metodológicamente el conocimiento de la ciencia tradicional indígena con la ornitología moderna. El resultado es una profunda y mágica indagación que nos revela la sabia

cosmogonía de esta comunidad indígena de la Sierra Nevada. El Trabajo de Sandra Turbay, por su parte, recoge apartes de su tesis doctoral en antropología social y etnología, presentada en la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales de París, en 1993, y está dedicado, ante todo, a hacer un análisis inventariado de los simbolismos representados por los animales entre los zenúes del resguardo indígena de San Andrés de Sotavento. La investigadora hace una acuciosa contextualización de lo político, lo económico y lo cultural, llegando con acierto al paradigma de la cultura Zenú: el sombrero vueltiao, aunque sin la complejidad de los análisis ni los hallazgos culturales que en este sentido ha logrado el maestro Benjamín Puche Villadiego.

PARA MUJERES NO TAN TRISTES

Por: Ana María Aponte

Cierto es que hay libros para todos. Que la literatura sí que está al alcance, por lo menos de los ojos, y que, aunque no todos los temas atraen a quienes gustan de las letras, el valor de la palabra permanece siempre como testimonio del pensamiento y la interioridad de aquellos que piensan y proceden a dejar todo por escrito. Pero en el caso del "Tratado de culinaria para mujeres tristes" del escritor antioqueño Héctor Abad Faciolince, no queda claro si el contenido de sus palabras es en realidad para mujeres, si realmente las mujeres pueden llegar a estar tristes o si podrían leerlo hombres en definitiva no tan tristes.

La historia, o más concretamente la experiencia, dice que hombres y mujeres son en sí naturalezas distintas. Y quién no lo ha pensado en su debido momento? Pero cierto es también que hay quienes intuyen esa diferencia y disfrutan de ella. En el caso de Abad, el deleite por la esencia femenina es tan evidente que su prosa es convincente en cuanto hace referencia a esa identidad propia de la mujer que comprueba que ningún otro ser se le puede comparar en la faz de la tierra. Todo lo que figura en el libro es lo más próximo a las verdades absolutas. El autor toma para sí la culinaria para alimentar los misteriosos estadios femeninos y proponer aromas y sabores propicios para elaborar tristezas, preparar la calma y encontrar ingredientes para la conciliación que, dicho sea de paso, son todos atributos propios de las descendientes hijas de la generosa Eva.

La temática de este tratado, que consta de 119 cortas páginas que se van agotando sin que uno lo desee, plantea ante todo una complicidad con nosotras las féminas. Como lo mencionaba el autor, sus palabras son solidarias. Seguramente este escritor de pasiones parte de la base de que las mujeres son fuertes, de que se buscan en sí mismas, de su particular vocación de servicio y de que son amigas de la duda y la esperanza. Lo anterior es casi seguro pues como reza la página 14, "Alguna vez querrás, por motivos que sabes y me sé, que a ese tu austero huésped se le suelte la lengua y pronuncie recónditas palabras". Abad llega hasta las culpas, a la espera, a la mirada estética que recae sobre toda mujer, sobretodo con el paso de los años y propone una reivindicación de la tristeza: "Pero, quién te ha dicho que se prohibe estar triste?".

Si bien la relación del ser humano con el alimento va más allá de la misma necesidad y se relaciona además con lo buenos ratos, con el disfrute y hasta con las consecuencias del abuso cometido, las recetas de tratado no sólo provocan sino que curan. Quién hubiera pensado en comida blanca para los rostros que en algunas mañanas lucen amarillentos o en alimentos verdes para las pálidas y lánguidas imágenes frente al espejo? Para los buenos pensamientos: beber la sopa de cebolla cerca de la lluvia y sentir el azúcar como la propia fantasía. Todo lo anterior no parece ser un desatino pues como curan los colores también pueden hacerlo los sabores.

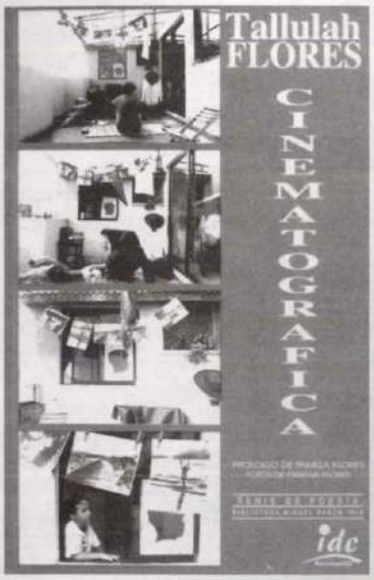
Afirmaciones hay también acerca de los hombres, del matrimonio y hasta de la infidelidad. Los contenidos van más allá del solo pensamiento; queda en la palabra leída la inquietud acerca del paso del tiempo, de lo simple y lo discreto: "No se te olvide que el ser humano, en los largos milenios de su paso por la tierra ha sido pobre, pobre... Te daré el ejemplo más simple para que lo pruebes. Tuesta en fuego muy bajo la rebanada de pan que te sobró de anteanoche. Espárcele encima una cucharada de azúcar morena, exprime la mitad de una naranja madura y échale por los lados un chorro exiguo de aceite... sentirás que el ser humano podría ser felíz y rico con muy poca cosa". De toda reflexión en la obra surgen casi siempre recetas para el alma y al final de su lectura surge clara una propuesta de Abad para la mujer: iniciativa, paciencia, goce y libertad.

Como el mismo autor lo afirma, "lo que cura es el aire que exalan las palabras". El verbo aquí plasmado retoma pasados pero reafirma presentes. Defiende gustos eternos y evoca ilusiones imaginarias. Su lenguaje es poético; a veces alegórico de escenarios medievales que uno imagina bien cuando lee. La forma es melódica, contiene metáforas y lleva consigo contenidos de tradición y costumbre. El escritor antioqueño se vale de la observación y de la creación descriptiva para deleitar. Bien se ha dicho que la conciencia cura y aquí parece cierto; la intensidad, la calma, la espera son el mejor remedio: "Nadie conoce los caminos de la dicha. A la hora desdichada vanos serían los más elaborados cocidos del contento...Sana costumbre es el ayuno en los días de desgracia. Sin embargo, en mi largo ejercicio con frutos y verduras, con hierbas y raíces, con músculos y vísceras de las variadas bestias silvestres y domésticas, he hallado en ocasiones caminos de consuelo".

Sería interesante preguntarle al autor de donde la ocurrencia de escribir para mujeres. A través de una óptica sensible, la lectura puede ofrecernos contenidos que se aproximan también a reflexiones sobre la libertad, la soledad, la reserva, la rutina y el reconocimiento. Todo lo anterior visto a través de la mujer. Curioso y a su vez halagador. Valga la pena aclarar que no es ésta una apreciación feminista del asunto. Al contrario, es la admiración por un escritor que elogia la buena condición, que establece referidos con las buenas costumbres, los buenos hábitos y que presenta una manera de relacionarse con la existencia a través de la conciencia y un profundo sentido de la realidad. Elocuentes palabras y no sólo para mujeres tristes.

LA POESIA EXISTENCIAL DE TALLULAH FLORES

Por: Lidia Salas



En Cinematográfica(Ediciones Instituto Distrital de Cultura de Barranquilla, 1996) el último libro de Tallulah Flores, el poema de largo aliento se convierte en espacio mítico en donde la falta de sentido de la existencia es expresada mediante imágenes y la recreación de un lenguaje depurado, para que la poesía exprese en el jadeo de sus símbolos, el hondo desgarramiento del hombre en estos tiempos finiseculares.

"Desde el silencio el poema... y las sombras penetran los antiguos días" cuando era la infancia y era otro el asombro ante el paisaje denso de verde y de manglares y bullía la vida en todos los sonidos del mar en lejanía y de la fauna viva latiendo en cada rama, en cada pozo de espuma y de batracios. Ahora, del verano quedan apenas los troncos putrefactos y el lodo y la resaca de todo lo perdido. La palabra se torna mirada para inscribir en la retina de la tinta el duelo por la vida.

Flores emplea elementos de su geografía local como la contaminación y muerte de los manglares existentes entre Barranquilla y Ciénaga, itinerario de todos los que parten de la ciudad al este, para establecer su cuestionario sin respuesta, sus reflexiones sobre "el hombre saturado de tiempo y de miserias".

Este poema establece la tradición de una poesía telúrica y esencial, distante de tanta palabrería mediatizada y falsa que constituye gran parte de los versos que se escriben en la costa Atlántica de Colombia.

Trascienden estas líneas el tono intimista presente en las referencias de una historia individual que se devuelve cien años atrás, como lo explica quien prologa el poemario; interesante por demás, la técnica de caleidoscopio usada por el personaje poético para presentarnos los infinitos espejos de la memoria, hilvanados por un tono de nostalgia, con el cual los coteja con esa otra realidad de la película que se sucede al mismo instante. ¿ En dónde la realidad y la ficción? ¿Cuál es "el otro lado" del epígrafe de Michaux?

El lenguaje poético no sólo informa o conmueve por los sentimientos a los cuales hace referencia, sino que reflexiona sobre sí mismo: "Una herencia de voces que el poema persigue con pánico y con orden cuando crea la vida". Y el poeta es todos los poetas/ y se pierde en un coro de voces amargas ..." Se instaura esta obra en la literatura contemporánea en la cual la reflexión sobre la técnica forma parte del discurso literario. Raman Selden(1989) explica las teorías de Tomashevsky acerca de la transformación artística de un material no literario: "El extrañamiento modifica nuestra respuesta ante el mundo, sometiendo nuestras percepciones habituales a los recursos de la forma literaria. El poema "Conversiones" prologa a su manera el texto siguiente, presenta la tensión de quien escribe, hace énfasis en la escritura como ejercicio vital y de memoria.

La realidad colombiana es un hecho que no se puede soslayar cuando se propone el acercamiento a una obra literaria. La violencia, al inseguridad civil y judicial. La impunidad de todas las perversiones (narcotráfico, corrupción, bandalaje) proporciona al ciudadano, el miedo al presente y al futuro, un sentimiento de vacío y orfandad. Yuri M. Lotman (1982) cuando habla del texto artístico como un sistema de modelización secundaria hace referencia a "la visión de mundo" presente en todo lenguaje literario. El poema "mediodía" es un testimonio de una generación que crece, ama y se multiplica en mitad de las sombras:

"Recorro este camino en el
que un silencio injusto
nace de un puñado de piedras
sin futuro
y siento miedo,
porque la vida aquí no está
poblando el tiempo,
porque no sé donde mirar.
dónde mirarme hoy
si los signos no interceden
y el silencio es todo vacuidad
y hastío."

El hablante de estos versos, como se dijo anteriormente, cumple un círculo existencial que enlaza ancestros e hijos, encierra el espacio de "la ciudad que se derrumba", pero engloba también la soledad del hombre de estos tiempos, quien no se redime ni a través de la poesía, porque todo ha sido arrasado en este "mundo de nudos".

El poema, la pintura, tal como lo enuncian los versos finales, hacen perdurable, en sus matices y cadencias la calle agonizante y perpetua "por donde transita el hombre hacia la muerte. Y sin embargo la movilidad, el viaje hacia los azules del mar y del recuerdo es una constante en este libro, cuya lectura me conmueve.

Talullah Flores asume su vocación de poeta de una manera auténtica y definitiva en estos textos. Celebro la creación de esta Serie de Poesía en las Ediciones del Instituto Distrital de Cultura, celebro el que hayan llegado a mis manos sus páginas. Barranquilla merecía desde hace rato estos cantos.

BIBLIOGRAFÍA:

Flores Tallulah. Cinematográfica. Barranquilla. Ediciones Instituto Distrital de Cultura de Barranquilla, 1996

Lotman, M. Yuri, Estructura del texto artístico. Madrid, Ediciones ISTMO, 1982.

_____ Semiótica de la cultura Madrid, Edición es Cátedra, S.A. , 1979.

Selden, Raman La teoría literaria contemporánea. Barcelona, Editorial Ariel, 1989

Caracas, 31 de enero de 1998

EL MAS BELLO DE LOS INFIERNOS

Por: Miguel Iriarte

Esta novela de Hipólito Palencia, su tercera,

para ser exactos, es un ejercicio de incursión en el mítico territorio de la Guajira colombiana, no para hacer un viaje a bordo de sí mismo, como Zalamea Borda, sino para indagar, a través de la imaginación novelística, en los complejos vericuetos de la cultura de sus habitantes, esas cosmovisiones de un pueblo que aún hoy, en medio del avasallamiento de la civilización contemporánea (o lo que se tenga entendido por ella), defiende los códigos de su propia vida, en una labor de supervivencia de profundos contrastes, que ilustran, sin duda, una dramática posmodernidad.

El epígrafe general de esta novela, encuentra en este brillante verso de nuestro poeta popular Juancho Polo Valencia, "Como Dios en la tierra no tiene amigos", un interesante anticipo de esa circunstancia especial de la historia, en la que la familiaridad de los hombres con sus dioses, nos recuerda, desde luego, la complicidad de los griegos antiguos con los suyos. Como Dios en la tierra no tiene amigos, anda en el aire, y para andar con él y ser su amigo, hay que morir en una horrible muerte.

En "El más Bello de los Infiernos", como en la realidad de los guajiros, la venganza es la máxima realización individual y colectiva. Vengarse parece ser cumplir con el destino. Es saciar, al mismo tiempo, un apetito visceral, profundamente humano, y es también el cumplimiento de un llamado espiritual, profundamente religioso. Se ejecuta la venganza para satisfacer un ansia personal y para cumplir un compromiso con los dioses. Es el ejercicio de una violencia que ellos inspiran.

Sólo tres capítulos tiene esta novela corta. El Padre, el Hijo y el Espíritu, son una misteriosa y terrible Trinidad, mediante la cual se explican todas las peripecias existenciales y metafísicas de los personajes de esta narración, que Palencia controla con fortuna en una escritura directa , especialmente dinámica y efectiva para el hipotético lector.

Esta novela es un curioso viaje al centro de los misterios de una cultura en la que conviven los elementos mágicos y espirituales de una comunidad heredera de uno de los pueblos precolombinos más importantes de América, con los más miserables y ramplones intereses de nuestra contemporaneidad.

En este sentido, el más bello de los infiernos es eso: uno de los más mágicos y hermosos territorios culturales que puedan conocerse con la dimensión infernal del mundo de hoy.

ESCRITURAS CONTEMPORANEAS: COLOMBIA

Por: Jacques Gilard

Traducido de la revista francesa Caravelle, por **Alfonso Rodríguez y María Otilia Cancino**

Jorge GARCIA USTA. Cómo aprendió a escribir García MÁRQUEZ. Medellín: Lealón, 1995. 374 p.

Este libro polémico propone una tesis nueva acerca de la formación del escritor García Márquez: su integración al "grupo de Barranquilla" no tiene una verdadera significación, un "grupo de Cartagena" al cual habría pertenecido primero, marcó una etapa decisiva y el intelectual y periodista Clemente Manuel Zabala fue quien le enseñó a escribir. Para fundamentar estas afirmaciones, el autor recorre esencialmente las páginas de El Universal de Cartagena (periódico en el que GM debutó en el periodismo) entre los años 1948-1952. El encuentra allí algunos textos del autor de Cien Años de Soledad (sin arriesgarse nunca, sin embargo, a una atribución sistemática de notas anónimas, lo que hubiese podido ser de un gran interés) y recoge ampliamente escritos del pintor, novelista y poeta Héctor Rojas Herazo y de Clemente Manuel Zabala, en la época de jefe redactor del periódico. Lo que era la vida intelectual de la ciudad y en el seno del equipo periodístico da lugar a páginas interesantes, pero solamente para desembocar en una tesis localista que nos parece relativamente pobre. Se trata sobretodo de negar la importancia del grupo de Barranquilla, e incluso, casi, su existencia; y de demostrar que los "cartageneros" eran quienes habían "hecho" a García Márquez. De paso, y desde las primeras líneas, se invoca un trabajo de Rafael Humberto Moreno-Durán, del cual el autor no se da cuenta que es la expresión de un centralismo que niega el valor del aporte "costeño" a la literatura colombiana y también de una clase dirigente celosa de su prestigio y de su poder, puesto que todo ahí se atribuye a la generosidad de la revista Mito hacia los escritores de la periferia nacional.

Un punto particularmente débil de la obra es la ignorancia de lo que se hacía, se decía y se escribía entonces (finales de los años 40, comienzo de los 50) en el resto del país y particularmente en Bogotá. Se encuentra así la cita de un trabajo reciente sobre la Revista de las Indias (nota 214, p. 345), pero no un conocimiento directo de esta revista, menos aún de la Revista de América, ni de Sábado, ni del suplemento "Fin de Semana" dirigido por Eduardo Zalamea Borda en el Espectador de Bogotá, ni del bimestral Crítica creado y dirigido por Jorge Zalamea; ni siquiera del suplemento literario de El tiempo. Pues si la tesis es ante todo localista (Cartagena contra Barranquilla), también es regionalista ("Costeños" contra "Cachacos"), y está igualmente marcada -hay que decirlo- de un tecermundismo bastante anticuado. La ignorancia de este trasfondo nacional lleva a desconocer los grandes debates del momento en materia de pensamiento, de creación y de ideología (ninguna conciencia, sobretodo, del conflicto persistente entre los partidarios del antiguo presidente López Pumarejo y los de su sucesor Eduardo Santos). Pero es cierto que a este precio es como se puede negar la importancia del grupo de Barranquilla. Y que se puede pasar casi en silencio el hecho que, cuando GM llega a Cartagena y colabora con el Universal, ya ha publicado tres relatos en el suplemento de El Espectador. Dicho de otra manera que él ya los había sometido al juicio de Eduardo Zalamea Borda, una de las mentes más agudas de la época, precisamente al que reconocían como maestro no solamente GM y Mutis sino también los jóvenes intelectuales de Barranquilla. De esa manera son eliminados del panorama, además de Zalamea Borda, su primo Jorge Zalamea y Hernando Téllez. Asímismo son ignorados los debates profundos de la época, entre los adversarios (los dos Zalamea, el grupo de Barranquilla, GM y Mutis) y los defensores (Arciniegas, Gaitán Durán, los colaboradores de El Tiempo, de Revista de América) del liberalismo de derecha, el "santísimo". Lo que hace, entre otros aspectos, que el sentido del "Congreso de nuevos intelectuales", patrocinado por El Tiempo (julio-septiembre 1949), no sea comprendido en absoluto. Al ignorar ese elemento

fundamental del debate, Jorge García Usta podía caer en la trampa tendida por Moreno-Durán y empobrecer totalmente lo que hace la particularidad de la trayectoria de GM y la lucidez de la cual él ya hacía gala -la misma que le permitió reconocer un guía en Zalamea Borda y le hará ver como sus semejantes a los miembros del grupo de Barranquilla. Esta lupa exclusivamente "costeña" falsea irremediablemente la tesis.

Y podemos observar algunos elementos más particulares. Por ejemplo, el asunto sobre la lectura de Faulkner. Según el autor, no son los "barranquilleros" quienes revelaron Faulkner a GM, porque, dice él, se conocía a Faulkner en Cartagena cuando GM llegó. Sin embargo, sucede que ninguna de las citas sacadas de El Universal es anterior a la hecha por el propio GM en julio de 1948. Los textos hacen falta, dolorosamente. Sabemos, por otro lado que el "sabio catalán", Ramón Vinyes leía a Faulkner desde los años 30 y que todos los jóvenes miembros de su grupo habían citado al escritor norteamericano antes de 1948. Hemingway era mencionado, es cierto, pero se ignora que Alfonso Fuenmayor fue quién tradujo "The killers" desde 1945.

Pero es cierto que Jorge García Usta utiliza la bibliografía existente de manera selectiva y orientada. Los textos de Vinyes son citados a veces (nuestra Selección de textos, Bogotá, 1982 que, por otra parte se olvidan atribuírnosla), pero nunca a propósito de Faulkner; la compilación del periodismo de juventud de Cepeda Samudio. En el margen de la Ruta, es prudentemente ignorada (¿es porque soy el autor o porque su contenido socaba la tesis o las dos cosas a la vez?). Ninguna mirada a la "columna" de Alfonso Fuenmayor en El Heraldo de Barranquilla; ninguna curiosidad por los escritos de Germán Vargas (menos abundantes y más dispersos, es cierto, pero se pueden encontrar con la condición de que uno quiera buscarlos). Notemos de paso que estrictamente nada se dice a propósito de los autores del Río de la Plata, cuyo conocimiento ha sido, poco más o menos, una especie de monopolio del grupo de Barranquilla durante muchísimos años (Borges, Felisberto Hernández, Cortázar); en cuanto a esto, uno no puede sino sorprenderse de la ignorancia completa del hebdomadario Crónica, cuyo director fue Alfonso Fuenmayor y el jefe de redacción GM en persona, y donde Borges y Hernández fueron pirateados desde 1950. La insistencia en el hecho de que, en el grupo Barranquilla, sólo Cepeda Samudio haya sido escritor, es evidentemente una manera de apuntar a Alfonso Fuenmayor (quien sin embargo, escribió y publicó ficción) y a Germán Vargas, pero a precio de una espectacular contorsión: quid, en efecto, de los cuentos de José Felix Fuenmayor? ¿Y a dónde fueron a parar los relatos de ficción de Vinyes, que el grupo (y luego GM) conocía? ¿Y la influencia de algunas obras teatrales de Vinyes en GM?

Un punto bastante notable es el relacionado con el lugar donde fue escrita La Hojarasca (p.77-81). Tratándose de un libro de tesis "cartagenera", no nos sorprenderemos de aprender que el autor afirma que la novela fue escrita en Cartagena y no en Barranquilla. Eso es desdeñar el fragmento de carta de Germán Vargas a Ramón Vinyes, que publicamos en la introducción de Textos Costeños, donde se dice claramente que GM dejó a un lado su viejo proyecto de La Casa para escribir otra novela, que no puede ser otra que La Hojarasca, de la cual GM nos afirmó que estaba terminada cuando dejó momentáneamente Barranquilla en 1951. Allí también, la lectura es peligrosamente selectiva.

En lo que concierne al existencialismo, la pobreza de propósito es desarmadora. Parecería que lo que era entonces una corriente de pensamiento central en los debates e interrogaciones de la época, no hubieran sido para GM y Rojas Herazo sino motivo de broma. Esto es llevar la interrogación al nivel de calamidad en que la situaba Germán Arciniegas. Esto es ignorar la batalla que se libraba alrededor del existencialismo en el seno de la vida intelectual colombiana, izquierda contra la derecha, reflexión contra recuperación, Zalamea contra Gaitán Durán. Esto es ignorar lo que el grupo de Barranquilla sabía y expresaba a propósito de las obras de Sartre y Camus y que García Márquez no podía desconocer. Quisiéramos tomar como prueba tan solo el propio contenido de El Coronel no tiene quien le escriba.

En cuanto a las "particularidades" atribuidas a la diligencia periodística de Clemente Manuel Zabala, encontramos el mismo desolador desconocimiento de lo que era la vida intelectual del país, elementos que hacían el interés del Espectador: su "página editorial", y la presencia de Eduardo Zalamea Borda (otra vez él) en ésta. Todo lo que Jorge García Usta presenta como invenciones de Zabala está en El Espectador, comenzando por "La ciudad y el mundo" (que Zalamea Borda firma con el seudónimo "Ulises") y las notas humorísticas de "GOG" (Gonzalo Gónzález, quien resulta ser, por otra parte, primo de GM), sin hablar de lo que significaron un tiempo las rúbricas diarias de Próspero Morales Pradilla y Gustavo Wills Ricaurte.

El asunto de la cultura popular merece también una breve reflexión. Hay que ser bastante audaz par estimar que la segunda nota escrita por GM en El Universal, aparecida dos días después de su llegada, nota consagrada al acordeón folclórico –tan importante en la vida y la obra del Nobel colombiano- le haya podido ser inspirada por Zabala; sugerida quizás pero la inspiración era de GM. Con certeza, los elementos que Jorge García Usta aporta sobre el gusto de Zabala por la música popular y las reflexiones que extraía de ahí, son de gran interés, pero ¿no habría tenido mucho que ver también –y más bien- en las páginas de El Heraldo de Barranquilla, en donde tampoco se ignoraban esos temas? En verdad, aquí también, se nota un serio desconocimiento de lo que sucedía en el resto del país a propósito de la música "costeña". Jorge García Usta parece ignorar totalmente el nombre y la acción de Antonio Brugés Carmona, un "costeño" quien fue, durante años, el abogado incansable de la cultura de la región en las páginas de El Tiempo. El rechazo momentáneo a ritmos tropicales por el altiplano y la persistencia de actitudes racistas hacia éstos son un trasfondo capital, pero completamente desconocido aquí.

Dos breves anotaciones. Una sobre el "gaitanismo" de Zabala (p.323): era primero y ante todo un viejo comunista, excluido del partido cuando la querella del "browderismo" pero fiel a sus compromisos de siempre. Para el trasfondo nacional, podemos remitirnos útilmente a nuestra entrevista con Mutis (Caravelle, nº 64), cuyo contenido no es ciertamente menos confiable que los testimonios de viejos intelectuales "cartageneros" recogidos por el autor del libro comentado aquí.

Finalmente, algunas palabras sobre los temas de GM. Este, según Jorge García Usta, habría sacado el mayor beneficio de la frecuentación de Héctor Rojas Herazo –de lo cual no dudamos, pues el escritor es de talla– sobre todo en lo relacionado con la temática de la familia y la casa. Nos remitiremos solamente al cuento "Eva está dentro de su gato", el segundo publicado por GM: los temas del escritor ya están allí perfectamente identificables, dicho de otra manera, meses antes de que el "Bogotazo" lo obligue a abandonar Bogotá y a instalarse en Cartagena. Sobre este punto, por otra parte, Rojas Herazo hizo ya hace casi veinte años una declaración sin equívocos. En cuanto a la idea de que Zabala enseñó a GM el arte de escribir, más valdría no tardarse en ella. Es tan mecánica que sólo se presta para sonreír: Zabala formó a GM en el periodismo; ahora bien, el escritor viene del periodismo; por lo tanto es Zabala quien hizo al escritor. Que Zabala haya acogido al joven porque él había notado sus relatos en el suplemento de El Espectador no debe tener ninguna importancia...

En resumen, un libro precipitado, dominado

por una tesis excesiva desde todo punto de vista (dejemos de lado los vanos y lamentables ataques ad hominem), debilitado por su ignorancia del trasfondo nacional. Desde otro ángulo, se trata de un acercamiento a una vida intelectual local, que puede tener su utilidad, pero cuyos aportes exiguos deben ser reinterpretados y recolocados en un contexto más vasto -con herramientas y nociones de las cuales no dispone desgraciadamente el autor de este libro no solamente provincialista sino también y sobretodo provinciano.
Jacques GILARD

LAS LUCIDAS LINEAS DE MARGARITA

Por: Leonidas Castillo

El estupor que embargó a una de nuestras pacatas redactoras de versos ante la lectura de "Los Angeles sólo bajan una vez", acabó por ratificar mi alborozada impresión de haber dado finalmente con una voz intensa , viva y resuelta sin excesos en el panorama lánguido de la poesía femenina en nuestro medio. Necesitaba un trago fuerte, capaz de extraerme unos renglones de admiración, de elevar mi temperatura emocional.

Habiendo apurado en la avara noche del solitario lector este licor eficaz contra la fría modorra, tuve ocasión de acercarme a la creadora, Margarita Vélez Verbel, y no sin la trémula emoción del enamorado que formula la confesión, le dije: "No sospechaba siquiera que tu fueras esta mujer", al tiempo que le enseñaba el poemario que sin el menor asomo de trascendencia me había obsequiado. Curiosamente, la extrañeza destelló en sus diáfanos ojos, como si yo me estuviera refiriendo a algo de lo cual ella no tuviera noción. Esa misma tarde no pude evitar el asedio de una frase que desheché y ahorita mismo rememoro. La frase es esta: "Margarita no tiene la culpa, florece porque florece". Y retomé íntimamente la antigua discusión sobre el poeta como un bruto inspirado, tan discretamente tratada por Carlos Pujol en el prólogo a su edición de los Escritos sobre Literatura de Charles Baudelaire, de quien declara que siendo "el mayor poeta del siglo, es también uno de los hombres más inteligentes que dió Francia en el Siglo XIX, uno de los que habla de Literatura con mayor lucidez, conocimiento y profundidad".

Inicialmente prejuzgué la inanidad del título "Los Angeles sólo bajan una vez". Pensé que la sobreoferta de angeología que en nuestros días satura el mercado la había arrastrado en su cursilería. Pero luego descubrí algo que ella misma me había señalado en principio, esto es, que la justificación se halla luego de la lectura de los poemas. Los ángeles a que se refiere la autora son esos lindos, beatíficos e inocentes de la iconografía cristiana que siempre me han excitado las ganas de asestarles una puñalada en el abdomen, a ver si logro descomponerles por un instante la estúpida expresión de dicha de sus rostros. La autora se resiste, en estos poemas, a ser el dulce angelito víctima de un juego cruel del que ya aprendió la lección: es una maestra de la estrategia amorosa, una estrategia del amor.

Deseché pues la frase "Margarita no tiene la culpa", pero por un instante tuve la certeza de que si le pedía un comentario, una aclaración, o incluso si le leía uno de sus poemas, me respondería como el postrero Ravel al escuchar una de sus propias creaciones: "¿ De quién es esto?".

Como lector me siento impactado ante la lluvia de rosas incandescentes en la noche de un vago resplandor ladrillo de estos poemas. Algo saturnino, de Verlaine, quiero decir, algo incendiario hay en esta valiente manera, en este cumplido oficio de mantener el alma en vilo sobre la cuerda floja del lenguaje y el sentir. Arduo pensar de bizarros sentimientos, verdades dehojando dolorosamente el corazón de los amantes, decidida elección del duro destino de victimario antes que el de víctima:

No pongo
mi otra mejilla
antes
preferiría crucificarte.

Apasionada palabra contenida en su latir, conflicto adentro, presagios crueles, terreno movedizo que exige todo nuestro cuidado es la vida y es el amor en estos poemas con que Margarita Vélez ha tenido a bien regalarnos. Pocas veces nos hallamos con una visión tan lúcida de la vivencia de un autor entre sus contemporáneos. Hay un ahondamiento en los motivos de la emoción y el sentimiento, y el lenguaje se torna cauto, económico y fresco como un telegrama.

Nada tan grato para mí en este momento como prolongar in extenso esta suerte de confesión, mas juzgo que el lector se hallará más a gusto viendo la película que oyéndola contar. Y pues mi oficio no es felizmente el de crítico literario. Valga la oportunidad de presentar algunos de estos estupendos poemas para, si aún estuviere a tiempo, dejar sensatamente al lector a solas con estas lúcidas líneas. Vale.

Vélez, Verbel Margarita: Los Angeles sólo bajan una vez, Alcaldía Mayor de Cartagena de Indias, 1996. Convocatoria Editorial 1995.

Teatro

A propósito del VI Iberoamericano de Bogotá

El actór y bailarín español Antonio Canales

Urge una nueva crítica para un nuevo teatro, dice el "gurú" José Monleón.

Por: Sigifredo Eusse Marino

El teatro contemporáneo, en toda su atomizada diversidad y como confluencia de las mil y una posibilidades de la expresión escénica que se dan en estos tiempos de las tecnologías, la multimedia y el mercado transnacional del gran espectáculo, tuvo su cabal puesta en escena durante el VI Festival Iberoamericano de Bogotá.

De paso, lo de "Iberoamericano" es un despiste nominal, pues más de 70 grupos profesionales de los cinco continentes trajeron un millar de protagonistas y los pusieron durante 17 días enfrente de auditorios masivos incuantificables, tanto en prestigiados y tradicionales escenarios a cubierto como en plazas y ámbitos al aire libre de la sacra temporada anual de la cristiandad - La Semana Santa -, bajo un clima providencialmente benévolo y mayormente soleado.

La pluralidad de temas, estéticas e idiosincrasias vertidas a la fugacidad inmensa del hecho escénico han constituido un mosaico inigualable y una ocasión sin par para medir el pulso de este arte milenario y avanzar sus prospectivas futuras.

Directores de bien ganado prestigio universal como el griego Theodoros Terzopoulos, el japonés Tadashi Suzuki, el uruguayo César Campodónico, el norteamericano Robert Wilson y el italiano Roberto Ciulli, entre otros, no sólo confrontaron la eficacia comunicativa y lúdica de sus espectáculos con el público y la crítica, sino que - en foros, coloquios y talleres - cuestionaron el pensamiento actual detrás del arte de la escena y su sentido en la sociedad contemporánea.

Crítica de la Crítica

La crítica también fue protagonista. El español José Monleón, un patriarca que es ya familiar en el festival bienal de la capital colombiana, donde es respetado como el gran gurú que ha contribuido a levantar un sabio puente de reflexión y pensamiento entre las sensibilidades distintas de los profundos rituales del Lejano Oriente y la estética multiforme del arte escénico occidental, fue el primero en poner el dedo en la llaga.

En un reencuentro con la crítica y la prensa, propiciado por la organización del festival a instancias de la Asociación Colombiana de Críticos e Investigadores de Teatro (ACCIT, cuya creación él gestó durante el festival del 94), Monleón disparó su deliberado boomeran al doble blando de quienes hacen el teatro y aquellos que detentan el privilegiado poder de comunicar sus opiniones de la obras por la vía expedita de los medios de difusión masiva. Dijo: "Cada vez dentro del teatro hay menos pensamiento y esto ha hecho que cada vez más la crítica teatral se haya venido empobreciendo. Entre el crítico y el creador escénico no existe relación ninguna. Y ante la ausencia de un pensamiento crítico, el teatro ha devenido una especie de bodegón de feria para quienes tienen el gran dinero. Es necesario que el teatro lleve en su interior cuerpo crítico"

La nueva sociedad del teatro

En diálogo con el mismo José Monleón, Roberto Ciulli, el director italiano del Theater an der Rhur, grupo que él mismo fundó en Alemania y con el que trajo al Festival cuatro montajes recientes (Don Juan y En la Jungla de las ciudades, según Bertolt Brecht, Teatro cómico, de Goldoni, y el Jardín de los cerezos, de Chejov), avanzó su diagnóstico y profecía personal sobre la actualidad y el futuro del arte teatral: "El teatro estable, tal y como fue concebido por la sociedad burguesa, ha muerto. Necesitamos otras estructuras, las ciudades no son como eran antes, el público ya no es el de los barrios céntricos donde siguen estando la mayor parte de los teatros, hay un gran público que vive en la periferia, existen expresiones marginales, etc... Es preciso realizar un discurso profundo que resitúe el teatro, con nuevas estructuras, en la sociedad."

Con respecto al futuro del teatro, Ciulli aportó su experiencia y predicción personales: "Yo trabajo desde hace años con el concepto de que el actor no es un intérprete, sino un creador, un artista. Superada la vigencia dominante, en la puesta en escena, del director-autor, ha llegado el momento de redescubrir el actor-autor (aunque no aún en el radical sentido de que los actores escriban los textos)... Yo voy incluso más allá: el futuro del teatro está en comprender que los espectadores son autores, cuya creatividad ha de ser estimulada en lugar de tratarlos como público pasivo".

Una perplejidad feliz

El mosaico de las obras vistas, celebradas, disfrutadas o controvertidas, es una inmensa y sorprendente colcha de retazos de texturas dispares y toda la gama de colores e iluminaciones posibles. Poner allí las costuras es cosa que ocupará a cada quien hasta el año 2000, última reflexión del milenio.
Desde miradas modernas a los clásicos griegos aportadas por culturas muy distintas e incluso distantes a la original, el eterno Shakespeare repuesto por su directa descendencia artística, y la reeditada dramaturgia universal del siglo pasado, pasando por la cintura del revolucionario teatro Brechtiano y las reediciones contemporáneas de García Lorca, hasta las formas y temáticas más actuales, se han expresado por una hibridación de medios, técnicas, estéticas y perspectivas de infinitas combinaciones y posibilidades. La danza contemporánea, el teatro-danza, la acrobacia, el circo y aún la saltimbanquia medieval, los aparatajes electrónicos de la última tecnología audiovisual, se han mestizado con las técnicas tradicionales o renovadas del arte teatral propiamente dicho. Con todo ello, quizá abrumada por tan caótica descarga de arte y creatividad que se resiste a todo canon clasificatorio, aparece como apenas natural el desconcierto de la crítica.

Pero, aparte de que cobija a la inmensa mayoría, creadores del teatro incluidos, lo claro es que se trata de una perplejidad festiva y feliz. Algo ciertamente para celebrar, pues en su aparente debacle el teatro no ha perdido vitalidad ni extraviado su factor sorpresa, su facultad de inquietar y poner a pensar.

Los Espectáculos

Imposible dedicar en un despacho de prensa toda la multidiversidad de los espectáculos traídos al VI Iberoamericano de Teatro. Terzopoulos puso en la cosmogonía de hoy la antigua sabiduría de los mitos griegos, dirigiendo cuatro montajes internacionales, sólo uno de ellos con su grupo Attis Teatro(Hercúles), otro colombiano (Las Bacantes), y los dos restantes (Quarteto y Medeamaterial) realizados según recreaciones modernas del recientemente fallecido dramaturgo Heiner Muller y sostenidos por el impresionante trabajo de la gran actriz rusa Alla Demidova. El japonés Suzuki mostró la contrapartida profundamente oriental de su Dionisios, hubo una deslumbrante y controvertida Medea China y una Perséfone danzaria y pictórica del "ciudadano del mundo" Robert Wilson.
La Royal Shakespeare Company hizo un Romeo y Julieta respetuoso del clásico original pero traído a comienzos del siglo XX donde, aunque Romeo es negro y Julieta rubia, el presumible conflicto racial es inexistente y el mensaje final de la obra remite a la unión universal por encima y después de las grandes tragedias. La vigencia también universal de García Lorca fue puesta de bulto por el formidable trabajo escénico del Ballet Flamenco de Antonio Canales, orientado dramatúrgicamente por el Catalán Luis

Pasqual, reciente exdirector del Teatro de Europa con sede en Paris.
Canales, con su grupo de baile flamenco y cante jondo, antes de una segunda parte en que recreó en un crescendo agresivo y fortísimo la tragedia española que Pablo Picasso plasmó en su Guernica, hizo la versión danzaria y profundamente dramatizada de La Casa de Bernarda Alba, donde todos los roles femeninos fueron incorporados por hombres, elenco en el que sobresale una joven revelación como Paul Vaquero.
El espectáculo fue aclamado durante 15 minutos por el auditorio repleto del Teatro Colón. Sin embargo, al crítico Manuel Drezner, de El Espectador, tras reconocer la virtuosidad innegable de Canales, su montaje de Bernarda Alba le pareció "lesa traición" al autor y tituló "García Lorca en travestí".

DANZA

IV Festival Internacional Barranquilla Nueva Danza

Por: Sigifredo Eusse Marino.

La vocación danzaria le viene a Barranquilla por ancestro. Nada extraño y sí muy consecuente , entonces, que el Festival Internacional Barranquilla Nueva Danza, con apenas cuatro años de venirse realizando, se convierta ahora, en cada mayo de insurgente floración, en un epicentro caribe par la danza contemporánea, esta forma vibrante de la expresión artístico-escénica de la modernidad.

La organización del festival -a cuyo frente están, desde su creación, la danzarina y poetisa Mónica Gontovnik y la gestora cultural Beatriz Quintero- contó en esta edición con el apoyo decidido del Ministerio de Cultura.

Durante una semana, grupos de ocho países pusieron más de cien artistas en la escena múltiple del IV Internacional Barranquilla Nueva Danza, el cual, este año, generó y cobijó otros importantes eventos paralelos: como el Primer Congreso Colombiano de la Danza, un Taller Internacional de Crítica de la Danza Contemporánea (orientado por el mexicano Carlos Delgado), un taller de Dramaturgia para al Danza (por la también mexicana Patricia Cardona), otros cuatro talleres dirigidos a los coreógrafos y danzarinas participantes, y la Primera Muestra Nacional de Danza Contemporánea, previa convocatoria y selección realizada por el Ministerio de Cultura.

Aparte de los grupos de esta muestra nacional, los países y elencos participantes en la internacional fueron los siguientes: Martinica, con Azanie, un grupo que venía de obtener el premio "New York Dance Performance"; la compañía Marcia Duarte, de Brasil; Los Denmedium de Costa Rica; Provisional Danza, de España; Le Corp Indice, de Canadá; el Frente de Danza Independiente, de Ecuador; Contradanza, de Venezuela; y, al lado de ellos , tres elencos colombianos cuya presencia fue independiente de la escogencia que hiciera Mincultura para la muestra nacional: la Compañía de Tino Fernández, el grupo Ombligo' e Kazabe y el grupo de la Universidad Nacional, Danzacomún.

Dentro del grupo de talleristas de todo el país que asistieron al Taller Internacional de Crítica de la Danza, asistieron Sigifredo Eusse y Luz Marino Torres, ambos barranquilleros que tienen como antecedente haber sido becarios de Colcultura durante cuatro festivales internacionales de teatro entre 1994 y 1996.

DEL GRUPO AZANIE DE FRANCIA

Visualmente, A la mirada de un solo ojo se plantea con una marcada atmósfera teatral. El el plano auditivo, las sonoridades novedosas, insospechadas y exóticas empiezan a sucederse en secuencias inesperadas, que van deparando una sorpresa tras otra. El tejido sonoro resulta de un colorido fuertemente contrastado, donde una percusión rotunda que parece venir del corazón de Africa se entrelaza con flautas ondulantes, crepitar de semillas, caracolas de mar u ocarinas de monteadentro... O con rumores en cascada de una naturaleza tupida y húmeda, tanto como, a ratos, de horizontes libres y vastos espacios abiertos. A contrapelo del plano sonoro, los cuerpos (y las situaciones en que aparecen inmersos, casi siempre en la circunstancia gregaria de un triángulo de danzarines que se resiste al desarraigo, que parece afirmar su voluntad de preservar y defender sus profundos lazos de etnia, sensibilidad y destino) afincan sus trayectorias espaciales fuertemente ligados a tierra pero con una caligrafía de movimientos, expresiones y gestos decididamente urbanos y modernos, que vienen claramente de las contraculturas citadinas contemporáneas. Las angulosas contracciones musculares del break dance, las síncopas vocales del rap, están allí limpiamente contrastadas contra el telón palpitante de las otras sensorialidades más épicas: las que remiten a las raíces, o al paraíso perdido y en trance de ser recuperado. En medio de todo explotan a ráfagas las voces negras de los actuantes, como potentes, entrañables gritos libertarios.

DE LA COMPAÑIA MARCIA DUARTE DE BRASIL

Por Luz Marina Torres

La obra de Brasil, Movimientos de deseo, provocó algo que no se había presentado en el Festival Internacional Barranquilla Nueva Danza: el paroxismo de los asistentes al Teatro Amira de la Rosa. Señoras ruborizadas, visiblemente molestas, confundidas por la ofensa de haber sido convocadas a presenciar un

espectáculo "aberrante". Señores deliciosamente excitados que hubieran preferido que el espectáculo no terminara. Público joven que acepta sin más verse en los actores-bailarines. Algunos que no resistieron y prefirieron abandonar la sala en medio de la función. Otros, con menos aspavientos, optaron por una lectura estética. Las pulsiones de los intérpretes se articulan rítmicamente a la música, que por momentos alcanza decibeles insoportables, y van en aumento hasta lograr el climax. La obra no se desarrolla línealmente sino que presenta continuas rupturas y logra su unidad de sentido a través del desfile de imágenes, tan reiterativas en algunos casos como si el espectador no estuviese en capacidad de captarlas a primera vista. Con el despliegue de ciertas técnicas propias, incluso, de los centros nocturnos de diversión, el grupo logra crear una atmósfera envolvente por la que transita un cúmulo de imágenes que ya son de la vida cotidiana contemporánea. Asunto que nos pertenece y en los que muchas veces se asumen actitudes de poca beligerancia frente a ellos, como en el caso de los diferentes tipos de violencia que vivimos. Para algunos asistentes, parece que es más importante combatir la puesta en escena de problemas conflictivos como las relaciones sadomasoquistas, homosexuales y otras, que confrontarlas en la realidad práctica.

Discos

TRES VUELOS EN ALAS DE LA ALTA FIDELIDAD

Por: Víctor González Solano

Silvio Rodríguez:
Un Domínguez maternal

Domínguez es el más reciente trabajo discográfico de este trovador cubano. La obra forma parte de un tríptico que Silvio hiciera con su nombre y apellidos. En 1992, grabó Silvio, en 1994 continuó con Rodríguez (Un homenaje a su padre) y terminó en 1996 con Domínguez, un homenaje a su madre y a toda su familia materna por la música que le brindaron en su niñez. En este trabajo Silvio regresa a sus días de trova dejando de lado las ricas orquestaciones de sus últimas producciones. En él lo acompaña Argelia Domínguez, su madre, en el tema "El viento eres tú", y también interviene su media hermana Anabel López Domínguez. El trabajo contiene la canción "Alas de colibrí", tema que ocupara primeros lugares por varias semanas en países como Argentina, Chile, Perú, México y España.

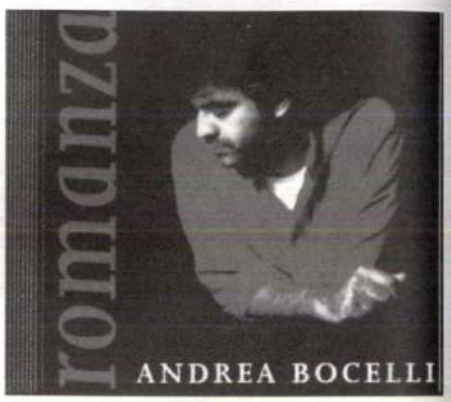
Alta Fidelidad: la unión de Mercedes y Charly

Lo que comenzara como un sueño hoy es ya una realidad. La unión de estos dos grandes de la canción latinoamericana provenientes de muy distintos sectores de la música, es la prueba fehaciente de una gran amistad y de una alta fidelidad. Mercedes Sosa y Charly García, en más de una ocasión, habían soñado con grabar juntos un disco y este sueño lo realizan a partir del 11 de junio de 1996. El 3 de julio de 1997 el feliz resultado ya estaba en manos de sus seguidores.

"Hace años que me vengo preparando para este disco, entrando no el mundo del rock, que realmente no conozco, pero sí al universo de Charly García, que conozco porque lo escucho desde 'Será Giran'", puntualizó Mercedes ante unos 100 periodistas.

El disco contiene 12 canciones que conforman un recorrido por la historia musical de García, y a la vez resulta ser un reto para la aventura musical que estos dos grandes artistas vienen protagonizando desde hace varios años.

Andrea Bocelli: "Por tí volaré"



Este joven tenor invidente se ha convertido hoy en la gran revelación italiana de la canción lírica moderna. Su capacidad interpretativa lo hace poseedor de un primer lugar en países como España, Italia, Bélgica, Holanda, Francia y Alemania.

Posee un talento que le permite interpretar cualquier tipo de música, tanto canciones de amor como arias de ópera, con una potencia, una energía y un calor increíbles.

Su trabajo Romanza, primer álbum en español y su cuarto en su gran trayectoria musical, reúne las mejores canciones de sus trabajos anteriores.

"Por ti volaré" ("Con te partiro") cuenta con el respaldo y el éxito en la mayoría de los países de Europa. La canción, más susurrada que cantada, traspasa fronteras y se instala en la memoria.

Bocelli ha cantado en los escenarios de europeos con estrellas como Luciano Pavarotti, Brian Adams, Andreas Vollenweider, Martha Sánchez, Nancy Gustaffsson y Georgia, siguiendo la sana costumbre que en este sentido han instaurado en el mundo musical moderno personajes como Luciano Pavarotti, José Carreras, Plácido Domingo, y la mismísima Catherine Battle.

Plastica

"BESTIA COMO UN PINTOR" DANIEL ANGULO O LA OBLIGACION DE SER MODERNO

Por: Miguel Iriarte.

Daniel Angulo es uno de nuestros artistas en el que de manera excepcional convergen tradición y modernidad. ¿O deberíamos decir más bien tradición y post-modernidad?
Formado (o deformado) en la barahunda

DANIEL ANGULO

de los "ismos" de todas las vanguardias, ha logrado edificarse una especial sensibilidad creativa y crítica, que hace que en su trabajo estén siempre presentes nuevas ideas, nuevos conceptos, nuevos soportes, nuevas propuestas visuales que hacen de su creación plástica la expresión de una posición artística adelantada, sostenida por una amplia noción de lo cultural y por una conceptualización decididamente vanguardista resuelta en la confrontación de lo normal y lo establecido, asumiéndolo y transformándolo, desafiando el peligro de la boutade que en estos casos siempre acecha, y que puede dejar el hecho artístico en la sola manifestación de lo epidérmico y superficial.

En Daniel Angulo no es así. Duda y misterio, planos y figuras de una alta elaboración simbólica, atmósferas de ideas, de materiales y colores, presencia del expediente literario dentro y fuera de la obra, aplicaciones diversas que alteran los rigores de una técnica única, la indagación en lo insondable del yo o en lo anodino de la historia cotidiana, la alusión a Velásquez o De Kooning, la música de Mañe Arrieta o de Albert Ayler, la textura del lienzo convencional o el orín de un latón oxidado, todo ello es único y a la vez diverso cuando aprendemos a aprehender las elusivas significaciones de la obra plástica de Daniel Angulo.

"Bestia como un Pintor" es el título de esta inquietante muestra conformada por 18 obras, que bajo un concepto tan definitivamente provocador, y tan propio de su talante artístico, Daniel Angulo rompe su silencio de cinco años de no exponer en esta ciudad, para ofrecernos ahora una obra llena de sugerencia, misterio y novedad.

Sus obras han estado expuestas en muestras individuales y colectivas en el marco de importantes eventos plásticos realizados en destacados salones y galerías de Colombia, Venezuela, Puerto Rico, República Dominicana, Italia, Londres, New York, Miami, Bruselas y Cuba, experiencias que aunadas a su disciplina de experimentación, estudio y búsqueda permanente de salidas artísticas siempre diferentes, le han proveído a su trabajo una característica formal y conceptualmente agresiva y definitivamente moderna, que le permite ser distinguido como un caso especial en el panorama de la creación plástica en nuestro medio.

¡LA PASION DE VER! LA PINTURA DE GUSTAVO SÁNCHEZ

Por: Miguel Iriarte

Con una poderosa muestra de Gustavo Sánchez, el pintor cubano residenciado en Barranquilla desde hace casi veinte años, la Galería de la Aduana organizó su segunda exposición del ciclo del presente año, luego de la importante muestra de la obra de Carnaval de la artista antioqueña Flor María Bouhot.
La muestra recogió obras de Sánchez pertenecientes a distintos momentos de su pintura, algunas de ellas cedidas especialmente para la muestra por algunos coleccionistas privados, así como sus trabajos más recientes. El resultado fue un impactante conjunto de 28 obras de gran valor expresivo en el que se afirmaba cuadro a cuadro la estética personal de este pintor que pareciera jugarse con arrestos en cada acto creativo todo el saber y el sentir que ha ido acumulando en su oficio de pintor.

Sánchez realizó estudios de pintura en el Antioch College de Yellow Spring, Ohio; en el Cape School of Arte de Provincetown, Massachussets, y fue discípulo del maestro Henry Henshe, en los Estados Unidos.

Su pintura ha logrado un importante espacio y significación en el contexto de la pintura del Caribe colombiano, en el país y en el

exterior con numerosas muestras individuales y colectivas, desde 1984, destacándose siempre por el planteamiento de inquietantes conceptos que son una clara burla del entorno social, una dura crónica del alma de sus contemporáneos, expresada en un lenguaje de decidida pasión colorística. Las significaciones y el prestigio de su trabajo artístico serio y esforzado, logrado a pulso en la dispersión habitual de nuestro medio, le ha llevado a ser seleccionado para XVIII Salón de Arte Joven, del Museo de Antioquia, en Medellín; para participar en la Bienal de Nuevos Nombres de la Biblioteca Luis Angel Arango; para exponer en la muestra titulada Herencia Hispánica del Museo de Arte Hispánico y Latinoamericano de la Florida, entre otras, y para hacerse merecedor de un claro reconocimiento del público y de los críticos por los valores incuestionables de su obra. Aunque el propio artista considere que "sólo la exclusión total de 'expertos' y 'críticos' que suelen invadir las diferentes fases del proceso creativo, libera al artista de esa interferencia impotente de aquellos que pretenden ejercer autoridad en un mundo que apenas conocen y nunca han visitado".

La de Sánchez es una pintura bien pensada. Sus lienzos son una rigurosa puesta en escena en la que sus personajes y los elementos de su atmósfera tienen un claro papel en su discurso: ser parte de un parlamento teatral que se desborda de los cuadros en forma de títulos de corrosiva ironía.

"La Pasión de Ver", que fue el título de esta muestra de Gustavo Sánchez, estuvo a disposición de un gran número de público de todas las edades hasta la última semana del mes de abril.

En el Amira de la Rosa

OBRA GRAFICA DE ALVARO BARRIOS

Por: Miguel Iriarte

"El arte no es menos misterioso que los otros misterios de la vida y en ello reside su sortilegio"

(Alvaro Barrios, 1981)

El Banco de la República y la Biblioteca Luis Angel Arango hicieron posible en la ciudad el pasado mes de abril esta exposición itinerante de Alvaro Barrios, luego de varios años de no exponer individualmente en Barranquilla, salvo su reciente exposición "50 Caminos de la Vida" realizado en el MAMB

Se trata de una muestra que recoge 44 trabajos con lo más representativo de la obra gráfica de este artista, en la que se encuentran importantes hitos artísticos del arte contemporáneo colombiano y momentos memorables en la carrera de este este creador barranquillero, representados en obras como los tres avisos publicitarios de las Tres Generaciones de Buen Café (que fueron la idea germinal de su célebre serie de grabados populares que constituyeron en su momento una propuesta revolucionaria en la relación obra de arte - espectador, y que le permitieron a Barrios un amplio y provechoso desarrollo de esta idea), su famoso cuadro El Juego de la Pelota, Los Sueños con Marcel Duchamps, La Ascensión de Remedios La Bella, la Instalación de un Monumento Público en Venecia (y sus bellas variaciones), La Creación del Hombre, Los Martirios de San Sebastían, entre otros, que nos reactualizan y nos devuelven a un Barrios permanentemente innovador, metafórico y poético, alusivo e intertextual, en un diálogo inteligente y creativo con importantes personajes y momentos de la historia de la cultura universal.

Nos permitimos citar aquí algunos apartes de lo que escribió Eduardo Vides, curador de la muestra, acerca de la misma, publicado en un inserto especial del catálogo oficial de la exposición: "Los primeros contactos de Alvaro Barrios con el grabado se remontan al decenio de los sesenta, cuando asistía a clases en la Escuela de Bellas Artes de Barranquilla. De esa época son sus primeras xilografías y aguafuertes firmados en 1965, e impresos a una sola tinta sobre papel periódico.

En esta exposición se han reunido tres aspectos de su obra gráfica: aquellas realizadas en las técnicas de reproducción múltiple tradicional, el primero; los grabados populares y piezas conceptuales, el segundo; y una instalación que consta de 60 serigrafías sobre cartulina, el tercero."

Luego de una prolijo recorrido por las distintas etapas del grabado en la carrera artística de Barrios, Eduardo Vides concluye acertadamente lo siguiente: "La obra gráfica de Alvaro Barrios es un conjunto particular dentro de su trabajo, un frente que expresa su creatividad estética y conceptual como un cuestionamiento a la disciplina tradicional del grabado, donde manifiesta su interés por algunos aspectos personales que incluyen lo autobiográfico y la evocación de tiempos pasados, mediante la utilización de emocionantes imágenes espirituales, utópicas y nostálgicas".

CATE DRA

CATEDRA JULIO ENRIQUE BLANCO: MODERNIDAD Y MODERNIZACION

Por: Javier Ferreira

Durante el primer semestre del presente año se desarrolló en esta ciudad la cátedra Julio Enrique Blanco, organizada por la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad del Atlántico, cuyo objetivo se centró en el debate filosófico de lo contemporáneo. La coordinación de este evento académico estuvo a cargo del filósofo costeño Numas Armando Gil, director del Instituto de Filosofía, con la colaboración de los estudiantes del pregrado de filosofía de esa universidad.

El maestro Ramón Pérez Mantilla fue el encargado de abrir la cátedra con la ponencia "Nietzche Moderno y Postmoderno", en la que resaltó la figura del pensador alemán como padre de las corrientes filosóficas postmodernas, y en la que también se criticó la tendencia de Fukuyama de dar fin a la historia y la teoría de la acción comunicativa de Habermas, enfatizando el hecho de que éste había escrito tanto que no le había quedado tiempo para reflexionar un poco, y que además, razona como remendando calcetines".

El segundo filósofo invitado fue el maestro Darío Botero Uribe, quien maravilló al auditorio con su tesis sobre el ambientalismo cósmico y la nuevas salidas de una sociedad mundial. Su disertación giró en torno al papel fundamental de la comunicación como punto de partida de la modernidad. En este mismo item participó el Ministro de Medio Ambiente, Eduardo Verano de la Rosa, quien había sido invitado a disertar sobre el tema Ecología y Modernidad.

Rubén Jaramillo Vélez, por su parte, trabajó la ponencia "La Moralidad y la Modernidad en Colombia" , y con su característico dominio en temas histórico-filosóficos, hizo un recorrido por los cambios que la modernidad había dejado en Colombia, mostrando el panorama gris del desarrollo intelectual de nuestro país.

El filósofo de la ciencias, Juan Manuel Jaramillo, en su ponenecia "Modernidad y Ciencia", demostró cómo los colombianos no podemos estar de espaldas a los adelantos de la ciencia, y exhortó a un compromiso hacia la búsqueda de una equidad del conocimiento en América Latina.

Luis Villar Borda y Hernán Ortiz Rivas, filósofos de nuestro país, argumentaron cada uno a su turno la importancia de la ciudadanía y los derechos humanos en la sociedad moderna. En ese sentido, el estado moderno debe garantizar tales prerrogativas a la sociedad, y sus asociados deben exigirlas. La democracia es y debe ser ese ideal de sociedad.

El filósofo Guillermo Hoyos Vásquez disertó sobre la universidad y la modernidad, delineando los parámetros que debe seguir la universidad moderna y la forma en que ésta debe asumir las necesidades de la sociedad.

Rodrigo Argüelles presentó la ponencia "Cultura, Comunicación y Modernidad ", poniendo en evidencia la deshumanización que está padeciendo el hombre moderno alienado por los medios de comunicación, pasando del homo sapiens al homo sappins, es decir, al hombre del control remoto.

De la cátedra quedó, en suma, la certeza de que una sociedad como la nuestra, con rezagos premodernos y plagada de agentes que alteran el desarrollo, no puede sino unirse para tratar de modernizar su entorno. La universalización de nuestras aldeas y las nuevas políticas mundiales ya hacen parte de nuestra cotidianidad.

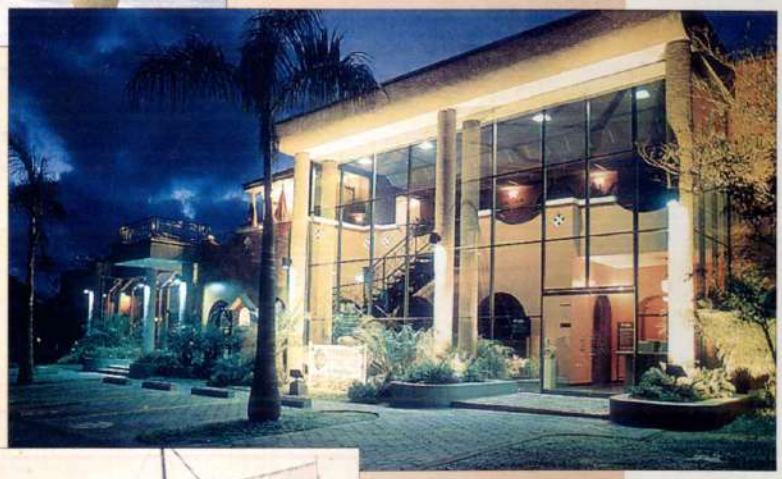
"...Hay dos maneras radicalmente distintas de experimentar la lectura (y su aprendizaje): o bien como algo de gran valor práctico, algo importante si uno quiere progresar en la vida; o bien como la fuente de un conocimiento ilimitado y de las conmovedoras experiencias estéticas. (Bruno Bettelheim)"

¿ De cuál de estas dos maneras lee

BIBLIOTECA PILOTO DEL CARIBE
Barranquilla
Vía 40 No. 36 - 135

Nuestros recientes aportes a la recuperación de la memoria urbana de Barranquilla.

El antiguo Edificio de La Aduana de Barranquilla. 1992-1994 Premio Nacional de Arquitectura 1.996



La nueva Sede de la Cámara de Comercio de Barranquilla 1995

La Estacion Montoya de Barranquilla. Proyecto en ejecución.

FT Hyman Nieto

CAMARA DE COMERCIO DE BARRANQUILLA

convocatoria

PREMIOS NACIONALES

MINISTERIO DE CULTURA

Premio
Nacional
De
Ensayo
Sobre
Pensamiento
Político

DARÍO ECHANDÍA

C∞D
1234
$6000

Recepción de obras
Unicamente por correo
Mayo 11 a Sept. 30/98

Informes y envío de obras
Biblioteca Nal. de Colombia
Calle 24 No. 5-60 piso 5
Santafé de Bogotá D.C.
Telefax (91) 243-5994

MINISTERIO DE CULTURA