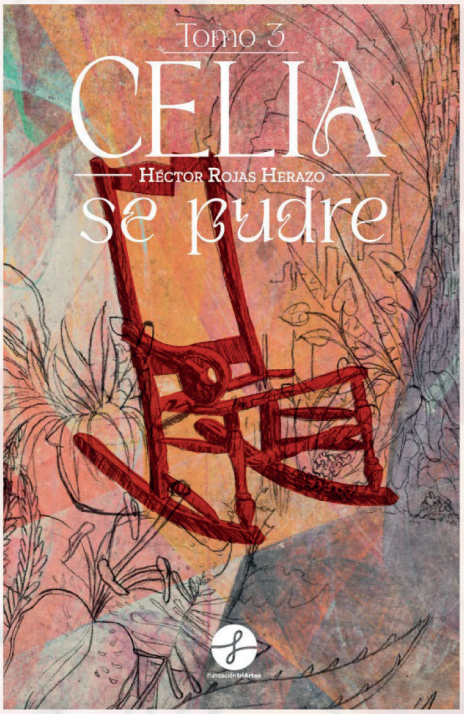
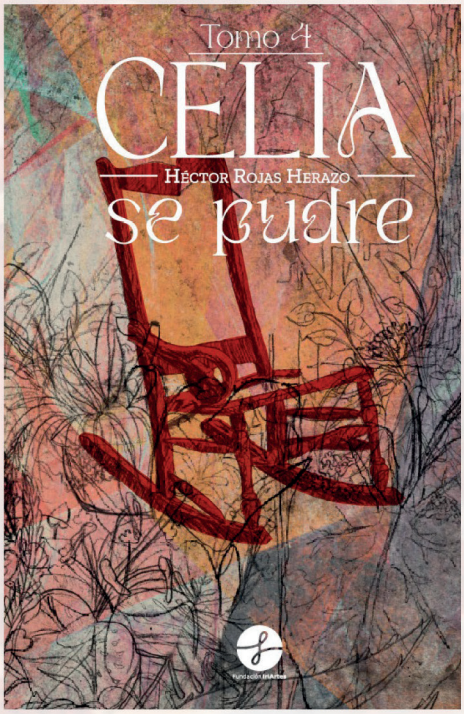
víacuarenta

Revista de Investigación, Arte y Cultura

ISSN 0123-4854 Depósito legal No.410 / Número 35 y 36 segundo semestre 2022





Biblioteca Piloto del Caribe
Barranquilla - Colombia

víacuarenta

Revista de investigación, arte y cultura

Una publicación de la
Corporación Luis Eduardo Nieto Arteta
ISSN 0123-4854 - Depósito Legal No. 410

Sede
Biblioteca Piloto del Caribe
Vía 40 No. 36-135 - Tel.: 379 2949
Barranquilla, Colombia, Suramérica.
E-mail: revistaviacuarenta@clena.org
viacuarenta online:
http://bibliotecapilotodelcaribe.com/revista-viacuarenta/

Director - Editor
Miguel Iriarte

Comité Editorial
Tallulah Flores / Carlos Barraza
Patricia Iriarte / Álvaro Suescún
Clinton Ramírez

Colaboran en este número
Patricia Iriarte / Andrea Juliana Enciso
Guillermo Tedio / Boris Oyola
Eleucilio Niebles / Adalberto Bolaño Sandoval
Yidi Páez Casadiegos / Tita Cepeda
Blas Zubiría Mutis / Matilde Eljach
Javier Ortiz Cassiani / Weilder Guerra Curbelo
Rómulo Bustos / David Lara Ramos
Jorge Nieves Oviedo

Portada
Camilo Cardona / Miguel Iriarte

Ilustraciones interiores
Muriel Angulo, de su obra
"Yo soy la loba blanca".

Diseño y Diagramación
Camilo Cardona

CADA AUTOR ES RESPONSABLE DE SUS OPINIONES

CONTENIDO

Editorial 3

Celia ya no se pudrirá en el olvido 4

Prólogo a la nueva Celia 6

Entropía y conciencia narrativa en Celia se pudre 10

Cuatro textos de Boris Oyola 36

Sobre los cuentos de Boris Oyola 39

El aedo y el rapsoda. De la polis a la democracia 42

Meira Delmar. De la familia recordada al linaje histórico 50

Tita Cepeda Recuerda a Meira Delmar 60

PoeMaRío 2022
Muestra de Ganadores VII Mesa de Jóvenes "Jorge García Usta" 62

Muriel Angulo. Declaración de principios 68

Ibarako de la ópera "Benkos" 71

Aimé Césaire y Frantz Fanon. Intelectuales universales desde el Caribe 77

Ruta, evocación y canto; reclamación y grito en la poética de Jorge Artel 90

La rebelión de los genes: El mestizaje americano en la sociedad futura 100

Destino del muntú 101

Una misa para Rafael Cassiani 103

Con amigos se administra el hambre 112

Una pregunta para Escalona 115

La Casa en el Aire 122

Algunos dilemas inevitables en las éticas y estéticas de nuestro tiempo 126

Reseñas de Autores 132

EDITORIAL

Este número especial de la revista ***víacuarenta*** intentó ser en un comienzo una edición no monográfica para romper con lo que se nos ha convertido en una tendencia editorial que nunca pretendió ser una camisa de fuerza.

En efecto, luego de números como los dedicados enteramente a Luis Eduardo Nieto Arteta, Alberto Assa, Hans Federico Neuman, a la crónica en el Caribe colombiano, las tres antologías de memorias de PoeMaRío y las dos del cuento en el Caribe colombiano, así como el número especial de los 100 años del edificio patrimonial de la Aduana de Barranquilla, quisimos hacer entonces un número con materiales diversos, conectados quizá, pero interdependientes. Sin embargo tenemos que admitir que en el proceso de la organización de los materiales nos fue resultando este número que no es propiamente monográfico pero que está girando sobre cinco ejes temáticos que determinan sendos cuadernos que consideramos pueden ser de especial interés para nuestros lectores.

El primero de ellos lo provoca una portada dedicada al acontecimiento editorial y literario que constituye la reedición en cuatro tomos de la gran novela colombiana *Celia se pudre* del maestro Héctor Rojas Herazo, nuestro Ulises del Caribe, que realizó la Fundación Iriartes para rescatar de cierta indiferencia esta obra capital de nuestra literatura. Este contiene una nota de su editora Patricia Iriarte; también el prólogo a esta nueva edición que firma la poeta y ensayista Andrea Juliana Enciso y un extraordinario abordaje ensayístico del maestro Guillermo Tedio.

En segundo lugar, hemos insertado noticias de un interesante libro recientemente publicado por el narrador soledeño Boris Oyola con cuatro microrelatos seleccionados y un texto del profesor y semiólogo Eleucilio Niebles que le sirve de prólogo.

En tercer lugar encontrará el lector un ensayo del filósofo y médico Yidi Páez Casadiegos sobre el drama del paso del aeda al rapsoda en la poesía griega clásica, le sigue un ensayo de Adalberto Bolaño Sandoval sobre la poesía de Meira Delmar y también una breve nota entrañable de Tita Cepeda sobre nuestra poetisa barranquillera. Cierra esta parte una breve muestra de los poetas ganadores del primer, segundo, tercer premio y primera y segunda mención del VII Concurso de Poesía Mesa de Jóvenes Jorge García Usta, firmados por María del Castillo Sucerquia, Luiggi Barake, Diego Preciado, Carmen Alicia Pérez y Carlos Pérez Vertel.

Le sigue en su orden un interesante dossier de cultura negra y mestiza matizada de ensayo histórico y sociológico, plástico, literario, poético y musical que abre con un mosaico de rostros negros pertenecientes a la muestra de la artista cartagenera Muriel Angulo, titulada *Yo soy la loba blanca* extraordinario trabajo de profundo simbolismo de millones de rostros de anónimos negros esclavizados, y que ella nos ha permitido utilizar en esta edición como imágenes de un relato paralelo en el cuerpo de toda la revista. Continúa en este dossier la partitura de una pieza perteneciente a la ópera *Benkos* del maestro Jorge Fadul Rosa; un ensayo sobre Aimee Cesaire y Franz Fannon que firma el sociólogo y poeta Blas Zubiría Mutis; un ensayo sobre el poeta Jorge Artel de la también poeta y socióloga Matilde Eljach; un breve artículo del investigador e historiador Javier Ortiz Cassiani sobre la amistad solidaria entre Manuel Zapata Olivella, Gabriel García Márquez y Nereo López; y una crónica del periodista David Lara Ramos sobre el velorio del legendario músico palenquero Rafael Cassiani.

Y cierran la revista tres interesantes materiales también relacionados: un artículo del antropólogo Weilder Guerra Curbelo sobre una conversación suya con el maestro Rafael Escalona, seguido de un poema titulado La Casa en el aire del poeta Rómulo Bustos Aguirre y un artículo del investigador Jorge Nieves Oviedo sobre algunos dilemas inevitables en las éticas y estéticas de nuestro tiempo.

Buena suerte, queridos lectores!

CELIA

ya no se pudrirá en el olvido

Patricia Iriarte

Como ya es bien sabido, el narrador, poeta y pintor toludeño Héctor Rojas Herazo fue uno de los tres escritores —por demás caribeños— que contribuyeron a modernizar la literatura colombiana, junto a García Márquez y Cepeda Samudio. Y aunque Rojas Herazo fue conocido fundamentalmente como poeta, género que llevó a un alto nivel de decantación, también dejó una notable obra narrativa que comenzó a gestarse en 1962 con la novela corta *Respirando el verano.* En ella Rojas Herazo pone los cimientos de una trilogía fundada sobre Cedrón, un abrasante pueblo costero del Caribe, del que surgen dos de sus personajes principales: Celia Ahumada y su nieto Anselmo.

Cinco años después de esta aparecería su segunda novela, *En noviembre llega el arzobispo,* que pese a haber tenido la mala fortuna de salir en el mismo año que *Cien años de soledad,* fue reconocida por su aliento modernizador, casi estremecedor, de la literatura colombiana. Es esta la novela de Cedrón, donde la aldea es bálsamo y verdugo. Dice su reseña editorial que en ella se relata "la historia de ese pueblo (...) como un todo viviente, capacitado para comer y respirar, para aterrorizarse, preguntar y morir" y donde los personajes "pasan a ser algo así como vísceras o colmillos de esta gran bestia que es el pueblo." Pasarían casi diez años entre esta novela y la última de la trilogía, *Celia se pudre,* obra en la que Rojas Herazo alcanza, en casi mil páginas, el *sumum* de su estilo literario. Una novela que por la fuerza de su prosa pero también por su compleja arquitectura narrativa, ha sido comparada con el Ulises, de Joyce, y Paradiso, de Lezama Lima.

Patricia Iriarte, Directora de La Fundación IriArtes, responsable de la nueva edición de Celia se pudre. Britton & García Photo.

Nunca acompañada de una adecuada promoción, de *Celia se pudre* se han editado apenas 3.000 ejemplares en 36 años, pasando casi inadvertida para el público lector. Por eso, desde el año pasado, declarado Año Héctor Rojas Herazo por el Ministerio de Cultura y la Gobernación de Sucre con motivo del centenario del autor, la Fundación IriArtes se propuso adelantar un proyecto editorial para la reedición de esta obra.

Celia se pudre fue incluida en 1999 por la revista Arcadia entre los 100 libros colombianos del siglo XX, y en 2011 fue escogida por Credencial como una de las 25 mejores novelas colombianas en el último cuarto de siglo: *"este es un libro clave por la belleza del personaje de Celia, por la narración de la vida cotidiana de un lugar llamado Cedrón y por la evocación que de aquel poblado hacen desde la ciudad diversas voces lejanas. Una larga novela sobre la melancolía."*

El objetivo del proyecto, denominado "Celia se puede", es facilitar el acceso a la obra con una edición no solo económica, sino que realmente facilite su lectura, por lo cual la particularidad de esta edición es que viene publicada en cuatro tomos. Esta apuesta por la división de una obra originalmente unitaria era sin duda arriesgada, en primer lugar por la necesaria autorización de los herederos para hacerle tal cirugía al texto, y en segundo lugar por la viabilidad técnica y financiera del proyecto. Como sucede en todo proyecto de publicación de una obra literaria, un importante componente del presupuesto está destinado al pago de los derechos de autor, y otro a la producción editorial del libro: su diseño, diagramación e impresión, sin olvidar los costos de distribución y publicidad.

Para esta tercera edición de Celia se pudre la primera dificultad fue sorteada mostrando a los herederos de Rojas Herazo, Patricia y Alfonso Rojas Barbosa, el espíritu pedagógico del proyecto y su intención de llevar la obra a las bibliotecas públicas. Ellos lo entendieron así y celebraron que la novela pudiera estar nuevamente en circulación. Y aunque ellos ya habían estado en conversaciones con Editorial Planeta para la publicación de este título, estas, por diferentes razones, no llegaron a término, y decidieron aceptar la oferta de la Fundación IriArtes.

El trabajo editorial propiamente dicho, es decir, el análisis de la obra para definir su segmentación, fue encargado inicialmente a Andrea Juliana Enciso pero ella, por razones laborales, no pudo hacerlo. Ricardo Vergara Chávez y Emiro Santos, dos grandes conocedores de la novela, tampoco dispusieron de tiempo para acometer la tarea, por lo que, después de todos los intentos fallidos, decidí asumir yo la responsabilidad de separar esos 77 capítulos con un criterio que no fuera simplemente el de la división matemática de su millar de páginas. Por razones de espacio no me extenderé en la descripción detallada de ese oficio, pero puedo decir que la novela misma "colabora" en su segmentación, al no ser ella tampoco un relato monolítico. De todas maneras, será el tiempo el que diga si fue o no afortunada la idea, en la medida en que el país-lector la reciba y la haga parte de su biblioteca y de sus relatos.

Otra cosa era el reto de hacer el proyecto viable, y para ello se concibió como parte de un sector de las industrias culturales y creativas, el sector editorial. Por ello, además de cumplir con una función cultural y con una función social al dotar con la obra a 150 bibliotecas públicas, el proyecto tendrá una función económica dentro de la cadena productiva y el mercado del libro en Colombia. Serán cerca de 600 ejemplares impresos los que se pondrán a la venta en el primer tiraje de mil ejemplares del proyecto, es decir, que se pondrán en circulación cuatro mil nuevos libros impresos y por supuesto, una versión electrónica.

Además de llegar a 150 bibliotecas públicas del país con un ejemplar de la obra, "Celia se puede" hará entrega de dos herramientas que les ayudarán al personal bibliotecario, maestros y promotores, a conocer y presentar la obra en los espacios de lectura. Se trata de una guía de lectura y un laboratorio de gamificación lectora del que se realizarán, en este año, varias sesiones para bibliotecas de Sucre y el Atlántico. Adicionalmente, el proyecto contempla una estrategia de promoción conformada por contenidos gráficos, audiovisuales y escritos que se pondrán en circulación a través de redes sociales, medios convencionales y sitios web.

La reedición y publicación de *Celia se pudre,* prevista para octubre de 2022, ha sido posible gracias al estímulo del Programa Nacional de Concertación del Ministerio de Cultura, al apoyo del Fondo Mixto de Promoción de la Cultura y las Artes de Sucre y a la alianza con las editoriales La Iguana Ciega, de Barranquilla, y Editorial Universidad de Magdalena. Sin embargo, por el alto costo del proyecto, superior a los $100.000.000, se activaron también dos campañas de consecución de fondos a través de la plataforma Vaki: "No dejemos que Celia se pudra", y "Celia se lee", que han sido claves para poder culminar el proceso editorial.

Todo con el fin, finalmente, de que una obra de sus calidades estéticas y dimensiones históricas para la literatura no se siguiera pudriendo en el olvido.

Prólogo a la nueva Celia

Andrea Juliana Enciso

Hace unos días un estudiante me preguntaba si se podía ser objetivo al hablar sobre la experiencia comunitaria, en particular de la nacional. Y pensé en que aquello que nos hace pertenecer a un lugar, a una colectividad, a una generación, no es un objeto ni un concepto que pueda medirse. Viene con frecuencia de una historia contada, de los sabores, de las percepciones compartidas sobre los árboles, los olores en ciertas épocas del año y las memorias colectivas que se atan a ellos. También de las historias que hemos escuchado y heredamos de los miembros de esa comunidad donde hasta la amargura es grupal. Las mismas que entregaremos a la gente más joven que nos rodea, a los que nacerán cuando ciertos pájaros ya no aniden más en los cables de la ciudad, el pueblo, vereda, río al que nos remitimos. En ese conjunto de experiencias transmitidas tejemos lo

que definimos como realidad e historia. Aunque haya realidades que, por convicciones filosóficas de poder, se hacen subalternas. Se transforman en los relatos que son rescatados por otros lectores y lectoras décadas, siglos después, como parte de una experiencia colectiva que merece ser escuchada. Ese sería el caso de *Celia se pudre* de Héctor Rojas Herazo, y de esta reedición en cuatro tomos, que según el criterio de la editora Patricia Iriarte facilitará el porte y la lectura de la novela.

Las obras tienen mucho que ver con la vida de sus autores. Al menos, las experiencias sobre las cuales crecen las preguntas intelectuales de las que surge la obsesión creadora. Periodista, ensayista, pintor, poeta, crítico literario, Rojas Herazo fue la semblanza del ideal del humanista latinoamericano de la primera mitad del siglo XX tal como lo pensaba Martí y lo anhelaba Rodó.

Nace en Tolú, Sucre, un 12 de agosto del 1921 en medio de un aguacero torrencial, según las memorias de su familia. Aprende sus primeros relatos épicos de la voz de su abuela Amalia y su tía Tulia. Crece con el sentido de las historias de genealogías de hombres que van a la guerra y de mujeres que organizan las historias de otros pueblos sentadas en sus patios, así como las genealogías de los que se lanzan al mar en busca de los tesoros que los dioses han creado para tentar a la humanidad. Se muda a Cartagena en la adolescencia y a la edad de 17 años toma la decisión de volverse autodidacta. Vive en Cali, Cartagena, Barranquilla y Bogotá, donde ejercerá el periodismo y la pintura como oficios hermanos. Será también un patriarca con un matrimonio de 53 años con Rosa Isabel Barbosa y tendrá cinco hijos.

En noviembre llega el arzobispo, su segunda novela de la trilogía de Cedrón, al lado de *La Hojarasca*, de Gabriel García Márquez y *La casa grande* de Álvaro Cepeda Samudio, es una de las novelas que introduce la modernidad narrativa en Colombia. Focalizaciones diversas dentro de una obra, flujos de conciencia, el uso de las técnicas del cine dentro de la construcción de los dispositivos narrativos, la experimentación con la puntuación, el potencial del lenguaje cotidiano y su ritmo dentro del espacio impreso, así como la ruptura de la idea de un tiempo lineal, son algunos de sus aportes a la literatura tal como la concebimos hoy en Colombia.

Sin embargo, podría decirse que en *En noviembre llega el arzobispo* no es la obra máxima de Rojas Herazo. Jorge García Usta, en su prólogo a la segunda edición de *Celia se pudre*, dice:

> Celia es la culminación eminente de una obra estética pensada, vivida y madurada a lo largo de cincuenta años de intenso trabajo creativo, de reflexiones sobre la historia y los hombres colombianos, contra un medio menudo y desarmado (...) expone de forma sucesiva su idea de la historia, su nueva y final utilización del mito, su noción burlona del progreso, la pedagogía de su sarcasmo, su problemática concepción de los valores y los destinos humanos (XXIX).

Con *Celia se pudre* su propuesta de la novela como un mural americano cobra toda su fuerza: con una prosa caudalosa, material, fragmentada, ajena a la utilidad de la trama, el libro es un llamado a explorar la multiplicidad colombiana desde el pensamiento material, corpóreo del Caribe. En esta colosal imagen-pensamiento, Rojas Herazo diluye el tiempo como línea estructural de la narración. En contraposición, bien puede percibirse como un tapiz de hilos existenciales, con tramas del Caribe y Bogotá, sobre experiencias que huyen a la filosofía como una actividad frígida de una mente atrapada en un sujeto. Es la consolidación de un proceso artístico e intelectual en el que la alteridad del autor como caribeño frente al proyecto nacional ha sido refinada al máximo, así como su contribución al pensamiento y a la historia intelectual.

La novela sería el contrapunteo en un tiempo rizomático entre Anselmo, el nieto burócrata de Celia que vive en la capital; Celia anciana y luego fantasma, que sería el personaje eje de toda la trilogía, y el pueblo en sí, que es recreado en las historias de sus habitantes hasta su desaparición por el progreso. Barroca y polifónica, se plantea al lector como una experiencia de construcción compartida que adquiere la noción de totalidad a partir de los sentidos y la memoria.

En Rojas Herazo la experiencia no es objetiva ni rectilínea. Tampoco plantea llegar a un conocimiento trascendental, progresivo como pasaría con los héroes y las heroínas de la novela europea del siglo XX. *Celia* es más bien un tejido de relatos sobre vidas

afectadas por el sol, el salitre, el odio traducido en la ruina de las casas cerca al mar. Es la descripción de momentos donde los cuerpos sienten lascivia e ira con las postales de mujeres desnudas y se contentan con una afeitada antes de entrar a la oficina y mezclarse con una multitud de hombres grises. No habría un relato homogéneo en este collage sobre la experiencia colombiana de la primera mitad del siglo XX. La propuesta de Rojas Herazo rompe en pedacitos la imposición fundacional de un país orientado por la razón que copia la modernidad europea con el acento ascético del catolicismo de la contrarreforma española. A diferencia de Macondo, que hizo su lugar en el mundo editorial con la ruralización y la exotización latinoamericana, en Cedrón la ciudad y el campo existen paralelamente. Las dos racionalidades conviven y se alimentan. No se sabe que es sueño o que es realidad, pues los dos planos tienen efectos sobre la Historia.

Anselmo es un Sam Lowry, el personaje de la icónica película de Terry Gilliam, *Brazil* (1985), en su versión Caribe (debe ser que en el fondo no hay persona que viva en las ciudades que no añore la libertad fuera del plano triste de la alienación a un computador). Su diferencia es que su sueño no está en el cielo o en un lugar verde por conocer. Su imaginación lo conduce a ver las ruinas, oler el patio y estar junto a su abuela que fuma calillas traídas de Ambalema. En este mundo donde hay varias realidades, el territorio mítico y el del sueño no son circulares, sino que estarían a horas de viaje desde los Andes al Caribe. Estarían en la memoria de los dedos. En diálogo con las preocupaciones de los intelectuales latinoamericanos de su tiempo, Celia es una crítica a la imposición del paradigma de lo moderno y el progreso con su consecuente idea sobre la realidad "real" y sobre quiénes y cómo deben ser incluidos en ella.

Su aporte es la inclusión del Otro y lo Otro en el sentir-pensar de las narraciones nacionales en el siglo XX. Alteridad no solo en nombrar lo diferente y distante al sujeto de la reflexión y la escritura, sino la insubordinación que su novela ofrece a la definición soporífera de la realidad plana, ascética y sin cuerpo. En *Celia se pudre* la realidad no es la historia que se pasa de una generación a otra como folios en ascenso al infinito, sino una imagen donde los sustratos del recuerdo, la fantasía y el evento están intercalados para dar la sensación de la multiplicidad en la experiencia de lo material. Allí, junto a la mecedora, el tiempo no se piensa, se siente. El mundo no se explica con ideas sino con pesares. El cuerpo afectado, sudado, envejecido, adolorido; el cuerpo que huele y puede reconocer entre el cucayo, el orín y el olor de la anilina es la medida de los alcances de esta narrativa. En Cedrón la existencia humana es la acumulación de lo que se pudre, la permanencia de todo lo que dura en su desgaste. Como dice Celia: "Todo podrido, perdido; nada ni nadie después de tus lluvias y veranos, nada. Ni recuerdos siquiera, porque también se pudren ¡Ay que gastadera de sentidos, Dios mío!" El libro mira con desconfianza la utopía del progreso desde la lentitud del desgaste. Ante la corrosión y podredumbre no puede haber filosofía trascendental, porque el desgaste de los elementos naturales elimina cualquier pretensión de existencia más allá de un tiempo lineal: el lamento de Celia. En este universo se quedan los muertos mirando al pueblo desde la ventana de su casa. Lo espectral, lo fantástico y lo cotidiano viven en el mismo sustrato de la existencia que excede lo cartesiano. Cedrón sería el lugar donde la simultaneidad de tiempos y los estratos de la decepción explicarían la inmanencia colectiva de un pueblo. Ahí es donde esta novela nos recuerda el vínculo que tenemos con el Gran Caribe respecto a las experiencias de pensamiento colectivas.

Celia se pudre es profundamente cercana a las visiones filosóficas de Aimé Cesaire, Edouard Glissant y Derek Walcott. Los tres pensadores plantean que el lugar de enunciación del Caribe surge de la desconfianza ante la utopía del avance, la resignación al destino y a la naturaleza como la gran fuerza que define la ausencia de cualquier pretensión progresista e individual. Para ellos el Caribe es el lugar histórico, económico, cultural y temporal donde la modernidad dio sus frutos más provechosos para Europa con la institución de la plantación y el tráfico global de bienes y vidas humanas. Es el lugar donde la violencia colonial también aprendió sus formas tanto en el mestizaje como la imposición de la máscara blanca en el deber social y político en sociedades profundamente racistas, aun en su sincretismo. El Caribe es el lugar donde la utopía del más adelante, del futuro, de la brillantez de la Modernidad, ha venido a mostrar la amplitud de su fracaso. Por ese motivo, los hombres y las mujeres del Caribe son seres que buscan la belleza en mitad de la ruina; los que saben que la derrota y la lentitud son su resistencia a la dominación colonial, eurocéntrica, cuando viven ese

hoy como un mañana que será derruido por el calor, el óxido y el monte.

Para Glissant, en este espacio donde la derrota, la pobreza, la desigualdad y la decepción son las normas de la vida cotidiana, la solidaridad surgiría de la posibilidad de crear narrativas particulares, locales, que hablen de esos fracasos como un eje de narración de la existencia fuera del éxito y los universalismos abstractos eurocéntricos. *Celia* es el registro de los fracasados, de los que se quedaron esperando un cambio que nunca llegó, de todo aquello que se ha omitido cuando se ha narrado en español bogotano la genialidad y la grandeza de Colombia como esa patria para pocos donde la gran mayoría de su gente es invisible. Publicar esta novela es un acto de inclusión y de ensanchamiento del relato nacional. Leerla es un ejercicio lento, por las semanas de solidaridad que ella reclama. Solidaridad con esas otras experiencias de vida que hacen Colombia pero no pasan por las noticias. Solidaridad con las historias que muchas de nosotras escuchamos de las tías sobre los patios y la grandeza ida. Solidaridad con el pasado familiar del que tenemos los ecos y solo quedan las cicatrices de una finca, una tierra que nuestros abuelos y abuelas callaron y dejaron atrás en nombre de una mejor vida, o una al menos donde sus hijos estuvieran con vida. Es una acción de reparación histórica al incluir en nuestros repertorios de lectura la pluriculturalidad filosófica y la alteridad Caribe dentro del archivo de lo que consideramos las comunidades nacionales.

Volviendo a la pregunta de mi estudiante, ahora me digo que debería haberle recomendado la novela... Y no, no creo que la historia de una comunidad pueda ser objetiva y me alegra que así sea. Lo literario sucede cuando varias realidades se superponen y trascienden lo meramente representativo y aparecen los eventos, las personas, objetos, animales y plantas y nos llaman desde su multiplicidad por nuestro nombre. *Celia se pudre* en ese sentido es una novela que me llama y me recuerda que pertenezco al Caribe y a las otras partes del país que tienen cierto tipo de luz, la sensación térmica en la cara a las cinco de la tarde. Es una invitación para recobrar el cuerpo con el que narramos el pensamiento sobre lo colombiano. Una experiencia de varios meses o semanas, según el lector, para recorrer ese territorio emocional, intergeneracional que habita en la respiración de una bestia mansa o la tierra apisonada de los patios y calles del mundo de Rojas Herazo.

Entropía y conciencia narrativa en Celia se pudre

Manuel Guillermo Ortega
Universidad del Atlántico

Este trabajo hace parte de la investigación *Poética y modos de creación en la obra lírica y narrativa de Héctor Rojas Herazo* en el marco de la convocatoria **Pensar el Caribe**, de la Universidad del Atlántico

"Todo lo que representa un triunfo de los sentidos sobre la muerte es poético".
"El hombre no solamente está mal hecho, era otra de sus deducciones, sino que ni siquiera ha sido terminado".
Celia se pudre

Ya desde los mismos epígrafes ("Porque la vida está escrita exclusivamente con *polvo*", de Stephen Spender, y "Dejemos ascender todos los *venenos* que nos *acechan* en el *fango*" [1], de Robert Graves, p. 39, énfasis agregado), se plantea, en la novela *Celia se pudre* (1986), del colombiano Héctor Rojas Herazo (1921, Tolú - 2002, Bogotá), la idea de la pudrición o tumefacción, no tanto de Celia (aunque por supuesto, de ella también) como expresa el título, sino fundamentalmente del personaje evocador, quien podría decir, parodiando a Flaubert: Celia soy yo.

Teniendo en cuenta que CP es la última novela de una saga tripartita en la que se habla, en distintas y desequilibradas proporciones, de siete generaciones, el lector se pregunta quién es este personaje que trabaja de empleado burócrata en una larga oficina en forma de cruz, en un Ministerio del Gobierno, en la ciudad de Bogotá, en medio del tráfago kafkiano de redactar paquetudos informes que no servirán para nada. Y se busca identificarlo, sobre todo, teniendo en cuenta que el texto nunca dice su nombre expresamente, dentro de una consciente técnica del ocultamiento y la veladura, la ambigüedad y la evasión, con lo que se solicita la plena participación y complicidad co-creadora del receptor. Hechos los debidos cotejos familiares de las tres partes de la saga, se concluye que se trata de Anselmo —Anselmo Limoges Domínguez—, el niño que en compañía de su hermana Evelia, aparece en la primera novela, *Respirando el verano*[2] (REV, 1962), siempre saltando de la casa al patio, a veces en la calle, trotando en su corcelito de palo, en el pueblo sin nombre ubicado en el litoral Atlántico, después llamado Cedrón en la segunda novela, *En noviembre llega el arzobispo*[3] (ENA, 1967). Estos dos niños son los hijos de la tercera de las tres hijas de Celia Atehortúa de Domínguez: Julia, Mara y Bertha. En REV, se sabe, Bertha, hastiada de la agresión de los hermanos y la preferencia de Celia por los hijos varones, se casó, al igual que Mara, contra la voluntad de la madre, con un viudo procedente de Barranquilla, quien después de embarazarla dos veces, la agredió y abandonó, dejando a los niños sin el respaldo de la figura paterna.

Anselmo, después de estudiar fuera de Cedrón, en Barranquilla, la *"batahólica ciudad del pecado"* (420), aparece en Bogotá, ya adulto, casado (quizás con una mujer a la que llaman "Niña Rochi", p. 424), con cuatro hijos y ocupando un puesto subalterno en un Ministerio del que tampoco se dice cuáles son sus funciones concretas ni su nombre, aunque se habla de la confección de pulcros legajos con informes en que debía quedar pormenorizado *"el número de consumidores, por kilómetro cuadrado, de las infusiones de hojas de guanábana para los malestares hepáticos o el dato preciso de los micifuses que, cada dos años, morían de pechiche matronal, arrechera pelámbrica o cólera testicular"* (58), quizás para reafirmar, con la sorna del grotesco y la lengua esperpéntica, la severa crítica que la novela realiza del poder burocrático. Así, el doctor Iduarte era el *"vigésimosegundo funcionario en importancia dentro de la compleja comisión que investigaba el origen de los esputos morados en las aves de corral"* (54), o también: *"Se oían voces. Pronto, lo más pronto posible ese documento, más rápido, a ver, el subsecretario de la prefectura de la subsecretaría general lo está esperando. Es urgente, urgentísimo, ¿se ha dado cuenta?, para que este funcionario lo lleve a otro eminentísimo funcionario que, usted sabe, ha de elevarlo, ¿pero para qué perder mi precioso tiempo explicándole?"* (56). Hay, incluso, en la sección donde trabaja Anselmo, varias gallinas vivas —recuérdense las vacas comiéndose las alfombras en el palacio presidencial del dictador, en *El otoño del patriarca,* de García Márquez—, cloqueando en una vitrina, como prueba de la eficiencia investigativa de tan alta comisión.

En la visita fiscalizadora que realiza a las oficinas, el ministro, *"un hombrecito carnudo, de gruesos y negros lentes de adulto sobre un redondo y rosado rostro de niño"* (272), *"con el saco ajustado a sus nalguitas erguidas"* (279), descubrió a "*Las tres gallinas* [que] *estaban echadas en sus nidos de paja. El ministro (sus párpados hastiados, su boca fruncida, todo su leve pero recriminativo balanceo) exigía una explicación"*. (274) Entonces, *"el doctor*

[1] Rojas Herazo, H. (1988). Celia se pudre. Bogotá: Ministerio de Cultura, 1002 p. Todas las citas son tomadas de esta edición. La primera edición de la novela fue publicada en Madrid por Alfaguara en 1986 y cuenta con 811 páginas.

[2] Rojas Herazo, H. (1962). Respirando el verano. Bogotá: Ediciones El Faro, 207 p. Otras ediciones de RV son: – (1993) Medellín: Universidad de Antioquia, 209 p. y – (2003) Bogotá: Biblioteca El Tiempo.

[3] Rojas Herazo, H. (1967). En noviembre lleva el arzobispo. Bogotá: Lerner. Otras ediciones de ENA son: – (s.f) Bogotá: Oveja Negra; – (1981) Madrid: Espasa-Calpe, 340 p.; – (2001) Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit, 553 p. La novela fue traducida al alemán (1972) Stuttgart, Editorial Verlag.

Estroncio dirimió con azarosa gravedad: «Son las muestras que ha ordenado el señor presidente; se trata de controlar, a través de la producción individual, todo el producto ovíparo del país y controlar, además, el esputo morado en las aves de corral». El ministro puso cara de cómplice oficial, quedando enteramente satisfecho. Otorgó su patriótica colaboración al remedar una caricia, por turno, a cada una de las tres aves, que cacarearon alarmadas". (274-275) Y luego, alabó: *"«Un gran trabajo, mi querido doctor, verdaderamente un gran trabajo; lo felicito con toda sinceridad». La voz era trascendente, femenina, acariciadora, otorgativa".* (277)

Luego, el ministro, ya poseído por la demagogia del logos retórico, no podía dejar de dar una muestra de su histriónica catadura de embustero, actitud que se vuelve obscena en un país necesitado de desarrollo:

> *"Se llevó el puño a la boca y tosió con atildado disimulo. Entonces recordó los grandes planes del gobierno. La hora de la redención había sonado. El país, ante su conjuro, aparecía abastecido de universidades, mataderos y centrales hidroeléctricas mientras zumbaban, libres de detritus, las cloacas de todas sus alcantarillas. «La hora del despegue», acentuó. «El gran salto de garrocha que todos, como al impulso de un solo y vigoroso atleta, debemos dar para cruzar la línea del subdesarrollo»". (278)*

Se trata, como puede verse, de una crítica despiadada a la inutilidad de la infinita red burocrática estatal, a su cruel y perniciosa falta de eficiencia para resolver los problemas de un país como Colombia, agrietado por la violencia y con elevados índices de pobreza. Es la mirada corrosiva de un miembro de la propia malla burocrática la que se detiene en los hechos, las cosas y los seres, juzgándolos, desde adentro, con la ironía y el cinismo lúcido del que no tiene nada que perder —incluso para señalar el amaricamiento del señor ministro— porque se sabe pudriéndose huérfano y solo en el resplandor de la nada.

Dedicados a una anodina pesquisa sobre las actividades de los animales, los miembros de la comisión burocrática misma se homologan al objeto faunesco que persiguen. En una de las oficinas, hay un retrato comunal de la primera comisión de empleados que *"el gran general Tomás Cipriano de Mosquera o el simple general Rafael Reyes"* (62) habían enviado a tecnificarse a los Estados Unidos. Dice el memorista: *"Delante y a los costados de la estatua, toda la fauna burocrática: caras de batracios y pájaros, de lobos, renacuajos e inclasificables insectos, se apagaban y encendían sorpresivamente sobre cuellos entiesados, corbatas listadas, chalinas, corbatines de punto y enaguas espumosas"* (60). En otras palabras, es como si el objeto estudiado (las gallinas) determinara las características del investigador.

Al final, cuando el informe ha sido fabricado, sobre todo por la efectiva participación de Anselmo, se escucha: *"«Llévelo rápido. El oidor o vicealmirante o barrendero mayor, y tal vez hasta el mismísimo jefe de emboladores en persona, óigalo bien, en persona, lo está esperando. Es urgente, urgentísimo, ¿se ha dado cuenta de lo urgente que es?, ¿se da cuenta?, pero cuenta cabal, verdadera cuenta, de lo que se le ha encomendado?»"* (150) Y se ve cargando el voluminoso informe "aprestigiado por la firma intangible, ilegible, por el sello que corrobora la aquiescencia de los inmutables, juguetones, inaccesibles poderes". (151)

Ahora, el estado de pudrimiento o, mejor, de laceración que viven los personajes, principalmente Anselmo, en la alienada Bogotá, y Celia, en la memoria del nieto, se afilia al envejecimiento y la caída de la materia física, el cuerpo, la casa, la naturaleza y el pueblo, por el transcurrir del tiempo, pero también, indiscutible y mayormente, al desacomodo espiritual, mental y metafísico, frente a la convicción de que el hombre y la mujer son precarios y pasajeros, seres fugaces, desconcertados y sin esperanza, masticados por *"las brutales, pacientes, inaudibles quijadas del tiempo"* (63). A Rojas Herazo y a su memorista personaje se les puede aplicar lo que anota el propio escritor sobre el autor de *Poemas humanos: "Solo en Vallejo encontramos la vasta, la jadeante soledad de un hombre fatigosamente empeñado en traducir a la canción el desconcierto de nuestro viaje por la tierra"*(2003: 133). De allí que Anselmo se aferre a la momentánea tabla de salvación de la memoria, el recuerdo, la ensoñación y el fantaseo con el pasado, el soñar despierto, Celia, el patio, el barco abandonado *El Lura, "lúgubre amasijo de cuerdas y tripas de lona"* (999); con Cedrón, frente a la alienación de la vida citadina. Por ello, el personaje realiza estos viajes de inmersión en el pasado, donde quiera que se encuentre y en cualquier momento: en la calle, el baño turco, la sala de conferencias, el consultorio o laboratorio

médico, el prostíbulo, el café o bar, la faunesca oficina, el apartamento, el cine, la lucha libre, el bus, el parque, la esquina, la venta de revistas y periódicos, frente al circo, mientras asiste a un *strip-tease*, lee el periódico, defeca, juega al ajedrez o hace el amor. De alguna manera, toda novela es una búsqueda del tiempo perdido, como profesaba Proust, pero en CP, este axioma se cumple de una manera compacta en la medida en que el personaje evocador, extraviado en el otro mundo de la ciudad que lo convierte en una llaga tumefacta, intenta recobrar un tiempo, presente en la ausencia; el tiempo primordial, primitivo pero denso de Cedrón, tiempo estancado, anclado, como *El Lura*, en las aguas de la memoria donde se pudre el maderamen de la infancia y la adolescencia de Celia en medio del desamor y el atroz distanciamiento de su familia. Agredido por la ciudad que lo instala en su úlcera de incomunicación y fastidio, donde son necesarias mil máscaras al día, Anselmo se aferra a la cuerda de la remembranza y el fantaseo para recobrar y quizás mantener su identidad ya precaria y a punto de naufragar. Por ello, las largas evocaciones de *El Lura* abandonado, aún encallado, como un ataúd, frente a las playas de Cedrón, y donde, de joven, jugaba al escondido con sus amigos o simplemente se internaba por sus camarotes y pasillos —estómagos podridos en la humedad del salitre— y vivía su soledad de niño sin padre.

> *"Y retumba todo el barco, al más simple contacto, como una iglesia vacía cuando toses o tropiezas un escaño, cuando (sin siquiera saber lo que has hecho ni en qué consiste tu ademán) alzas esa lámina de metal y la –bien lejos, lo más lejos posibletiras donde la engullen unas ventosidades acuáticas. Caminas triturando. Cada pisada un quejido de tantas y ninguna pero de todas las tablas llenas de invisibles irritadas vidas en este monstruoso ataúd. Te apoyas, no resiste, se te hunde todo el brazo y lo sacas de esta pila de aserrín en que se agitan seres minúsculos, aterrados, iracundos". (399)*

El descenso —o mejor, ascenso— al recuerdo puede llegar en cualquier momento, basta que un pequeño retazo del presente produzca una correspondencia, contraste o analogía con alguna imagen de su infancia y adolescencia en la aldea marítima, para que Anselmo se tire de cabeza en la evocación del mundo primario y elemental que lo salva de la rutinaria ciudad implacable. Desde el Cedrón del recuerdo, Celia, Ma Taya, lo llama para que le traiga sus calillitas de Ambalema: *"Mijo, mijito, ven, mijito"*. Y entonces él responde: *"Ya voy, Ma Celita, ya voy"*. "Ya voy, Ma Tayita, ya estoy yendo, ya voy" (766), para que ella le cuente las muchas historias de las realidades y fantasmagorías de la aldea. Por supuesto, el viaje sólo ocurre en la memoria. Desde Bogotá, Anselmo se dice: *"Tengo que llegar, es preciso que llegue, de lo contrario ella no terminará de llamarme el resto de su vida y de la mía, y, lo que es peor, muchísimo peor, ya no podrá fumar, esta noche ni ninguna otra, sus calillitas de Ambalema"* (227) Pero no es sólo Celia la que lo llama, también lo hace Emú, el místico pintor muralista de Cedrón: *"Emú volvió a llamarme a gritos, ahora en lo más hondo de mí, en el más negro fango de mi recuerdo. Y sentí la vejez, el horror y la soledad del Lura. Y tuve compasión de mi alma"*. (408) Igualmente lo llama el mar: *"Entonces volvió a oír el mar, llamándolo, siempre llamándolo con toda la furiosa ternura de sus olas, mientras abría la puerta de la oficina y seguía caminando, balanceándose sin rumbo, por uno de los pasillos del Lura"*. (569)

Mediante el monólogo interior o de narraciones y descripciones cercanas a las técnicas de la corriente de la conciencia, el personaje memorista se deja ir, a partir de analogías y homologías temáticas con asuntos de su propia vida, hacia sucesos del pretérito. Lo que inicialmente, para el lector desprevenido, pudiera parecer un desorden o arbitraria entropía, la inmanejable e inaprehensible materia de un mamotreto —como la novela *El jardín de los senderos que se bifurcan*, de T'sui Pen, en el famoso cuento homónimo de Borges—, se convierte, en el lector paciente, en un *work in progress* que genera una coherencia otra, distinta, lógica en niveles más profundos de comprensión. En los muchos años que Rojas Herazo demoró escribiendo su tercera novela, pudo concebir un plan de estructuración secuencial que no responde a la lógica mecanicista de causas y efectos a que nos tiene acostumbrados el cartesianismo narrativo del tiempo lineal. Alguna vez, Carlos Fuentes, refiriéndose a su voluminosa novela *Terra nostra,* dijo que por fin había logrado escribir una novela que no leería nadie, seguramente aludiendo a la necesidad de encontrar lectores morosos, amigos de la lentitud y la paciencia, enemigos de la pereza y los hábitos del facilismo. Creo que Rojas Herazo también logró escribir la novela que no leerá quien venga con los vicios y los esquemas del lector alienado, pues se sentirá

abrumado ante los 77 capítulos[4] y las 1002 páginas que, en la edición del Ministerio de Cultura (Bogotá, 1998) tiene *Celia se pudre*.

Un ejemplo de esa coherencia *otra,* construida a partir de similitudes, conformidades y paralelismos temáticos entre el ahora (que ya es pretérito) y el pasado, se observa cuando el personaje memorista, en el apartamento donde vive, escucha el violín de un vecino aprendiz y entonces, esta intrusión ruidosa de la hastiante nota musical proveniente de la ciudad, del tráfago cotidiano, en la burbuja de su vida hogareña, se conecta, en contraste analógico, con el recuerdo del canto del turpial que tuvieron él y su mujer. Hay así un tiempo de fastidio con la interferencia o ruido del novato violinista y un pasado evocado con la dulzura del trino del turpial: "Entonces, claro, tenía que ser entonces, oyó el violín (siempre con la misma *arredradora puntualidad*) que, en algún apartamento del mismo edificio, *atormentaba* el desconocido aprendiz. Era la *pena más inútil*. Como descuartizar el aire –por nada, sin razón ninguna, por la simple manía de *ejercer la destrucción* con *metódicos navajazos*. Y después la sevicia". (énfasis agregado, 45) Nótense los oxímoros *(arredradora puntualidad, metódicos navajazos)* en los que Rojas Herazo es un maestro consumado del neo-barroco, para acentuar la agresiva perturbación que le produce a Anselmo el sonido inexperto del violín. Terminado el suplicio, el memorista recobra los *"amados ruidos de la casa"* (46) para terminar yéndose, con su mujer, por la evocación del canto del turpial que *"un poco triste, el pobre"*, *"ya no puede cantar de corrido"* (47) pero antes, *"¡qué trinos aquéllos! Como el diálogo de muchas flautas. Se estremecía la casa, algo sucedía, llegaban visitas en la brisa. Y todo por aquel trocito de plumas rojinegras. El gorjeo salía de muchos lugares al mismo tiempo.* [...] *Hacía gárgaras con las notas y después, mirando hacia arriba, hacia el cielo que parecía pintado en la ventana, expulsaba unas líneas vibrantes, visibles, embebidas de una intensa y victoriosa dulzura"*. (48) Como se puede ver entonces, la coherencia de las secuencias no se establece por conexión temporal o espacial, mucho menos por una relación directa temática de causa a efecto, sino a partir de la analogía contrastiva entre sonido monótono y sonido dulce, violín de aprendiz y turpial maestro, artificio y naturaleza.

Otro pasaje en que los motivos aparentemente desconectados encuentran una concurrencia que se justifica en el acercamiento analógico, lo ubicamos cuando el personaje va a un laboratorio clínico para que le practiquen unos análisis del estómago. Entonces, mientras un médico y una enfermera manipulan aparatos sobre su cuerpo, Anselmo trae a su memoria el episodio de cuando siendo él un niño, capturaron una iguana que fue abierta por el vientre con un cuchillo para extraerle los huevos que luego se comerían cocidos. Los dos hechos, el análisis del laboratorio y el corte en canal del lagarto, se conectan a partir del hecho de sentirse Anselmo como el animal mismo, cuando auscultan su diafragma y su duodeno: *"Acuéstate aquí, oyó, mientras la mano, independiente, sobrenatural lo guiaba al sitio elegido. Le ataron con cepos las manos y los pies. Únicamente para que no te resbales o te caigas"*. (117) El tránsito memorioso del examen médico al episodio de la iguana se produce incluso en una misma oración, sin cesura gramatical: *"Sintió un pinchazo y luego un insoportable dolor en el brazo izquierdo, mientras la iguana avanzaba fatigosamente entre las yerbas de su memoria, arrastrando la panza desigualmente inflada como si la tuviera llena de piedras"*. (117) Mientras la observación clínica continúa, prosigue igualmente la remembranza sobre el animal: *"Después* [el hombre del cuchillo] *se acercó a la mesa, levantó un tramo del fique y, mientras me decía que apartara la mano porque me podía cortar, hundió su cuchillo en el costado de la iguana"* (118), que está en la misma posición del auscultado: *"La iguana miraba fijamente el techo, sin moverse, como si la estuvieran acariciando"*. (118) [Anselmo] *"Se quejó lloroso, apretando los puños y haciendo que sus muñecas se magullaran entre los cepos"*. (118) Y luego, la tortura de los aparatos presionando su estómago: *"Me interesa dejar bien explorado este diafragma. Siente que le empujan su masa estomacal hacia arriba y a los lados, contra el pecho y las costillas, arrinconando sus tripas hasta sentir un gordo desesperado ofidio que tiene que reventar y salir, reventar y volver trizas lo que encuentra para poder salir"*. (123).

Rojas Herazo no está interesado en darle al lector un final o finales sorpresivos. En esta novela, no interesa realmente la meta, sino el viaje. Como *Rayuela,* de Cortázar, se podría leer sin seguir el orden tipográfico, comenzando, por ejemplo, por el final, que puede ser el comienzo. No hay inicio ni clímax ni desenlace. En la medida en que todos los tiempos están en la mente de Anselmo, como en un eterno presente, la lectura se vuelve circular, continua, esférica. No es la sorpresa o la develación de misterios y enigmas góticos lo que interesa al autor. Para un escritor que antes de hacerse novelista de una saga, escribió cuatro libros de poemas[5], el interés fundamental no puede estar en las sorpresas o golpes bajos argumentales sino en el lenguaje mismo. Si en CP hay tensión e intensidad narrativa, no son las tradicionalmente generadas a partir de una dosificación del dramatismo del argumento sino las incoadas a partir del lenguaje, siempre dinamitado y puesto a prueba de sentido por el oxímoron. CP no quiere decir o significar al modo tradicional, en su permanente ejercicio de ruptura de los *hábitus* lingüísticos envejecidos de la literatura colombiana. Según Alfonso Cárdenas Páez (1994: 140, 141), en la tercera novela de Rojas Herazo,

> *"se cruzan todas las lenguas, todos los dialectos, la jerga criptolálica con el no menos criptolálico hermetismo poético, lo representacional y lo lúdico, la ciencia y la religión, la ideología y la brujería; esa conjunción sincrética al conferirle autonomía a la novela, manifiesta su riqueza estilística y proyecta una visión futurista e inusitada en el momento artístico colombiano en que la visión desgarrada del hombre y de la historia están permeadas por el humor, a veces juguetón, a veces caritativo, cuando no negro o por la ironía o por la risa que lindan con el sarcasmo, pues el hombre con su soledad y con su miedo, tiene «una descarada (...) propensión al patetismo"*.

Nunca se descubre, por ejemplo, la identidad de los personajes, con el manido recurso de un nombre o apelativo, así que en cada capítulo, dividido a su vez en múltiples fragmentos con cambios de voces y focalizaciones, el lector co-creador, debe jugar al detective al buscar la identidad del personaje o del espacio y hasta puede llegar un momento en que ya no le interese saber de quién son las acciones relatadas pues se va identificando con la tumefacción del personaje que se le describe y ya sabe o intuye que ese actor de quien se le habla es parte de él mismo o simplemente él mismo. Como dice Luis Rosales: *"La novela de nuestro tiempo se parece muy poco a la novela tradicional. Tenemos que leerla participando en su creación"* (2001: 21). Sin embargo, a veces, una leve indicación, un tic en la conducta o el comportamiento del personaje (una tos, un arrugamiento del pantalón en las rodillas, un bigotito, el abanico del negrito Maligú, un movimiento parsimonioso, unas guedejas doradas) o un tic o índice del espacio (Barranquilla, por ejemplo, es la "ciudad del pecado") nos dicen de qué actor o

[4] La división de la novela en 77 capítulos tal vez sea un guiño críptico de Rojas Herazo para representar los 77 años que Celia vivió en Cedrón, a donde llegó de Ovejas, a los 16 años de edad. Celia se casó con su tío, el doctor Milciades Domínguez Ahumada, y murió a los 93 años. Considerando las tres novelas de la saga, sólo sabemos 8 nombres de los 11 hijos que tuvo Celia: Néstor, Jorge, Horacio, Valerio, Julia, Mara, Bertha, Fela –la ciega de los escarabajos, aunque ésta tal vez sea una parienta–. Los tres restantes podrían ser los siguientes: uno que muere al nacer, aquel a quien atropella un carro, y otro al que viola y asesina una pandilla de estudiantes. Anselmo y Evelia son hijos de Bertha, con un viudo procedente de Barranquilla, que la abandona. Como se dijo, ante el consciente escamoteo anecdótico y la veladura y ambigüedad de la materia narrativa de la saga, resulta difícil establecer con precisión las filiaciones y los parentescos de siete generaciones, algunas mencionadas tangencialmente.

[5] Rojas Herazo, H. (1951). *Rostro de la soledad.* Bogotá: Antares. – (1953) *Tránsito de Caín.* Bogotá. (1956) *Desde la luz preguntan por nosotros.* Bogotá: Kelly. – (1961) Agresión de las formas *contra el ángel.* Bogotá: Kelly. Después de publicadas las dos primeras novelas de la saga (RV y ENA), da a conocer *Señales y garabatos del habitante* (1976) Bogotá: Colcultura (prosa y verso con inclusión de nuevos poemas); y posterior a la edición de CP, el poemario Las úlceras de Adán (1995) Bogotá: Norma, 80 p. Los trabajos periodísticos se recopilan en dos volúmenes publicados después de la muerte del autor.

de qué lugar se trata. Si bien, por un lado, CP puede leerse como una novela autónoma e independiente, que adquiere sus sentidos y significados en su mero plano sintagmático, por otro, si la concebimos como parte de la saga, afiliándola y cotejándola con las dos novelas anteriores, alcanzamos, ya en un plano paradigmático, una mayor comprensión de sus tejidos hermenéuticos, como ocurre, por ejemplo, con la mayor comprensión que se logra sobre los efectos de la guerra de los Mil Días en la casa de Celia, si superponemos los hechos narrados en REV a los presentados en CP.

En la novela, la vinculación del personaje central a unas funciones de burócrata subalterno, enfatiza la situación de llagamiento metafísico por la implacable sinceridad que lo habita, al reconocer que todo lo que se lleva a cabo en esas oficinas ministeriales, resulta inútil para el país y sólo sirve para confirmar el definitivo destierro humano y la petulancia de algunos funcionarios.

No obstante, la metafísica de Anselmo no surge de la reflexión abstracta sobre el mundo, sino de exactas situaciones cotidianas y hogareñas o escenas vulgarmente callejeras. Por ejemplo, cuando el hijo –el mayor de los cuatro– se presenta con el boletín de calificaciones escolares perdidas, Anselmo debe mostrar, con la máscara del mandato paterno, la farsa de la reprimenda, para guardar las apariencias de la autoridad, que se agrieta cuando él mismo recuerda su pérdida de la beca escolar por no poder aprenderse los temas académicos, y el regaño de su madre Bertha, delante del Rector

Ahora, mirando a su hijo, Anselmo *"Maldijo, en lo más profundo de sí mismo, a quienes habían fraguado aquellas calificaciones, a quienes lo habían humillado a él en aquel niño, a quienes lo habían obligado a descubrir y lamer aquellos tempranos símbolos de la derrota y la soledad en el cuerpo de su hijo"*. (45) Más adelante, la novela hace burla del conocimiento libresco y memorista, apartado de las exigencias de la realidad, cuando, ante la pérdida de la beca, le dieron una nueva oportunidad: *"«A ver, háblenos del adverbio, ¿qué es el adverbio?»"* (180), y él no pudo contestar nada mientras el otro, quizás el mismo Anselmo, cuando tenía ocho años, respondía a todas las preguntas y dudas sobre historia universal. *"Pues sí es posible, señor, perfectamente posible, oígalo, compruébelo usted mismo. Y, entonces, blaqui bla bla bla bla, César combate en las Galias y bla cu bla que bla blaqui y destruye, busi busi busi, pero Pompeyo y blaquiti blaqui blaqui, a pesar de Farsalia es Bruto el responsable. ¿Se da cuenta, señor, lo está comprobando?"* (182). Y allí mismo, la voz que se burla o auto-sanciona: *"Tan payacito, tan bien instalado en su papel de historiadorcito de embuste embuste a los ocho años, siga, siga, a ver, perfecto, conque Felipesegundo diciendo en el escorial, ajá, cómo no y después Napoleón (...)"*. (182) Ya adolescente, Anselmo no sabe responder qué es el adverbio pero, en cambio, tiene todos los conocimientos necesarios para hacerse *"una buena masturbación a la sombra de los clemones. Eso sí lo sabe muy a fondo, lo recordará siempre. Ojalá lo examinaran en esa materia aquellos tres insignes pelotudos que tiene enfrente, ojalá. Terminarían respetándolo como a un alumno de verdadera selección"*. (181)

Anselmo se pregunta por la existencia de sus hijos que lo despiden desde la ventana, cuando él se aleja hacia el trabajo: brizna, una basura (propaganda de la lavandería Arco Iris, sea

> *"(¿quiénes serán estos seres extraños, con facciones y miradas extrañas que se han metido en mi casa, en mi intimi dad, llamándose mis hijos?; ¿de dónde han venido y qué hacen a mi lado?; ¿por qué me atropellan y me envejecen sin exigir, en silencio?; ¿por qué me piden amor o compren sión o, siquiera aproximación, sin pedírmela en ningún momento, y me golpean con sus ojos, mientras yo, creyendo que los amo, los atropello y me desconozco al no entender los, al no tener los instrumentos para entenderlos, y, en silencio, les suplico que nunca se vayan, que no me dejen solo y que me amen, que horrible e inexplicablemente me amen a pesar de todo?)"*. (50-51).

Le duele no poder ayudar a sus hijos, *"cercados por el fragor de la nada"*, *"auxiliarlos porque también yo estoy braceando sin poder salvarme"*. (52) Igual caída metafísica realiza frente a la esposa (¿Rochi?), también cedronita, metida en la cocina, en medio de trastos y devotas acciones domésticas. De ella pensaba que *"A más de aquel callado heroísmo de vivir y tolerarse a sí misma, todavía encontraba tiempo y disponibilidad para tolerarlo a él, a otra vida en su vida"*. (46).

Ciertas actividades alienadoras en las que participa el personaje, como asistir a una jornada de lucha libre, ver una película frívola de bailarinas mejicanas, conversar sin tema fijo en un café o bar con los amigos, visitar una prostituta, presenciar un *strip-tease*, fantasear con las carátulas de las revistas en una venta de periódicos, hallan su justificación en la pavorosa convicción de que nada se puede hacer frente a la muerte, aunque se recurra al viaje mental por el paisaje de la infancia, en Cedrón, con el amparo de la abuela Celia: *"Mejor tema el cine o la novela de detectives que estaba leyendo, mucho mejor. Así juegas a distraerte mientras la muerte sigue entrando o saliendo de ti (para el caso es lo mismo) por muchas hendijas al mismo tiempo"*. (75).

Anselmo sabe que no se trata de volver físicamente a Cedrón, donde ya no está el regazo de Celia, ni el pueblo, devorado por la disolución a la que él mismo contribuyó yéndose, es lo que él conoció o dejó, y si decide volver, nadie lo reconocerá: *"Y frente a ti sigue ese paisaje de tiza —blanco, blanquísimo, ya casi inexistente por lo cegador— sin nada ni nadie en él que salga a tu encuentro y te reconozca. Y el viento que ya no es viento porque no encuentra camisolas que inflar en los alambres, ni sábanas que ondular en los cuartos, ni enfermos que lo perforen y succionen con sus ojos. Sólo el viento. El puro viento por la playa. El viento que te desconoce, mordiéndote con rabia, expulsándote. El viento"*. (109). Así que sólo queda la presencia en la ausencia a través de la memoria.

Todo le sirve de pretexto para la zambullida o, mejor, emergimiento metafísico y ontológico de la cotidianidad aplastante. Si, por la mañana, al bajar la escalera que lleva a la calle, en su viaje a las oficinas del Ministerio, recogía un pedazo de papel, una brizna, una basura (propaganda de la lavandería Arco Iris, sea el caso), sentía la necesidad de *"sobarla o estrujarla un poco, hablarle un momento, besarla tal vez. En todo caso algún acuerdo, alguna seña, darle como un último adiós; que no se hunda sin una caricia o rescoldo de alguien en la pavorosa disolución"*. (49) Y en el recuento de los sucesos de Cedrón, aunque hablen en estilo directo los personajes de la aldea lejana, es Anselmo quien los evoca, como ocurre con el viejo pescador Olivo quejándose de la pesca moderna con dinamita que acababa con los peces y en vez de manos dejaba muñones:

> *"Y aquí, óigalo bien el que quiera oírme, se pescó en un tiempo como era debido y el pescado había que mandarlo a vender casa por casa. No como ahora, que te lo arrebatan aquí mismo, en la playa, sin siquiera esperar a que lo desembarques. Y después se compraba la botella de rompejopo o de anisado y la bebíamos solos, meciéndonos en la hamaca o hablando mierda con los amigos". (106).*

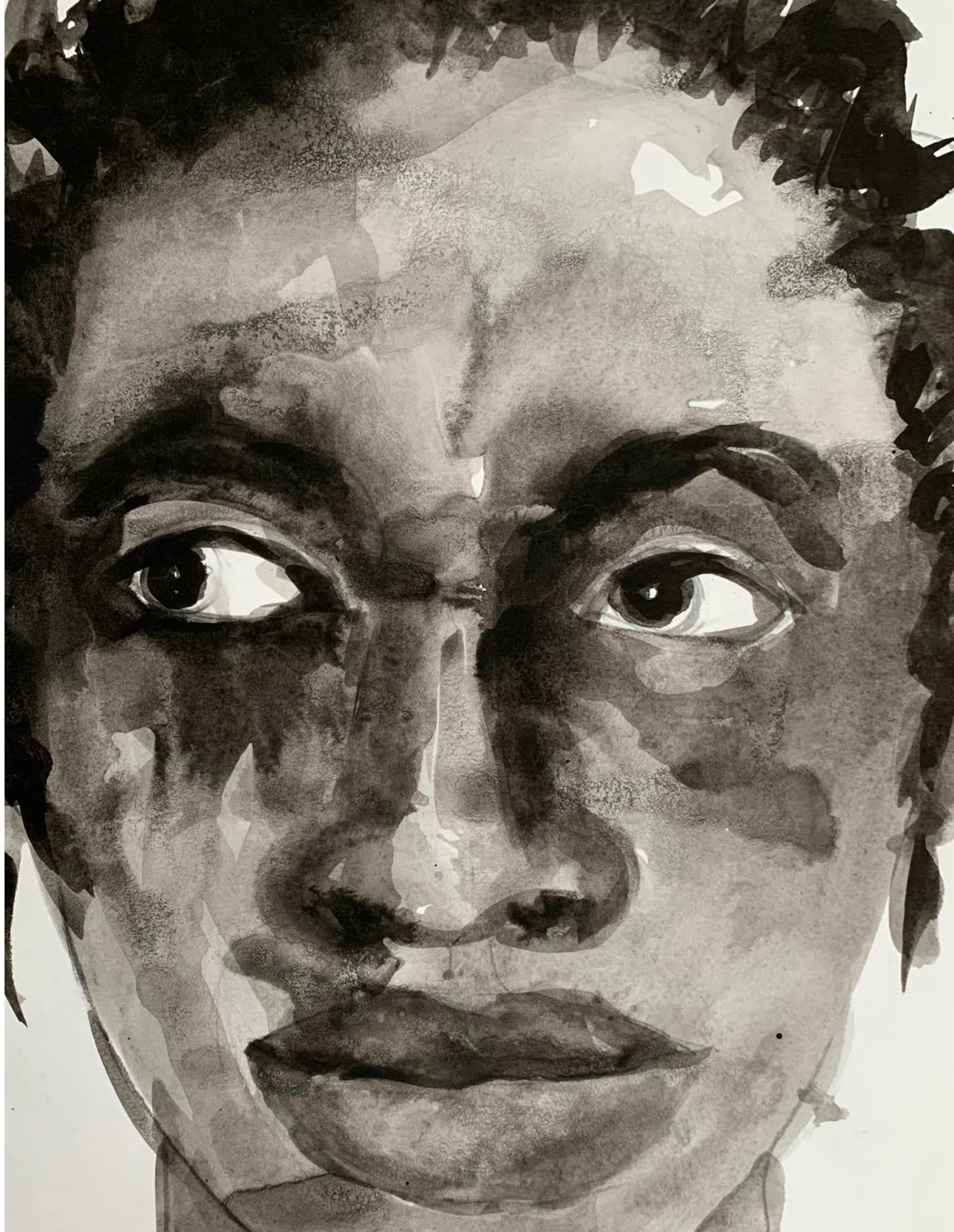
Más que una novela total, como plantea el profesor Cárdenas Páez (1994: 141), CP, en mi entender, se proyecta como una novela fragmento que, a pesar de su voluminoso paginaje, muestra las parcialidades del hombre y el mundo posmoderno en medio de la imposibilidad de encontrar, en la batahola de la ciudad burocrática y falsa, un centro desde donde trascender hacia la totalidad, un dios que consuele y ofrezca el paraíso, por lo que al personaje sólo le queda la fuga hacia otro fragmento o individualidad: la aldea de la infancia, donde tampoco se halló la plenitud pero que atrae a Anselmo pues aún el sufrimiento y las convicciones de la nada no habían hecho los estragos ni dejado las grietas del ahora escéptico, y porque, aunque sin padre y con una madre llena de resentimientos, allí estaba el corcelito de palo y, sobre todo, Celia comprendiéndolo, iniciándolo en la narración de la vida. Quizás sea allí donde se encuentra la explicación a las desgarraduras

metafísicas de Anselmo, en la ausencia del padre, de un centro que le diera cohesión a su vida: *"Era el sin padre, el que no ha conocido ni nunca terminará de concebir al padre, el que lo anhela con toda la furia (y toda la sedienta memoria) de los instantes en que le ha faltado. Y me hablaban de él (en alguna forma, trataban en la familia de absolver o mitigar o desviar mis codiciosos interrogatorios), de cómo eran su estatura y el color (siempre impreciso, nunca adivinable) de su piel"*. (937) A la realización de esta visión fragmentada contribuye el estilo barroco, en la medida en que este tipo de escritura privilegia el detalle, la parte por el todo, el primer plano.

Aunque en CP, hay una mayor preocupación del autor por el contexto sociohistórico, continúa el escamoteo anecdótico en pro de la avalancha y puesta en escena de múltiples lenguajes. Álvaro Pineda Botero (2001: 150) dice que Rojas Herazo, un poeta hasta ese momento, *"Al hacerse novelista* [con REV, 1962] *proyecta de manera preferente la dimensión poética sobre el lenguaje. Crea figuras novedosas; sacrifica realismo, objetividad, contexto histórico, desarrollo cronológico y organización de las secuencias. Sacrifica claridad"*. Del mismo modo, Mauricio Vélez Upegui (1929: 125), en relación con REV, trabaja con la hipótesis de que es un texto, *"en apariencia desordenado,* [que*] revela —en sus articulaciones intestinas— una profunda vocación ordenadora, y participa —como pocos en la novelística colombiana— de una inscripción en los códigos metaliterarios que nos hablan de una existencia de una novela conocida de «dramatización de lo real» o «de duración múltiple»"*. Aunque quizás con menor intensidad, CP continúa en la línea de desarrollar las dos apreciaciones apuntadas aquí: la poderosa presencia del lenguaje poético en su multiplicidad significativa, y la persistencia en una coherencia otra, alejada de la lógica utilitarista, que el lector debe descubrir con una participación de cómplice convencido. Ambas características apuntan a un ya definitivo refinamiento del neo-barroco que se venía insinuado en las dos novelas anteriores.

En la construcción de su joyceana novela, Rojas Herazo entiende que las palabras, tal cual como están construidas y formuladas en el diccionario, no sirven a su trabajo de novelista que quiere decir más allá de los sentidos establecidos, de allí que uno de los filones de CP es el empleo de vocablos extraídos de la rica cantera popular o simplemente creados por el propio escritor. Siendo larga la lista, se dan aquí algunas muestras, en primer lugar, de palabras construidas por composición: piedroraíces, reputomadres, iguanoculebra, requetejodidopateado, sanguazamoco, dolecaer, besucomanoseos, multitetanalgón, masturbosueños, blandatontísimamente, ajoceböllica, tembloblandengue, tetanalgoso, grasodurmiente, grasosudado, requetemuchísimo, requetesucio, requeteimportante, blablaconversador, pechipotente, recontrajodido, mimosobándome, burbujochocando, cagatintas, culifalderas, gargajabonosa, tetacostillas, cubrifulgurando, conchaejobo, terremotoso, cremogargajos, grasotontos, mutuochupables, merengochorreante, enredapita, trepaquesube, rugidesdentada, babosolazar, mocolagrimear, hijoemadre, mansisonreidito, tenteallá, muchitodero, cosquillosangre, blandoquejándose, tierniavanzando, rompejopo, vocingleromantecuda, sacroadobado, tetrasancochado, patarribiar, talcualito, masturbooración, macrofagobucólico, muecolabioso, jalapita, trepaquesube, jolgovelorio, pluriputísimo, relinchogalopando, sado-ma-soco-masturbopasivos, imaginomasturbotonterías (...)

También abundan las palabras construidas por derivación, la mayoría de los casos dentro de la más genuina y creativa de las tradiciones populares. Estos vocablos, cargados de socarronería y malicia, y situados al lado de palabras de clásica estirpe cultista, producen un sincretismo de estilos que afianza y confirma, a su vez, el contacto de espacios y mentalidades en que se debate el personaje evocador, pudriéndose en la atmósfera opresiva de la fría Bogotá, pero con la mente puesta en el caluroso Cedrón de su infancia. A manera de ejemplos, se anotan los siguientes términos: manducazo, ventajero, sentimentalón, arrecho, sopocientos, pocón, viringa, hembrota, pendejo, comilón, ñoma, ¡zuácata!, mochoroco, despiporre, blablador, crica, pelotudos, espaporrar, cagazón, revoltillo, churria, lejura, chirriquitico, canalera, celestilandia, carimbambeo, mariquísimo, descuarrajingante, mismitamente, nochemente, reputísima, doledera, ancianizada, tracutear, ñingotico, sinvergüenzota, facilongo, guarrú, tetonsísima, sabidito, zurumbático,



avarientazo, mandamases, rucho, patulequera, lluviar, migajita, arrepentidera, sinvergüenzura, añatar, prosopopeyudos, chécheres, cosiánfira, fregantina, pendejo, güevonada, jodidito, cojonuda, carajito, alborotadera, jorobe, nalgatorio, malayera, infiernidades, despiporrar, acojonante, kojonudo, mancébico, huesamenta, pestilenciar, hediondar, japiniuyiar, cacorro, gradototota, pestiferario, negramenta, apretujadera, etcéteramente, igualitamente, sensiblón, pueblamenta, carajete, arrecheriles (...)

Rojas Herazo lleva el lenguaje y las técnicas narrativas a extremos de tensión significativa pero sin olvidarse de la lúdica con los componentes fónicos, morfosintácticos y semánticos de la lengua, seguramente porque sabe, como Carpentier, que la compleja realidad que quiere transmitir exige la lucida escritura del neo-barroco. Lo que anota Juan Manuel Roca, en relación con ENA, es aplicable a CP y a REV: "*La novela está construida en un barajamiento de técnicas, desde el monólogo interior hasta la fragmentación, esquirlas de una historia cuyo centro se evade y vuelve sobre sí, en un ritornello, en una especie de bumerang del tiempo. A veces, donde termina el sueño, empieza la pesadilla, como le ocurre al vejado y resignado Gregorio Samsa*" (2001:11). También Jorge García Usta señala la riqueza de mundos y lenguajes en CP: "*La otra certeza es también imprescindible: de esa realidad múltiple, de esa mezcolanza de experiencias vitales y culturales, pero también de las herencias históricas y familiares, y de los mundos regionales, emanan formas y estructuras de lenguajes que destruyen las nociones diferenciadoras de arcaísmo y modernidad, y gestan la hibridez estética como desafío y destino*". (1998: XII-XIII).

Por ello, encontramos la voz pechichona y consentidora con que algunas madres les hablan a sus hijos pequeños. Necesitado de consuelo, amor y amparo por su lástima, Anselmo desearía "*Que alguien se acerque a darle palmaditas al niño cachetón, joponcito, tiritante, que llora inconsolable entre tus huesos. Que le susurren: ¿nenito lindo tene hamble? ¿Tene seño nenito lindo y quele que le aluyen, chi?*" (203). O también, Anselmo, de niño, "*pidiendo tetelo" y mostrando la luna: "mílala, mami*". (163). Hay lúdica con rimas internas: "*imponer un sello al lomo de cada ola, a la pluma de cada cola y al cuadrado de cada bola*" (149), "*el problema de los otoños en los coños de los madroños y los guarapos con los gusarapos*" (725), "*los conejos los mamejos y los tales cangrejos*" (754), "*mañas y marañas y musarañas*" (263), "*los tarros de los catarros*" (754), "*confusa medusa*" (755), "*cada prepucio de confucio*" (754), "*tendones, cojones y sabañones*" (885); juegos fónicos iterativos: "*te jundo más diente projundo, tan jundo el esputo más jondo*" (124), "*desde lo más jondo projundo de sus projundísimos infiernos*" (813), "*¡Ajá! Jojojó, con que ají, ¿no?, polifó jajá pujujúuuu*", "*rostros que se intercambian y aglutinan en otros corroídos rostros que estallan y deflecan o desflecan o defecan mutados en preciosas carroñas*" (284), "*el aire que debía ser expulsado se oponía con toda su furia, desgarraba, esgarrando, al agarrarse, arrastraba lava de bofe, rocas de gargajo, maderos y ramajes bronquiales con sus garras*" (813), "*y yo me quedé así —flaca qué blanca, qué ojona, qué ida, brisa brisando con mi cabello— mira mirando blusa del hijo blanca en azul de mirar. Yo, la sola solita sin consuelo, alisa que alisa y vuelvileyendo esta carta, leyendo que lloro en mi mecedor, llora sin lágrimas, requetellora, meciéndome sin llorar*" (221); construcciones criptolálicas: "*la muñamuñanga de los babilongos y fúsigos y prelaticios mascachochas*" (753), "*los guacharacos y los cucarachos y los cuchi cuchi y los bebehumo y los fililiques y los chifilicues*" (753); dislocaciones gramaticales (sintácticas y morfológicas): "*Es necesario empezar a morir o parir para que si, brazopateando, es necesario para seguir, uñas dedo rodillas, empujando, envolviéndosele alforza encajes, apartando cuerdo corbatas. embufando y más ensopo cantidades de flequillo y nata con, uff, puaff, engrudo animados por que sofo que necesidad caciones de atajar mis, ¡ay!, qué resople!, plomo de brazos y pisa y ha muerto tanti muchísimo que estoy muerto morido y me quiero volver a vivo morir y sigue resucitando mientras* [...]" (634); groserías coprolálicas mostrando las heces y la intimidad del cuerpo: "*y la mano furiosa restregando mi verga y el mapa embutido en mí soy mierda memoria con moscas, soy mierda que forran de mierda*". (124).

Está muy lejos de un ensayo interpretativo sobre la narrativa de Rojas Herazo, en CP, intentar explicar el uso del oxímoron como mero artificio proveniente de una estilística decorativa. Mucho más a tono con la *imago mundi* del autor —visión desesperanzada y, a veces, trágica, de un personaje que lucha a sabiendas de que está perdido irremisiblemente en la pudrición que promete la muerte, en la nada que ofrecen Dios y el mundo—, la ocurrencia del oxímoron (unión de vocablos que expresan conceptos opuestos) se explica por el flujo o contacto entre dos mundos contrarios: Cedrón y Bogotá, como en Borges se explicaría la estructura oximorónica de algunos de sus cuentos (El *sur*, por ejemplo) por el choque y al mismo tiempo el permeamiento de la civilización y la barbarie, el norte y el sur, la ciudad y la llanura, el gaucho y el compadrito. En Rojas Herazo, a pesar de la distancia espacial y temporal entre campo y ciudad, la contrariedad de estos dos mundos se resuelve mediante el reiterativo uso de la memoria que conecta los términos en una extraña liga en que los opuestos, al aparejarse, se iluminan y enriquecen mutuamente, desconstruyéndose. Ahora, no sólo se produce la partición del mundo entre Cedrón y Bogotá, reino de la infancia inocente en la aldea calurosa y mundo burocrático y alienante en la fría ciudad, sino que en el mismo Cedrón, el cosmos (orden) comienza a agrietarse a través del caos (entropía), con la llegada de los gringos, matarifes venidos de Chicago, quienes construyen, en el litoral, en el camino que conduce a Coveñas, unas enormes edificaciones en las que instalan mataderos y frigoríficos para sacrificar el ganado de la región y procesar la carne, en su codicia y hambre de ganancias a través de la exportación de productos cárnicos, así que, al final y por desorientados cálculos de Míster Roodman, toda la zona se queda sin rebaños, en la ruina:

> *"Pero un pequeño detalle, pequeñísimo de veras, se les pasó a todos: a los directivos de Chicago, a míster Roodman, a los hombres de ojos azules que formaban su estado mayor y hasta al propio e inesperado gobernador cuando los edificios quedaron definitivamente habilitados (se veían relucientes, nuevecitos, con balanceo de barcos entre el aire rosado) todos se dieron cuenta de que faltaban los vacunos. Se estaban agotando los rebaños. Ni terneros había, Fueron entonces los cálculos amargos". (727).*

Los pescadores mismos contribuyen al caos y a la pérdida del paraíso premoderno, al cambiar la pesca selectiva por la pesca masiva e indiscriminada con dinamita que, además, deja mancos a sus ejecutores. La misma casa de Celia perece en la disolución, con el rencor y la incomunicación en que se mueve la familia, hasta la fuga y la desaparición final. De allí, la importante función que cumple el "nieto órfico", al rememorar o historiar el mundo perdido, contrastándolo con la dantesca ciudad donde perece en el diario fragor de la putrefacción. Pero no sólo es Anselmo el que nos da la historia de Cedrón a través de su detallista memoria neo-barroca, sino también —y por supuesto a través de Anselmo— don Clodomiro Ulises Tuñón, cronista espontáneo, "*gratuito amanuense de Cedrón*" (687), quien, con una majestuosa y preciosista caligrafía, iba anotando en un diario, pormenorizadamente, todos los sucesos, desde los más importantes y extraños hasta los más anodinos y cotidianos, incluidas las estadísticas de su ocurrencia.

La existencia de un mundo escindido en dos partes (aldea y ciudad, cosmos y caos) que se comunican a través de la memoria de Anselmo, produce, en el nivel del lenguaje, una avalancha de oxímoros, cópulas contradictorias y monstruosamente lúcidas que transmiten al lector todo el sentido de una visión del mundo en que a pesar del desgarramiento y la desesperanza, hay que cultivar el jardín. He aquí algunos ejemplos: maligna fascinación, viviente ulceración, joven anciano, delicioso cuchillo, adiposa premura, dictadores democráticos, mortuoria belleza, siniestra comicidad, tímida y progresiva indecencia, candorosa habilidad, destierro jactancioso, aristócratas de una fealdad, cómica aprensión, risueña desventura, brutal y asesina coquetería, filosa sonrisa, repugnada suavidad, embellecida por una tenaz y solitaria abyección, elegante desgracia, impositiva y deliciosa juventud, candorosa depravación, patética y sudorosa hermosura, matrimoniada virginidad, estética más depravada y admirable, irreprochable maniqueísmo, enfermiza opulencia, feroz mansedumbre, fastuoso egotismo, depredativa inocencia, egregia bazofia, desmañada alabanza (...)

Como se puede ver, Rojas Herazo, a partir de ese intenso tratamiento estilístico efectuado en CP sobre el significante (sonidos, fonemas, morfo-sintagmas) y el significado (semas y sentidos), se ha decidido por la opción del barroco (neo- barroco), estilo difícil y de alta exigencia pero quizás el único pertinente para contar el abigarrado mundo, la turbia realidad socio-cultural y la lacerada hondura humana que se

ha propuesto transmitir en CP. Atendiendo a la teoría de Severo Sarduy (1976: 167, 184), se puede observar que en esta novela se cumplen los dos procesos fundamentales mediante los cuales se concreta el barroco en literatura: el artificio ("*proceso de enmascaramiento, de envolvimiento progresivo, de irrisión"*, 179) y la parodia ("*desfiguración de una obra anterior que* [hay] *que leer en filigrana"*, 175). Gérard Genette (1989: 37) distingue entre parodia: *"la desviación de texto por medio de un mínimo de transformación"*, es decir, la *"transformación semántica"*, y travestimiento, *"la transformación estilística con función degradante"*. En otras palabras, "el travestimiento burlesco modifica el estilo *sin modificar el tema;* inversamente, la «parodia» modifica el tema *sin modificar el estilo"* 33).

Según Sarduy (170), el proceso del artificio se materializa mediante tres mecanismos: la sustitución (*"Abertura, falla entre lo nombrante y lo nombrado y surgimiento de otro nombrante, es decir, metáfora"*); la proliferación (cambio de un significante por una *"cadena de significantes que progresa metonímicamente y que termina circunscribiendo al significante ausente, trazando una órbita alrededor de él, órbita de cuya lectura —que llamaríamos lectura radial— podemos inferirlo"*, 170); y la condensación (unión y choque de los términos de una cadena significante *"de los que surge un tercer término que resume semánticamente los dos primeros"*, (21), como en la larga lista de palabras compuestas que utiliza Rojas Herazo, ejemplo visto de *jolgovelorio*, que ya no es ni jolgorio ni velorio por separado, sino algo totalmente distinto, y también la creación de oxímoros que, del mismo modo, terminan generando un tercer término, *verbi gratia, "candorosa depravación" o "enfermiza opulencia"*.

Por otro lado, Rojas Herazo realiza un proceso paródico (también de travestimento), según el cual la obra barroca es la desfiguración consciente (a nivel de contenido o a nivel de estilo) de una obra anterior que debe leerse en filigrana, tejiendo en crochet muy fino. Observando cómo se produce la parodización, se observan varios elementos: 1. Conciencia del proceso, es decir, el autor sabe que está desfigurando un texto anterior (texto extranjero, secundario o subterráneo; hipotexto, en palabras de Genette). 2. Una actitud crítica, la parodia es siempre un ir contra una escritura, un no estar de acuerdo con un tipo de lenguaje, estilo o contenido. Es el caso de Cervantes con *El Quijote*, obra con la que quiso darle un entierro definitivo a los textos de la caballería andante. Normalmente, las producciones paródicas surgen en un momento de crisis de un género, cuando las nuevas generaciones de escritores consideran que un tema, un lenguaje un estilo han envejecido y ya no aportan nada a la estética literaria o artística.

El proceso paródico se vale de dos procesos para su concreción. Según la primera, la intertextualidad —que responde en parte a la noción definida por Gérard Genette—, la parodia se realiza, por un lado, mediante cita, y por otro, mediante reminiscencia, que corresponde a lo que este autor llama alusión, según la cual se conecta una cosa con otra, haciendo una mención indirecta y sesgada del elemento extranjero para nombrar el actual. Según la segunda, la intratextualidad (dentro del texto), un autor, como lo hace Rojas Herazo en CP, exaspera o violenta la ocurrencia de gramas fonéticos, sintagmáticos y semánticos, es decir, propone juegos con el sonido (los fonemas), caso de las aliteraciones, anáforas y rimas; con la sintaxis y la morfología, como las distorsiones gramaticales y los hipérbatos; y finalmente, con las alteraciones semánticas.

Son muchos los lenguajes que se parodian en CP, sobre todo los provenientes de géneros populares, no necesariamente literarios. Hay un momento en que un hombre (quizás Anselmo) está con una prostituta. Ella se ha enamorado de él, escuchando los boleros de Manzanero, Nelson Ned y el jefe Daniel Santos. La mujer le pregunta si también siente lo que ella está viviendo y entonces él le contesta con un lenguaje paródico de las letras de los boleros:

"Igual, sí, igualito lo siento. Y cuando camino solo es como si tú lo hicieras a mi lado. Y todo me huele a ti, a tu coño y a tus sobacos y a tu boca. Y tu coño y tus sobacos y tu boca me huelen y me saben a tu alma. Y las calles, y las paredes, y las ventanas de las casas, y el viento que corre por la calle tienen la forma de tu cuerpo y el color de tu pelo y, de pronto, me encuentro tus ojos mirándome en la verja de un parque o en cualquier cajeta de cigarrillos en una venta ambulante o en un semáforo o entre las carajaditas que exhiben en una vitrina. Así te siento. Así me pasa contigo". (742-743) Puestos aparte los vocablos groseros (*coño, sobacos, carajaditas, en contraste con alma*) incluidos en la respuesta del hombre —son esos términos los que acentúan la estructura paródica—, se siente no sólo el tono de las letras de los boleros, sino en cierto modo, cierta modulación de los *Veinte poemas de amor,* de Neruda. Y lo más interesante es que la mujer toma muy seriamente la confesión del amante, sin ninguna malicia sobre la burla, y acepta: *"Bueno, mijo. Eso es el amor. Digo yo"*. (743)

En el siguiente ejemplo se parodia el estilo de los sermones eclesiásticos, inflados de adjetivos superlativos para con la divinidad. El párrafo que se transcribe, presenta el momento en que el arzobispo (el Cancamán) camina por la nave central de la iglesia rodeado de sus acólitos:

> *"El Cancamán avanzando, la custodia en alto, como un centro solar bajo las múltiples estrellas del baldaquino. Un susurro de aladas sandalias y melodiosos cuchicheos. El Cancamán avanzando por el pasillo alfombrado de La Casa del Cordero, entre la doble hilera de testas humilladas. Avanzando al frente de sus ministros y donceles, sus protomimos y sus pruebarrullas, sus chambelanes y prebostes, sus condecorados chulavitas, sus ajedrezados saltibanquis y sus embaldayados cagatintas, sus generales de mermelada, sus danzarios proxenetas, sus timbaleros y sus pintavergas, sus comebolas y sus principesas"*. (740-741).

Ahora, la realización paródica está en que el contenido es, en parte, contradictorio de la forma solemne y grandilocuente del discurso, hinchada de epítetos que son desconstruídos por los sustantivos procaces, peyorativos y extópicos (chulavitas, saltibanquis, cagatintas, generales, proxenetas, pintavergas, comebolas). El lector percibe también cierto sabor a *El sueño de las escalinatas*, de Jorge Zalamea, por la retórica altisonante de contenido peyorativo que hace crecer a las audiencias.

Al ser también Rojas Herazo un artista plástico —en vida, realizó más de cincuenta exposiciones—, resulta natural que la pintura haya determinado, sin duda, su creación literaria, al especializarse la mirada del artista en los contrastivos juegos de la luz y la sombra, la mancha y la línea, el color y el volumen, el enfoque y la distancia, el cuerpo y su límite, la parte y la totalidad. De allí pues la visión pictográfica que encontramos en muchos fragmentos de los 77 capítulos de CP. En este sentido, Álvaro Pineda Botero, en el comentario con título horaciano: *Ut pictura poesis: Celia se pudre* (1990: 40,41), señala precisamente la disposición pictórica que asumen la materia y las estructuras de la novela: *"Cada párrafo va describiendo, con detalle fotográfico, escenas, pequeñas situaciones, sueños, personas y lugares. La técnica es la del pintor que acariciadoramente va colocando sobre el lienzo una línea, un tono, un contraste, para, a través de toda una vida, ir construyendo un universo"*. O también: *"En Rojas Herazo el lenguaje literario se ha hecho arte pictórico. Cada escena se organiza bajo líneas de fuga que confluyen en otros planos mentales; planos exteriores al texto pero que pueden ser interpretados como una nueva totalidad"*. (41).

Así, es costumbre del personaje evocador, quedarse alelado buscándoles múltiples sentidos a imágenes pictóricas y plásticas de todo tipo: dibujos, retratos, carátulas de revistas, escenas de películas, murales (de los pintores cedronitas Emú y Luis Godarro), fotos de familia (Celia, el bisabuelo, los tíos, la madre, el padre ausente), como puede notarse en los siguientes ejemplos: *"Y un Corazón de Jesús* [en la oficina del ministerio], *protegido por un vidrio entre su marco dorado, con el corazón exactamente afuera, sobre el pecho, y las manos abiertas. Tenía el aspecto de un muchacho que ignora el crecimiento de sus barbas y a quien le diera pena que le hubieran colocado tamaño artefacto en semejante lugar"*. (57) *"Había también un retrato enorme, entre un liso y estrecho marco de níquel, que ocupaba gran parte del espacio en la pared del fondo"*. (59) Observando el daguerrotipo que mostraba a la primera misión burocrática enviada a especializarse

en el exterior, *"Llegó a aprenderse de memoria las facciones de todos y cada uno de los componentes del grupo fotográfico. Se topaba con ellos, en el sueño o en la simple evocación, en una atmósfera lunar —distorsionados y casi diferentes, distantes, solitarios—, haciendo distraídas gesticulaciones, mientras erraban por plazas, colinas y senderos que no había visto nunca"*. (61).

No hay diferencias notables de comportamiento entre los personajes de los cuadros, pinturas, murales y fotografías, y los personajes de la novela. Como los actores anodinos de la calle o los burócratas de la oficina ministerial, las figuras pictóricas terminan moviéndose entre sus luces y sombras, adquiriendo imaginación y voluntad, peso corporal y conciencia, voz y cadencia. Incluso, en muchos párrafos, a través de la descripción, se estatuifican o congelan los personajes de la realidad novelesca mientras cobran vida los de la ficción pictórica. Tal vez, esta idea se entienda mucho más cuando se lee la apreciación de Rojas Herazo sobre la pintura desgarrada de Guayasamín: *"Estas criaturas de Oswaldo Guayasamín tienen una vida más dura que la nuestra. Tienen más vida que una criatura viva"* (2004: 483). Como Pigmalión con la estatua o el sastre con el maniquí, Rojas Herazo desea que las figuras de la pintura se echen a caminar. Igual pensamiento expresa sobre la pintura de Picasso, a quien *"le salen —todas las noches de su vida— los hidalgos que nunca acaban de enterrar al conde de Orgaz y el hombre que trata de espantar, con sus brazos en cruz, a los fusileros de la Moncloa. Le salen todas las noches y le muerden la oreja y le pulen los vidrios de la pupila a este taurino, a este estameñado Pablo Picasso, que tampoco ha de morirse nunca"*. (457 - 458).

Se mueven los personajes del retrato de la misión: *"Los burócratas que pueblan el gran daguerrotipo agitan sus cabezas alarmadas y la estatua de la arcaica doncella que divide ese daguerrotipo me ha hecho una señal, levísima, removiéndose apenas en su plinto"*. (421) Cobra vida el pez que aparece en el cuadro de Luis Godarro, en Cedrón: *"El cuerpo en torpedo, arañado por bruscas heridas, se inflamaba, hasta el amago de reventar, en el tajo que dividía sus mandíbulas. Su dentadura recordaba las escolleras. Una voracidad sin reposo seguía buscando víctimas (su inmovilidad era, apenas, el repliegue de todas sus velocidades reunidas; trascendía de él una ampulosa y dinámica ferocidad) en sus serruchos de tiza"*. (223) Se animan los ángeles pintados por Emú en el mural de la iglesia: *"A los ocho meses, los ángeles parecían viejos inquilinos de aquellos muros. Los había de cobre oxidado, con caligas color postilla, torcidos por un dulce vendaval que atribulaba sus vestiduras. Otros eran rojos, casi lacres, blandiendo venablos de azogue. Después se fueron deformando"*. (513) Incluso, *"A veces cantaban. Cuando todo estaba en silencio (únicamente el sollozo irreal de los gallos, la leve amenaza del aire, el susurro de los almendros estimulado por la brisa marina) se les oía la voz"*. (513).

Tal vez sea ese modo pictórico de darse la novela, lo que conduce a las continuas y profusas descripciones. Es entonces cuando el relato se hincha en su bestial carga de múltiples lenguajes, a través de nutridos detallamientos de formas, volúmenes, texturas y acciones. En este sentido, vale la pena citar la apreciación de Carlos J. María —aunque con mucho tacto en relación con la narrativa de Rojas Herazo—, cuando dice: *"La tentación descriptiva es la que hace frustrar gran parte de nuestra literatura. Es en la descripción donde tiene juego el retoricismo. Quizá la Circe encantadora y fatal de la descriptio tiene sus acciones, negativas, a la hora de valorar las novelas de Héctor Rojas Herazo. Es algo que habría que averiguar"*. (1996: 41).

Ya la crítica norteamericana, en cabeza de Seymour Menton (2002: 549-569), ha señalado la deuda de García Márquez, en *Cien años de soledad* (CAS, 1967), con REV. No obstante, si se va siete años atrás, se encuentra La hojarasca (LH, 1955), donde ya están incluidos unos tópicos y manejos estructurales y técnicos que Rojas Herazo retomará en 1962, con REV. Por ejemplo, para sólo mostrar un aspecto, ya LH planteaba la ocurrencia de tres focalizaciones de tipo generacional: el abuelo, la hija y el nieto, miradas que generan las tres voces monologantes de la novela. En REV, del mismo modo, se producen las miradas de tres generaciones, individualizadas en Celia (la abuela), los hijos (Horacio, Valerio, Julia, Berta...) y el nieto (Anselmo).

Interesa mucho más señalar ahora que CP retoma varios tópicos o motivos de CAS, como las plagas y la pestes que acosan a los habitantes y animales

de Cedrón, la llegada de los gringos, el arribo de las prostitutas francesas y la conversión de la aldea en un pueblo próspero a causa de los inmigrantes antioqueños, con lo que se comienza poner fin a la visión premoderna.

En cuanto a las plagas, se describen cuatro: langostas, hormigas, cangrejos y moscas, esta última acompañada por una enfermedad de vómitos y diarrea (seguramente, el cólera) que mata a muchas personas, además de la gusanera que daña al ganado. Veamos, en un fragmento, la impresión que dejan las langostas cuando invaden a Cedrón en 1863: *"Toda la noche oímos la silbadera. Toda la noche. Por la mañana, nada de sol. Y los árboles, las maticas en sus tiestos, todo lo que había sido verde, en varillas. Imagínate un mundo en que todo es de hierro oxidado"*. (376) Y luego: *"Después a montones. Cayendo de las vigas, de los horcones, de las paredes. Se daban el topetazo y quedaban tal y como habían caído, con los ojos fijos como si fueran botones, moviendo una alambrera de patas. Rabia te digo. A las primeras les caminamos a escobazos. También machacándolas con el pie. Pero nos cansamos"*. (377).

De la plaga de las hormigas, narra Celia a su nieto: *"Rebasaban el fuego de las palmas y nos entraban duro en las carnes. No sé cómo explicarte la manera tan malditamente furibunda que tenían de agarrarse. Porque tú veías tenacitas pero sufrías tenazotas y ya no había forma de arrancártelas de la piel. Preferían dejar la cabeza incrustada"*. *(545).*

De las moscas y el cólera, narra Celia, también a su nieto Anselmo:

> *"Y veías, en plena calle, azafates de plata y dulceras de vidrio sobre montones de hombres podridos. Pues los cadáveres, que en principio, cuando había tiempo, se trataron de enterrar cristianamente, se secaban en la calle, en sus camas o en los patios, donde los cogiera el derrengue. Y ese fue el año de la gran hedentina. Para peor de peores, lógico, no llovía. Ni una gota, ni siquiera rocío en las mañanitas. Es más, creo que fue tanta sequera lo que nos trajo la peste. Y las moscas. Respirabas moscas, te caían en la sopa, se te metían en los oídos, en las narices, entre las palabras de la conversadera, te volvían un asco"*. *(919).*

Del mismo modo que en CAS, a Cedrón hacen su llegada los gringos imperialistas, en este caso, no a explotar los cultivos de bananno sino a montar unos mataderos y unos frigoríficos para obtener ganancias de la producción ganadera de la región. Míster Roodman *"era el dulce gengis kan de una horda de apacibles matarifes, que fraguaba y dirigía sus depredaciones desde su lustrosa oficina de roble, entre las palmas y los algarrobos, olorosa a ciruelas pasas y tabaco rubio, en el sitio más plácido y mejor venteado de la ensenada"*. (592).

Los gringos se mueven en el marco de la legalidad defendida por funcionarios que pescan en río revuelto:

> *"(...) los cuatro extranjeros llegaron faltando algunos segundos para las tres de la tarde del quince de agosto de un año que bien podemos confundir con mil novecientos veintiuno y entablaron el primero de aquellos largos, tediosos y complicados diálogos que, después de imponente papeleo y previo el río de cartas en que se remitieron y fueron devueltos y nuevamente remitidos los mapas que se levantaron sobre la región y las posibilidades de sus haciendas ganaderas [...], todo lo cual culminaría en un por demás irrisorio acuerdo en que la región, todo el vastísimo litoral, fue inmolado a una furia, mejor dicho*

a una colosal ansiedad, que diariamente exigiría -ante los ojos de quienes, siendo virtualmente despojados, se sentirían, apenas, simples pero torturados e indefensos espectadores– los interminables viajes entre lodazales, el mugido sacrificial y la ininterrumpida sangre de centenares de miles de vacunos". (586-587).

Después de instalados los mataderos, *"Los rebaños llegaban diariamente de los puntos más distantes: de las dehesas de Tamalameque y Montería, de los toriles de Sambrano o de los pastizales de Arjona y Sincelejo"*. (593) Míster Roodman se propone entonces construir como complemento de los mataderos, unos frigoríficos con toda la tecnología necesaria para conservar la carne y tecnificar los procesos: *"En Chicago, con instrumentos más adelantados, se hacía mejor. Ya estaban en camino, unas preciosas máquinas. Se encargarían de todo el proceso sin torpeza humana ninguna. Todo muy limpio, muy técnico, muy eficaz. Hasta la sangre sería aprovechada para enlatar morcillas en cantidades exportables"*. (480) Pasados ocho años, los frigoríficos son inaugurados:

"Llegaron más hombres rubios y hasta un barco de guerra. A míster Roodman, por sus servicios, le regalaron la estatuilla de una vaca de oro. Hubo discursos mientras las reses de grandes ojos esperaban en los corrales, hubo retórica, mucha retórica, sobre el progreso y la fraternidad de los pueblos en torno a todos los frigoríficos del mundo. Un espléndido mulato, muy perfumado y elegante en su disfraz de gobernador, habló de cosas más altas todavía y de satisfacción presidencial". (727).

No obstante tanta previsión y diligencia, las cosas no salieron como habían maquinado los matarifes de Chicago pues se agotaron los vacunos y debió entonces realizarse el *"rescate, la hipnótica retroventa" con "la pérdida final de los vacunos y ejidos de Cedrón"*. (762).

Otro motivo común a ambas novelas (CAS y CP), es la llegada de las prostitutas francesas. En CP, se lee:

Se trataba, principalmente, de unas cuarentonas de piel blanca, bastante ajadas, con los rostros cubiertos de pintura y albayalde. Algunas garlaban ya en nuestro idioma, otras eran tan esquivas y retraídas que resultaban sospechosas". (...) Tuvieron que enfrentarse, por ejemplo, a trolas legendarias (las mismas que habían hecho pujar llorosamente, enyardadas en sus lechos de tijera, sudorosas y con los ojos despepitados, a las más bravas coyas del litoral: a La Tragaentero, La Doblepolvo y La Malvaloca y a los chaplandanes de más corazón y aguante: El Chupacotopla, El Respiraseco y El Tragapeo) que las obligaban, atónitas y casi amnésicas por el impacto, a saber para qué habían nacido". (386-387).

Un último motivo al que referirse, es el de las inmigraciones, planteadas en CP, como fuerzas que transforman en espacios caóticos a la ciudad del pecado (Barranquilla) y también a Cedrón. A la aldea donde Celia vivió 77 años.

"llegaron los hombres de la montaña, se desmontaron de sus camiones llenos de perendengues y pajodeticos, compraron todos los patios de la orilla (...) y atiborraron sus flamantes casonas de olores, acentos y sabores forasteros y utensilios eléctricos, y los viejos lugareños, sentados en sus taburetes, con los dientes cariados y sus riñones afectados por el paso y repaso del viento cargado de sal, quedaron indagando con desvalida inocencia, en la tarde, a la entrada de sus casas, también carcomidas como sus huesos y sus sueños, mostrando aquel súbito apogeo del Medellín beach en que se convirtieron sus mal vendidos patios". (778).

De Barranquilla –*"cándida sodoma"*, la *"ciudad de pecado y abominación"* (1000) de donde había llegado a Cedrón, el viudo que se casó con Bertha, el ausente padre de Anselmo–, se lee lo siguiente:

"Pues toda aquella tropelería de objetos o fórmulas de vida o remedo de insensato placer o descabellada alegría la habían inflado súbitamente, la habían hecho titilar como un miraje (los enormes barcos de río, de tres y cuatro pisos, llegaban –solemnes, resoplantes, con todas sus lámparas encendidas, hediondos a cieno, excrementos y humo de leña, perfumados con lavanda, piñas y carne asada, lastimando la brisa con la dulzura de sus pianolas y moliendo el agua con sus ruedas hipnóticas– a deponer su incesante ración de bisutería, de furtivos aventureros, de mujeres codiciosas y solitarias, de amenazas forradas de sueños) y, finalmente, endurecerse y estallar como una fruta reseca en el arenal". (922).

Son estos aspectos y otros que no se comentan aquí, los que la crítica ha persistido en señalar, como si se tratara de agarrar a los dos escritores caribeños, en la flagrancia de horrendo delito contra la humanidad: la copia o el plagio. Así, lo que algunos críticos no quieren ver es que ambos creadores provienen de la región caribe colombiana, zona que ha vivido los mismos asaltos e idénticas inmigraciones, iguales guerras y saqueos; con naturalezas que se han comportado de la misma manera, como en el caso de las plagas y pestes, y, por tanto, con historias y personajes exaltados y agrietados por las mismas ansias y obsesiones, como ocurre con la materia que sirvió a García Márquez y a Rojas Herazo para generar y desarrollar narrativas en las que la realidad es alterada por la magia.

Tal vez, en García Márquez, el realismo mágico sea más ingenuo y primitivo, con sacerdotes que levitan después de tomar chocolate, hombres que se pasean con mariposas amarillas revoloteando sobre sus cabezas, y mujeres que se van al cielo en cuerpo y alma, envueltas en sábanas blancas (1997), y en Rojas Herazo, se vincule más a ciertas obsesiones y patologías de personajes que continúan viendo los fantasmas de sus familiares muertos porque se resisten a perder el hábito de la dependencia y necesitan los ectoplasmas de sus difuntos para seguir viviendo del recuerdo de las experiencias que tuvieron con ellos, hasta que el fragor de la nada los convierta igualmente en fantasmas. En este sentido del realismo mágico, anota Jorge García Usta:

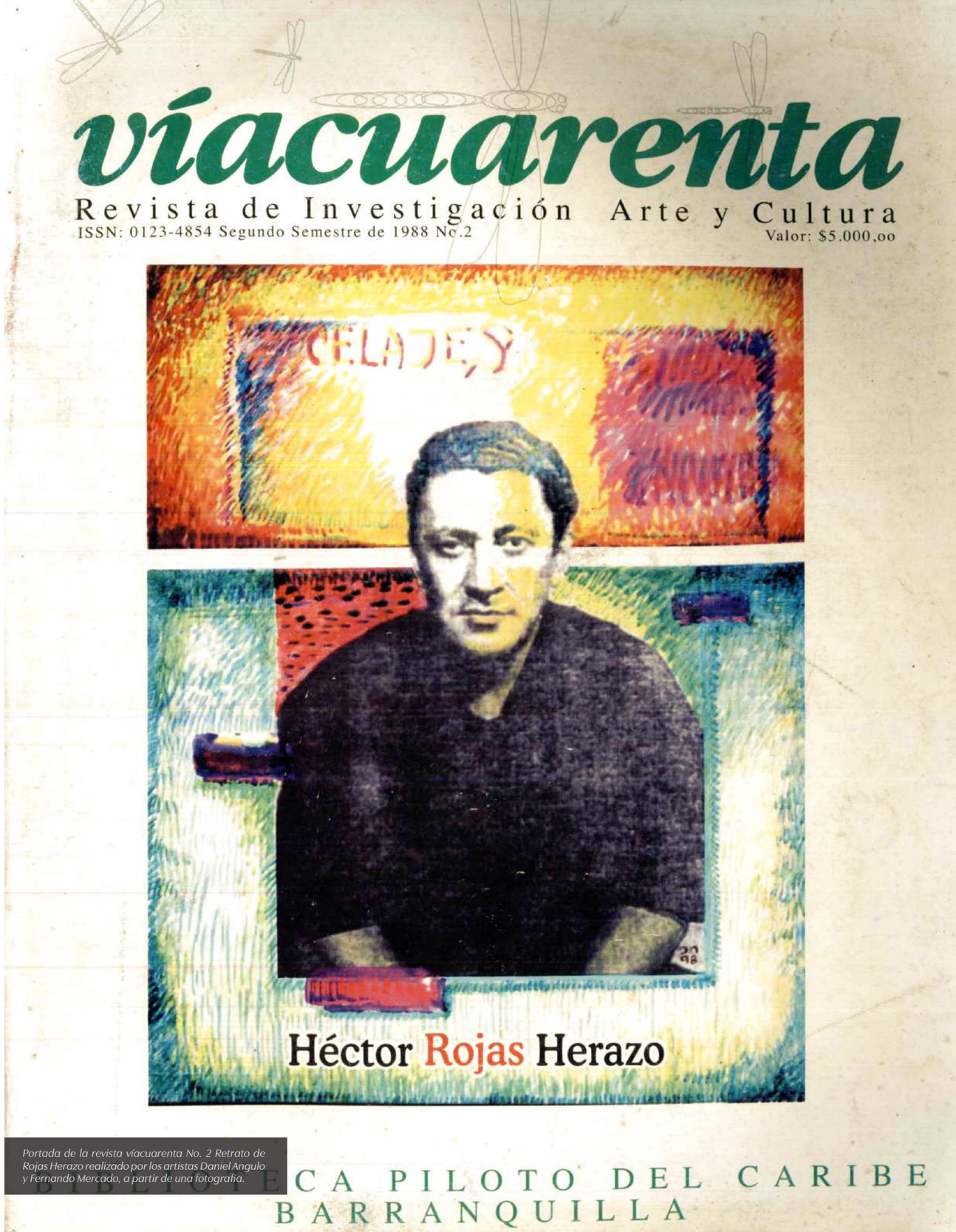
> *"A diferencia del énfasis que el realismo mágico otorga a la magia como categoría fundamental, en la obra de Rojas Herazo se privilegia la ruina, ese estado de extrema e irrenunciable pobreza material, esa colosal desposesión final en la que el ser se enfrenta todos los días con su desnudez original y pone a prueba todo: su inventiva, su dignidad, su amor, su autoridad, su cordura o su locura relacional con seres y objetos, su plan de la muerte. Lo excéntrico, lo desconocido, brota entonces del interior del ser. De allí emana el misterio, que siempre se refiere a las variaciones de la conducta, al sentido de la existencia, a las turbulencias éticas del vivir-muriendo". (García Usta: XI-XII).*

En CP, hay una abundante descripción del cuerpo, no tanto desde el punto de vista de su estética y belleza sino de la fealdad, las heces y las necesidades corporales, hecho que le sirve a Rojas Herazo para acentuar la descomposición de la materia humana. *"La saliva de los escupitajos que se deshacen en catarriento engrudo sobre los muros repitiendo la diaria, lenta, destructiva ceremonia de la higiene o la fúnebre vanidad ante los espejos de lavabos o mingitorios, aspirando de uno en uno (como si lo hiciera con todas y cada una de las llagas y culpas, para restañarlas, asumirlas, perdonarlas y borrarlas una por una, en cada conciencia, el olor que dejan, en los recintos de uso apresurado, los orificios evacuadores de miles de hombres"*. (283) La deyección es entonces un síntoma de la podredumbre y sucieza cósmica del hombre, así que el baño y la higiene sólo se justifican como actividades de limpieza metafísica.

A esta sucieza del cuerpo, a la *"espléndida carretada de tripas"* (823) emporcada de heces, corresponde igualmente un vocabulario escatológico que se hace trizas en su gramática: *"Porque ahora, enfrascados en su dame tú que yo te doy o daré a cambio, mi tu salsaliva revuelcan, sorbiendo nadándose unos encima de otros y trocando embutiéndose, trocadores, su chorro de orín por esta mierda del cuajado merengue de cremodesperdicios, chorreando sus mutuochupables sobacos ingle culo pezones vergacrica peludos y cantando, llori blandengo emputecidos de ahogar pateando la voz y profundo cuerpo y hasta profundos intestinos del anfitrión a quien flagela, a su entero y desafiante placer, un grupo de copratontos"*. (318)

El clímax de esta bajeza y presencia del cuerpo en sus niveles más abyectos, lo encontramos también en la ceremonia que realizan tres brujas para obtener de Buziraco el don de volar. Así, la bruja sacerdotisa les explica a sus dos discípulas –las tres desnudas– cómo deben untarse en el cuerpo la sustancia mágica que las hará volar: *"Sobre todo en los sobacos, en el culo de cagá y tirá y en la chucha de meá y tirá"*. Y luego informa el narrador:

> *"Gozaba la maltrecha cueruda regalando su fealdad. Machucado qué estómago, qué mugre, qué cuarteados colgajos. Mostrando grutas y oscuridades de espantoso asco con sólo abrir piernas o boca o separar brazos y alzar manos. ¡Y qué fuerza y delicia en el restriegue! Dale que no te quede punto y orificio donde no te irrites con la sobaquina. Dale que dale. Zangoloteaba todo aquel arrugado puerquerío como si tuviera viento por dentro, viento de huracán rompe costillas y revuelve sangre y despide eructos*



Portada de la revista víacuarenta No. 2 Retrato de Rojas Herazo realizado por los artistas Daniel Angulo y Fernando Mercado, a partir de una fotografía.

por todos los huecos. Enloquecida la perraputa vieja de puro gusto, de puro encontrarle sabrosura a la fricción y al empelote". (330).

Por su parte, el coronel Cortez, proveniente de la guerra de los Mil Días, *"se sienta a refrescarse antes del baño y a sacarse la pecueca de entre los dedos de los pies y también a huele que huele esa pecueca y vuelve y la huele o se mete la mano entre los cojones y algo saca y se le vuelve carimañolita entre los dedos porque se queda restriega que restriega mientras mira sus pollos con la vista fija o su chancha lame mierda o la sombra de los palos de mango (...)".* (527-528) Tanto acomodo y regusto con las heces y los detritus corporales, lejos de alarmar o escandalizar al lector, sólo se entienden, en la *imago mundi* desesperanzada de Rojas Herazo y, particularmente, en la conducta del coronel Cortez, uno de los liberales derrotados de la guerra, como una forma de confirmar el sentido de la nada y la putrefacción en el que se debate el ser humano.

Dentro de esa misma actitud narrativa inclinada por las intimidades humorales del cuerpo, Rojas Herazo enfatiza los olores, que no siempre son de rosa. En la peluquería de Cedrón, Anselmo siente *"ese olor del día, podrido y seco, a llagado trasero de burro"*. (461) Del mismo modo, cuando la tropa conservadora invade la casa, según cuenta Celia, *"olía a cuero resudado y a orín de caballo y a mierda que se ha resecado entre fondillos. A todo olían los tales indios, si lo recuerdo"*. (266).

Por momentos, los olores responden a esa estructura bipolar que se siente a lo largo de toda la novela: *"Ella aspiró con tristeza el olor, áspero, a cuartel, a pesar de las defensivas ráfagas de naranja, de toda la casa"* (208), *"toda la casa olía a naranja entre humo de cuartel"* (209). La tropa se ha tomado la casa de Celia, quien se ve obligada a dormir en el pañol. Los muebles han sido usados para abastecer de leña los fogones que los soldados han armado con los ladrillos rojos que arrancaron del piso. El piano de Julia ha sido desfondado y usado como recipiente para guardar la carne sanguinolenta. Es entonces cuando la novela insiste en el contraste y quizás la mezcla de los buenos y malos olores: *"Julia se paseaba ahora bajo la sombra de las higueretas y el mezclado olor de naranjas, orégano y hierbabuena, el olor de la casa —ese mismo que, entre los tiestos y los muebles y los floreros destrozados, persistía, insistía, entre los otros invasores olores de aquel momento como el único, defensivo y verdadero olor de la casa— parecía ceñirla y ampararla" (269); "Aspiró aquel olor en su memoria: de grosellas entre encajes, de galletas de higo y peras y manzanas levemente podridas entre blusas y polleras de seda, de almendras saladas en pañuelos de holán"* (211). En fin, los olores muestran la estructura diádica del mundo descrito por Rojas Herazo: *"Huele a meado y eucalipto"* (271). De allí la gama de matices en que se presentan los olores:

> *"(...) Y los olores de las flores difuntas y los de tierra con olor a aliento de burro y jopito de pollo y el olor a cazabe recién horneado de la ropa limpia que se dobla y acomoda en entrepaño de escaparate y el del vientre y las tetas de mujer parida, que huelen como harina esparcida en fogón, y el de los pajonales cuando el sol los tumba y los lame y se los come yerba por yerba y el de las cosas húmedas, pecho de rana por ejemplo y vientre sudado y ciérrateputa en la mañana, con rocío y fondillos de acólito rociados con agua de pila de bautismo y dentadura postiza de viejo muy viejo mastica que masca pulpa de mamón o solito saliva en un patio, frente al vuelo de unos pañales de niño que ha suspirado en su cajoncito de muerto". (508).*

En el neo-barroco, el erotismo alcanza un clímax de desgarrada sensualidad. Aunque quizás cercanos a la escatología de los humores, en CP, los sentidos se manifiestan abiertamente, sin trabas ni vergüenzas. En el neo-barroco, el erotismo se vuelve detalle. Se sabe que la pornografía y la morbosidad (el ojo voyerista que mira por la cerradura un detalle del cuerpo desnudo) son los extremos del detallismo y la parcialidad neo-barroca. El erotismo es imagen o figura o cuerpo en *close up*, en detalle, de allí la sexualidad fragmentada de las sociedades barrocas posmodernas. Parece contradictorio que haya tanta sensualidad en CP cuando el personaje central anda en honduras metafísicas, en una permanente indagación cosmológica casi religiosa, horrendamente preocupado por la falta de trascendencia al saber que se encontrará con el vacío y la nada. De hecho, él mismo no tiene escrúpulos para darle rienda suelta a sus sentidos. A la postre, como se dice en la propia novela: *"Todo triunfo de los sentidos sobre la muerte es poético"*. Cuando está con una prostituta, Anselmo reflexiona en voz alta para que ella escuche: *"Pero casi nadie lo entiende* [el amor] *de esa manera porque la mayoría de la gente le tiene miedo al coño, a los millones y formas y nombres y colores y sabores del coño y cree que eso, cuando está bien hecho, cuando nos hace gozar y sufrir y ser felices o infelices de verdad, es una porquería. Por eso la mayoría no conoce el amor, el único que existe, el único a que tenemos derecho". (743).*

En CP, la gente va a los baños turcos a que otros cuerpos los toquen y friccionen, sin importar el sexo. Y después del vapor caliente que les deja piel de camarones, se entregan a pantagruélicos banquetes. Hay sensualidad en la fonética y los múltiples sentidos de las palabras, de allí la abundancia de lógotras y charlatanes. En CP, los personajes copulan defecan, orinan, escupen, sueltan sonoras flatulencias y, además, mueren. Se trata de crear un cosmos para vencer el caos. De allí surge toda la angustia y desazón de Anselmo. Para no perdernos, debemos crear un orden, establecer una ruta, unas coordenadas. Cada quien crea su propio método. El de Anselmo, como el del *Ciudadano Kane*, es recurrir a la infancia, ir en busca de ese *rosebud* de nieve y trineos de la niñez. En Anselmo, su *rosebud* es el corcelito de palo y Cedrón y el regazo de la abuela Celia. La coherencia para poder vivir viene de allá, de ese centro del impulso y el sentimiento que es el Cedrón caluroso.

La religión es un tema muy presente en CP y, en general, en toda la obra de Rojas Herazo, como lo atestiguan los títulos de sus libros y poemas, aunque el autor se ubique en un punto más cercano a la actitud de los poetas malditos cuando, creyentes de Dios, estaban dispuestos a condenarse, en la certeza de que la divinidad había hecho mal el mundo, y solicitaban, como lo hizo Baudelaire, a la raza de Caín, que arrojara a Dios sobre la tierra.

Tal como ocurre en la realidad social, en CP, la religión se manifiesta de dos maneras: por una parte, el ejercicio preceptivo y ritual ejercido por la institución de la iglesia, pleno de pompa y boato, sobre todo en las dos venidas del arzobispo a Cedrón, y por otro, la religión ejecutada por el pueblo, en la figura de milagreros como santa Aniselda Urrucaúrte y Sanjesucristo, que se explican, más que por ignorancia de los lugareños o gazmoñería de los santones, por un recóndito deseo de ser redimidos de sus podredumbres físicas (enfermedades) y morales o metafísicas. También está el caso del Emú, quien, con el consentimiento del sacerdote, pinta, en una especie de rapto místico, sobre una de las paredes de la iglesia, un mural que participa más de lo pagano que de lo cristiano, al combinar ángeles y santos, demonios y monstruos.

En el caso de Aniselda, el sacerdote que había reemplazado al padre Carobio, fallecido, vino a reprenderla por la sanación que hacía de los enfermos pero ella, *"como si apenas se hubiera espantado una mosca, paralizó la admonición manteniéndolo mudo y arrodillado por espacio de siete horas"* (681), ganándoselo para su causa. Por otro lado, Sanjesucristo le enviaba a Aniselda lisiados y procesantes. En cuanto a Emú, el pintor, estampó la figura de Aniselda, *"la única portadora de laúd, en el centro de los ángeles guerreros que cantan en la frenética ascensión de san Telésforo de Ibagué"*, para después suicidarse, según dijeron, por un amor no correspondido. (683).

Por supuesto, todo este desbarajuste de sanaciones y santería termina en mentiras, y Aniselda se interna en un convento de Barranquilla como, antes de morir, le pidió Humberto Sueño, el padre intempestivo que la reconoció por hija. Del convento se fuga con *"un indio, gigantesco y panzón, que resoplaba al hablar, bebía sin apelación y la sometía, a altas horas de la noche, a toda clase de irrespetos y castigos"* (686). Una noche, ella lo amarra a la cama y lo somete, hasta la muerte, al amoroso suplicio de succionarle el pene. La encontraron repitiendo: *"Lo maté de dulzura, como él lo merecía; así le salvé el alma"* (689), y falleció también.

Otra presencia de la religión se produce en las adoradoras de Belcebú o Buziraco, las brujas, quienes, después de invocar a su jefe y maestro, se echan a volar para cometer sus fechorías que no son propiamente perversidades diabólicas sino travesuras:

> *"Se fueron alargando progresivamente ante la luz de la vela, que amagaba apagarse por el ímpetu de sus muchas meneaduras y ventoseos. De súbito quedaron detenidas, ágiles y finas, como si el peso hubiera abandonado sus cuerpos. Entonces, aferrándose más todavía los antebrazos con iracundo y reavivado temblor, gritaron al unísono: «¡Carraca, dame tu mandaca!». Quedaron suspendidas más arriba de la vela, soltándose bruscamente. Revolaron un instante sin rumbo, como guacharacas enloquecidas,*

dándose topetazos contra las paredes o chocando entre ellas mientras, riéndose arrancaban los cabellos y se arañaban atrozmente". (330-331).

Según crónicas Tolú, el pueblo natal de Héctor Rojas Herazo y espacio real que le sirve de matriz para crear a Cedrón, fue un centro nacional de brujería. Allí llegaban a realizar sus conciliábulos, como lo señala Germán Espinosa, en su novela *Los cortejos del diablo*. Por ello, las brujas en Cedrón, ejerciendo sus artes hechiceras sobre los vivos:

"Con tetas colgantes y uñas larguísimas en manos y pies, dándoles duro, con sus tamaños clítoris a manera de rejos, a sus palos de escoba, azuzándolos y haciéndolos relinchar como a caballos del viento. Descaradísimas las reputas, sin preocuparse de ningún disimulo en sus vergüenzas y escupiendo a los santos recostados a los taburetes y a los ángeles centinelas. Aquélla, la vieja Turina, la que resecaba los frutos en los mismos árboles (pues antes de madurar se volvían tierra) al que le cogía ojeriza, y aquélla, La Macabea, la que envenenaba los alfajores, las carisecas y los bollos de mazorca con solo hacerles un torcido de ojos, y La Viernosa, que se alimentaba únicamente de pipilitos de niño o volvía pipilito la trola de un adulto y aniñada ella misma, y La Tronera, que enloquecía (picoteaban y se bebían sus propios huevos) y ponía a cantar como gallos a todas las gallinas de Cedrón siete veces por año. Y las otras y las esotras de tan asqueroso batallón. Todas en vuelo, dándoles ánimo y rugido a las llamas". (249).

Del mismo modo, la religión es una fuente importante del realismo mágico que se manifiesta, a lo largo de toda la novela, mediante apariciones de fantasmas en el patio de la casa de Celia (el mohán, la mujer de cabellos de hielo) o de muertos que regresan a seguir importunando a los vivos, como lo hace Celia, subido su fantasma en el guayabo del patio.

No hay más sensualistas que los creyentes religiosos convencidos de un más allá paradisíaco. Se privan de la sensualidad en la tierra, del goce de los sentidos, no porque se sientan a disgusto con su práctica, sino porque al considerarla pecado, puede echar a perder la perpetua o eterna sensualidad o goce que recibirán en el más allá por haber sido castos. Y todavía son mucho más sensualistas si pensamos que se trata del mayor de los goces: conocer a Dios y estar en él. En el fondo, parece un buen negocio con Dios, si la cuestión se mira desde el punto de vista retribucionista o utilitarista. Pero, ¿qué pasa con los desesperanzados como Anselmo? Este personaje de CP, que pudiera concebirse como un ser sin religión, es quizás el más atravesado por una verdadera y hambrienta desagarradura religiosa, no desde el punto de vista del folclorismo de espacios escatológicos (infierno, purgatorio, paraíso), sino desde una búsqueda metafísica que resuelva el problema de la trascendencia humana. Anselmo sabe que Dios no oye a los humanos, sabe que lo espera únicamente el pavoroso fulgor de la nada.

No obstante la visión de mundo desesperanzada que recorre la materia novelesca, CP nunca cae en el tono patético, precisamente por la conciencia narrativa que anima a su autor y lo lleva a darle la voz a muchos y variados personajes, tanto en Cedrón como en Bogotá. Igualmente, hay un humor lúcido, renovador, irónico, que siempre está desacartonando las situaciones envaradas que pudiera crear la postura nihilista. Y es aquí donde juega un rol fundamental la apertura a múltiples lenguajes y hablas, tomados, sobre todo, de la cantera popular, rica en groserías desmitificadoras y rebajamientos carnavalescos, como ha teorizado Bajtín. Rojas Herazo, por ejemplo, introduce en la novela, la figura del *blablador* o charlatán que, posando de intelectual, tiene la capacidad de disertar, ante su oyente víctima, sobre todos los temas, ya sean comunes o esotéricos y enciclopédicos.

"Hablaba, con arredrador aplomo, de cualquier cosa: de la técnica para asar castañas en los poblados andaluces; del incremento, cada día más acojonante, de la pesca de cojonudos en el mar del Japón; del sentido matemático en la eyaculación de los mayas; de la forma más efectiva de erradicar el paludismo (...) entre las prostitutas de Malakay. Podía también, con la misma riqueza de pormenores, hablar de la música hitita y de la forma en que aquellos feroces pero cultísimos guerreros, en el ansia de alcanzar la plenitud de sus dotes, emplearon el amianto, el polvo de rosas enanas, los diversos aserrines del cerezo, la deyección primaria de los ornitorrincos y los huesos molidos de una determinada especie de aves culonas (...)" (609-610).

En realidad, lo que atrae a Anselmo hacia Cedrón es el reino perdido de la infancia, el paraíso perdido de la inocencia, porque ya en los primeros años de adolescencia que vivió allí, ha pasado a ser un

desterrado del mundo y de sí mismo. Ni siquiera es su madre Bertha o sus tíos, ni siquiera sus amigos quienes lo llaman. Sólo hay, en el recuerdo, dos presencias primordiales y tutelares que le piden regresar: la abuela Celia —el gran regazo—, y *El Lura*, el barco que terminaría desasiéndose de sus amarras y partiendo, como él, hacia el naufragio y la putrefacción.

"Era un proscrito. Ni el colegio ni los amigos ni nada. Sólo aquel pantanoso aburrimiento. Y esa guerra –compuesta de mitradas evasivas, de silencios y sigilos cargados de reproche, de diálogos mordidos, susurrados, mientras la brisa silabeaba entre las palmas del alar– que todos parecían haberle declarado en la casa: la tía por inerte alianza con la madre; la madre por considerar su presencia, desolada e inactiva, como el testimonio de un fracaso; el tío por una especie de irritable desconcierto ante aquella cifrada hostilidad con que tropezaba a la menor indagación. Solo la abuela mantenía no la dulzura de siempre sino una especie de adusta y compungida neutralidad. Fue la única que no ejerció el atinado sarcasmo (la madre), la desconcertante elusión o el mañoso eufemismo (la tía), el irritante consejo o la destemplada referencia (el tío). Fue la única que entendió". (710).

Ya en Bogotá, Anselmo siente que la ciudad es como él, *"pudriente como él mismo, como su propio y angustiado cuerpo, como su propia y angustiada alma. Y sintió, asimismo, que todo esto era su felicidad y su infierno y que los dos —él y la ciudad— se habían elegido mutuamente"*. (281) Esta hermandad con la ciudad terrible, le confirma la idea panteísta de que todos los hombres son inocentes *"porque esparcidos en lo otro y en los otros y porque les era forzoso irse descifrando a sí mismos mientras masticaban, en el error de sí mismos y de los otros, su ración de tinieblas"*. (622) De allí que, a pesar de su lacerada condición, Anselmo no apague su vida de una manera voluntaria sino que, como se dijo, cultiva su jardín mientras llega la definitiva disolución. Por ello, quiere tener *"La certidumbre de que estoy vivo en la medida en que vivir es la forma más lenta y corrosiva de morir, Y que además, ese terror debe evidenciarse, constituirse, somatizarse, ser tocado y mimado. Nos soñamos a nosotros mismos. Vivir es, por tanto, un invento exclusivo de nuestra imaginación"*. (944) Anselmo está condenado a vivir a sabiendas de que le espera la nada, como El Lura, aquella monumental podredumbre *"condenada a la completa aniquilación pero también condenada a subsistir, mudándose y deshaciéndose en una rumia abominable"*. (982).

Bibliografía

Cárdenas Páez, A. (1994). *El universo sincrético de Celia se Pudre*. En Giraldo,

L.M. (Comp) La novela colombiana ante la crítica: 1975-1990. Santiago de Cali: Centro Editorial Javeriano (Ceja)-Universidad del Valle.

García Márquez, G. (1997) *Cien años de soledad*. Bogotá: Norma.

García Usta, J. (1998). Celia se pudre, el fin de la saga. En Rojas Herazo, H.

Celia se pudre. Bogotá: Ministerio de Cultura.

Genette, G. (1989). *Palimpsestos: la literatura en el segundo grado*. Madrid: Taurus.

María, C.J. (1996). *Peligros retóricos: Vargas Vila*. En Castillo Mier, A. (Comp.) Feedback: notas de crítica literaria y literatura colombiana antes y después de García Márquez. Barranquilla: Instituto Distrital de Cultura y Turismo.

Menton, S. (2002) *Respirando el verano, fuente colombiana de Cien años de soledad*. En (Comp.) Caminata por la narrativa latinoamericana. México: Fondo de Cultura Económica. (pp. 549-569).

Pineda Botero, A. (1990). *Ut pictura poesis: Celia se pudre*. En Del mito a la modernidad: la novela colombiana de finales del siglo XX. Bogotá: Tercer Mundo Editores.

Pineda Botero, A. (2001). *Respirando el verano* (1962). En (Comp.) Juicios de residencia: la novela colombiana: 1934-1985. Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit.

Roca, J.M. (2001). *Prólogo*. En Rojas Herazo, H. En noviembre llega el arzobispo. Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit.

Rojas Herazo, H. (1962). *Respirando el verano*. Bogotá: Ediciones El Faro.

Rojas Herazo, H. (1967). *En noviembre lleva el arzobispo*. Bogotá: Lerner.

Rojas Herazo, H. (1988). *Celia se pudre*. Bogotá: Ministerio de Cultura.

Rojas Herazo, H. (2003). *Guayasamín* En García Usta, J. (Comp.) Obra periodística, 1940-1970: Vigilia de las lámparas (Tomo I).

Rojas Herazo, H. (2003). *Picasso*. En García Usta, J. (Comp.) Obra periodística, 1940-1970: Vigilia de las lámparas (Tomo I).

Rosales, L. (2001). *La novela de una agonía* (prólogo). En Rojas Herazo, H. En noviembre llega el arzobispo. Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit. (El mismo texto sirvió de prólogo a la edición de ENA (1981), Madrid: Espasa-Calpe).

Sarduy, S. (1976). *El barroco y el neobarroco*. En Fernández Moreno, C. (Comp.) América Latina en su literatura. México: Siglo XXI.

Vélez Upegui, M. (1999). *Novelas y no-velaciones: ensayos sobre algunos textos narrativos colombianos*. Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit.

víacuarenta

Cuatro textos de
Boris Oyola

Paseando el cuerpo

Falta un epígrafe de Henry Stein.

He sacado el cuerpo a la calle para distraerlo un rato después de la monotonía de un día de trabajo. Aún está resentido conmigo porque esta mañana lo obligué a levantarse temprano y a quitarse la somnolencia con agua fría. Como compensación, he decidido darle gusto en lo que se le antoje. Lo enfrento contra el paisaje de la tarde que viene hacia nosotros trayendo cuerpos hermosos de muchachas y se alegra. Me quedo a la expectativa sintiendo cómo reacciona cuando pasan a su lado. Los observa escrutador y sonríe maliciosamente. Más tarde, bebe cervezas con otros cuerpos conocidos y entre carcajadas baila cómicamente. En fin, un cuerpo convencional. Cuando lo regreso a casa, borracho, gesticulando y trastabillando, no le presto atención. Es su costumbre.

El filántropo

El señor Palace nunca pone una moneda en la mano extendida de algún famélico mendigo al apearse de su auto; tampoco tiene tiempo de escuchar los ruegos de cualquier mujer mal vestida que, camino a tratar algún negocio, le muestra el sucio papel de una receta médica. Toda esa cotidianidad ciudadana no logra penetrar su indiferencia porque él lo que necesita es una tragedia grande, proporcional a sus riquezas. Un temblor de tierra de gran magnitud, le sirve; una inundación que se meta a varios pueblos, también. Sin olvidar un incendio en una escuela o un derrumbe de un viejo edificio de apartamentos. Cuando algo así ocurre, el señor Palace aparece en los titulares de la prensa o en las pantallas entregando un cheque gordo que lo vuelve tema de conversación en casi todo el país. Indudablemente el señor Palace es una persona feliz: una buena desgracia colectiva nunca le falta de vez en cuando.

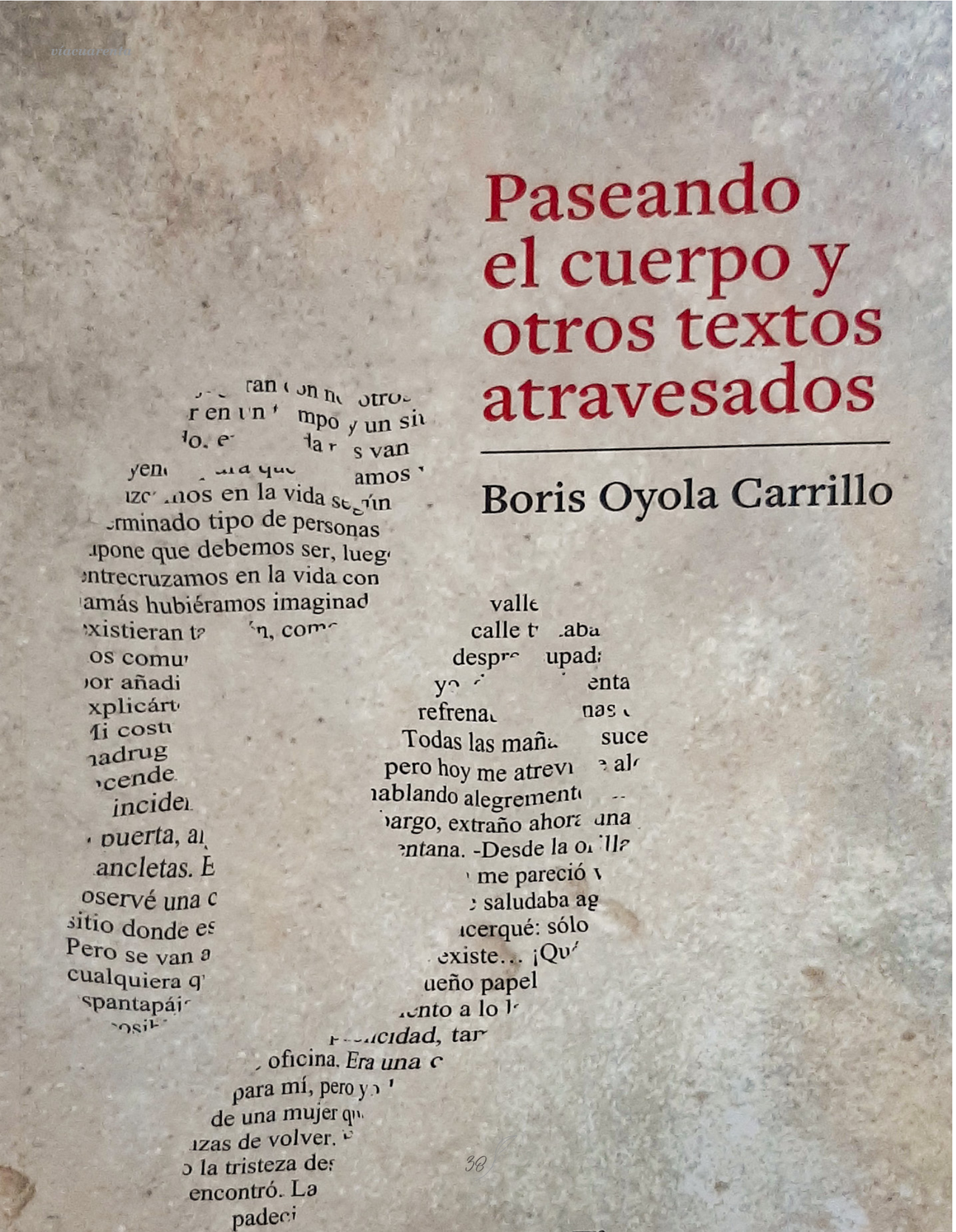
Árbol

Árbol está instalado solitario en la llanura sedienta y pedregosa. El viento —o un pájaro errante— dejó caer su semilla muy lejos de la verde manada boscosa y fue la única semilla que encontró un resquicio acogedor que evitó que el sol la tostara. Ahora Árbol es una sombrilla de hojas agitada de continuo por las ráfagas del viento seco y polvoriento. Sus raíces taladran el suelo duro y se retuercen dentro de él como si la gravedad se bebiera. Las pocas personas expedicionarias que a veces llegan de lejos a recibir un poco de su sombra benigna se compadecen de su suerte. Nadie hubiera sembrado a Árbol allí en ese lugar desolado y lejos de todo. Árbol no puede regresar al bosque de donde salió su semilla, sólo puede desear que el viento traiga otras que corran su misma suerte.

Un cierto vínculo

"Una pequeña comedia, un inocente autoengaño, es eso de que duermen en camas sólidas, bajo un techo seguro."
Franz Kafka

Es posible que mientras un padre de familia, recién llegado a su hogar, besa a su hijo y a su esposa, otro padre de familia se despida con besos de su hijo y su esposa, y vaya subrepticiamente a la habitación de la misma mujer de donde había salido el otro. Los dos hombres no se conocen y quizá se crucen muchas veces en la calle sin saber que obtuvieron placer del mismo cuerpo de mujer. Tampoco sabrán, al cabo de los años, que ya son cientos los que se entrecruzan en la ciudad sin pensar que algo en el universo los relaciona y los clasifica. Aún después de muerta la mujer que los unió.



Sobre los cuentos de Boris Oyola

Eleucilio Niebles Reales

Soledad, época de la peste del Covid-19.

Cuando Boris Oyola me "presentó" el nombre de su libro de cuentos, *Paseando el cuerpo,* recordé a Belén Maya, en la escena en la que aparece en la película *Flamenco* de Carlos Saura. Es, según los entendidos, una especie de "dispositivo escénico que busca la esencia del movimiento", una suerte de deconstrucción al mejor estilo derridiano, pero también una experimentación con el manejo del espacio, del mismo tiempo y de los cuerpos. El estudio culmina con ese *sacar el cuerpo a pasear* mediado por la danza, el arte en su historia, la enseñanza, la actuación, la composición. Era la referencia que tenía guardada en la memoria de esa imagen del cuerpo, escindido de uno, para llevarlo a pasear, por ahí, como una mascota. Pero Boris Oyola — Loyola, como lo llamaría equivocadamente Borges, en un prólogo apócrifo que, para este libro, habíamos planeado, pero que desechamos por los posibles problemas legales que ello acarrearía — nos cuenta y lo cuenta también en la introducción de este libro, que puso el nombre a sus textos a partir de la lectura de unos escritos de Paco Umbral, en donde se alude a su cuerpo y su esqueleto como actores autónomos susceptibles de desconfianza y vigilancia. También, la idea se la afianzó Cavafis con su "Recuerda cuerpo" en donde se reitera la idea de la separación del cuerpo, no de su alma, sino de un individuo mismo que ya es "dividuo". Es exactamente lo que hace nuestro cuentista: va por ahí, paseando con su otro Boris y nos relata lo que ve. Quienes lo conocemos, siempre hemos tenido la sensación de estar hablando con otra persona distinta que en realidad deviene en una sola, por momentos, en un constante estar-ahí y en un estar en *off*. Dice lo justo cuando tiene que decirlo y generalmente pone unos puntos suspensivos en sus apreciaciones, siempre cultas, sobre los temas que aborda. Una especie muy rara en la que se combinan Kafka y Borges, inicialmente, y no en ese orden. No sabría decir en qué porcentaje están tales influencias por la estagnación de las presencias/ausencias de esos dos escritores tutelares, pero sí, en sus primeros cuentos se asomaban, indistintamente un Gregorio Samsa y un burlón, sarcástico, bibliotecario ciego. Amante de la síntesis por aquello de que lo que es muy largo, mata, se decidió por escribir cuentos cortos. En el viaje, creo que desechó muchos — porque además es un autocrítico implacable —pero recuerdo aquel *summun* del cuentocortismo, con apenas dos palabras: ¿Cuento? ¡Corto...! que creo, no exista otro más breve en la lengua castellana y que se echa mucho de menos en este libro.

Eran divertimientos y es la época en la que, con un grupo inolvidable de amigos, se dedicaba a escribir cuentos para sí. Y luego, desapareció mágicamente para dedicarse a estudiar aquello que le parecía más afín a su afición por la escritura: ser maestro de lengua castellana. Por noticias de amigos comunes, sabíamos que continuaba escribiendo mientras enseñaba en una escuela. Hasta que un día cayó en la trampa y aceptó entregar/dar algunos textos para ser incluidos en una antología local de cuentos.

Después, puesto en evidencia, no tuvo otra opción que aceptar que se publicara el "tomito", como decía Henry Stein, un gran amigo común.

Presentar es, por vía del diccionario, hacer manifestación de algo, ponerlo en la presencia de alguien. Pero, también, y dependiendo del contexto, dar voluntariamente algo a alguien, como un ofrecimiento. En nuestra lengua, puede significar, además, desde tener ciertas características o apariencias hasta proponer a alguien para un oficio, un cargo. La polisemia del vocablo no termina allí. Del latín *praesentāre*, la raíz entronca y evoca a presbicia, una anomalía ocular que no permite ver claramente lo que está cerca, pero si lo que está lejos. Y como afectaba más a los viejos, los presbíteros fueron llamados así, para recordar no solamente su sabiduría sino también su experiencia. Siempre su mirada inquisidora iba más allá de las cosas simples

y cercanas. Es lo que hace cualquier escritor, solo que Boris Oyola, lo lleva a las últimas, viendo aquello que está lejos de la/su realidad. Presentar su libro *Paseando el cuerpo* es, además de ponerlo en la presencia de los lectores, ofrecerlo, como un don, "ponerlo de presente". Uno debería agradecer constantemente a Homero, Esquilo, Shakespeare, Cervantes, García Márquez...por habernos dado sus escritos. De hecho, se le atribuye a Borges enorgullecerse de los libros que había leído, no tanto de los propios. Con Boris Oyola, sus textos parecieran regalos que va dejando allí, dentro de las páginas, para que, al sorprenderse sus lectores, ello se entienda como que lo agradezcan. Por lo mismo, primó el argumento de que debía compartir aquello que había escrito durante toda su vida como presentes para quien los leyera. Reacio a la fama impostada, a la publicación megalómana, este libro que hoy aparece es entonces, un libro de cuentos de un "viejo joven", un presbítero que guardó textos por mucho tiempo y ahora, los comparte, los da, no sin cierta desconfianza secreta...

A partir del cuento inicial —que da nombre al libro— *Paseando el cuerpo,* el autor abre paso a una serie de otros 57 textos en donde se mezclan lo real con lo surreal, lo mágico —sin dar la apariencia de ser realista— lo cotidiano, lo extraño y lo corriente. Así, el lector se enfrenta a un inusual desdoblamiento del sujeto que raya en lo ilusorio, en lo aparente, para anticipar algunas de las temáticas que lo marcan a fuego: él, siendo otro, como en *Jainista*, en donde la cucaracha puede ser el escritor, de la misma manera a como ocurre en *La presencia en la ventana.*

La serie de *Espantapájaros* no deja de ser alarmante y evoca, exprimiendo la imaginación, a un Hitchcock tropical. Pero también nos sorprende con que *Espantapájaros 3* es una especie de haikú-cuento.

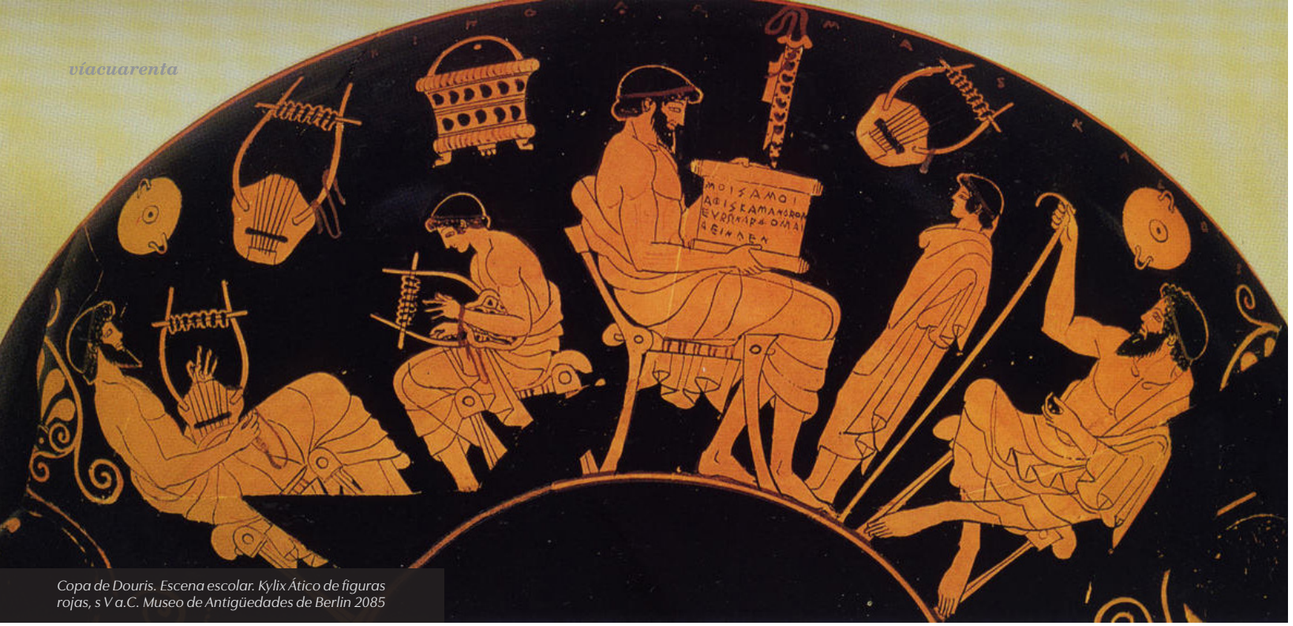
Lo que pareciera no ser un desdoblamiento, si se observa en detalle, también lo es en *Ante el semáforo* y de manera más clara en *Carta errática*. El haber nacido en una barriada popular le permitió a nuestro cuentista sufrir lo injusto de las inequidades sociales. Anudado a ello, su trabajo como maestro lo convierte en un guía, un preceptor, un defensor a ultranza de la naturaleza, de la vida, un desfacedor moral de entuertos o un desfacedor de entuertos morales —a lo Quijote— lo que funciona como un *leitmotiv* en sus escritos. Por lo mismo, la crítica tenaz, la burla social, aparece en *El filántropo, Los propietarios de la tierra, El politiquero, Árbol, La tortuga, Un cierto vínculo, Turismo en el Amazonas, El velorio del funcionario, Las fábricas abandonadas, El concepto de riqueza, Mi viejo abuelo árbol, Videos testimoniales, El próximo, Exceso de población, Pocorgullo, Antes de la venida del papa, Mientras se espera el fallecimiento del abuelo, Las personas y las cosas,* para señalar algunos.

Pero, siempre volverá inexorablemente a su esencia: esa partición ontológica reiterativa, en *Desechos, La mancha perseguidora, La cola de la marcha, El viejo.*

Textos futuristas —de anticipación, los llama él— premonitorios de algo, muy interesantes, se encuentran en *Robozoo, La cola de la marcha, Exceso de población, Grafiti, Negocio con futuro, Caras 3*. En fin, creo que es justo que el lector prosiga...

Los textos, que parecieran esconder un humor negro, son serios y no permiten sino una leve sonrisa interior, algo propio de una de sus mayores influencias mencionadas. Otras, pueden verse en los autores de los epígrafes que escribe para algunos de sus cuentos: Alejandra Pizarnik, Wislawa Szymborska, Oliverio Girondo, Bertolt Brecht, Michel Foucault, Margaret Atwood...

Con el placer de lo "dulce y lo útil", me es grato presentarles *Paseando el cuerpo y otros textos atravesados,* de Boris Oyola.



Copa de Douris. Escena escolar. Kylix Ático de figuras rojas, s V a.C. Museo de Antigüedades de Berlín 2085

El aedo y el rapsoda*

De la polis a la democracia

Yidy Páez Casadiegos

La imagen muestra un vaso griego ático del s. V. a.C., un tipo de vasija que se conoce como *kilyx,* utilizada para beber vino[1]. Esta imagen es muy importante porque representa una escena escolar, muy clara, en la que vemos tres personajes: uno que está sentado, adulto, porque tiene barba y un báculo, llamado pedagogo, el encargado de llevar al niño o al joven a la escuela y regresarlo a casa. Otro, quien parece estar rindiendo la lección o recitando algo al *didaskalos,* un maestro —también se identifica como adulto por la barba— quien tiene abierto un pergamino o un papiro en el cual se notan caracteres griegos como si el estudiante estuviera dando una lección y el *didaskalos* estuviera constatando que el resultado se correspondía con el texto. También hay otras imágenes, como una lira, una cesta y otra de un joven que tañe una citara frente a otro *didaskalos,* un maestro citarista.

La idea de mostrar esta imagen que ilustra de manera didáctica el aporte de la cultura griega a la educación y a lo que llamaríamos hoy planes de estudio superiores, sería suficiente para recordar la influencia de los griegos en la cultura occidental. Eso está muy claro en la imagen y no hay discusión sobre la importancia que tuvieron los griegos en eso que se ha llamado en forma tópica, *paideia* o cultura[2]. Pero la idea es también que al ver esas palabras en la vasija griega, las puedan retener en la memoria mientras intente narrar un gran drama detrás de estos desarrollos, no solo de la escritura y de la escuela; un drama que tiene que ver con un personaje que incita e invita a la conferencia.

El Aedo

Aedo viene de la palabra griega **ἀοιδός**, aoidós, que significa **cantor** o **encantador**[3]. Él cantaba sucesos divinos y heroicos y de guerras mientras se acompañaba de una cítara u otro instrumento de cuerdas. Cantaba la creación del cosmos, de los dioses y sus genealogías, como Hesíodo, o de la guerra, como Homero. Por ocuparse de este tipo de sucesos era el depositario de la memoria colectiva, el creador de una *cosmogonía*, que era en sí misma **epos**, poesía **épica.** Al tener este saber, la épica era la escuela de los griegos y el aedo su maestro.

Para hablar de este personaje y su drama, vamos a tener en cuenta el concepto antropológico de cosmogonía, como la primera forma de pensar acerca del mundo. Todo ese saber, es lo que llamamos simplemente épica, poesía épica, y constituye también el primer género literario. Entre los aedos, Homero y Hesíodo son los más representativos, sobre todo Homero, quien, aunque no haya sido uno solo como repetía Borges[4], la palabra Homero, podría ser, no solo un nombre propio[5] sino también una reunión de palabras —por decirlo así— una conjunción ingeniosa de sonidos que formaban el significante de la condición del poeta que cierra los ojos al cantar para recordar mejor el pasado. Si nos fijamos bien en la etimología: *Ho – me – ros*, alguien que–no– ve[6]. Así, ciego para la intrascendencia del presente, no tropezaba ni perdía el camino, porque su voz honda y melodiosa lo guiaba si carecía de lazarillo. Veía el pasado de *Eón,* la deidad del tiempo de los orígenes.

En el caso de Hesíodo es muy interesante la etimología de ese nombre propio: hesi - odos que contiene un derivado del verbo **ἵημι,** hiemi, con el significado de **lanzar, tirar, emitir**[7] y la palabra *odos* que como ya mencionamos significa canto; así, Hesíodo es quién emite el canto, pero también, por otra deriva etimológica, como si fuera un cognado de *odos*, denota *camino*; luego, el nombre Hesíodo también se puede asociar a la idea de alguien que se lanza al camino, a ese largo caminar del aedo. De otra parte, la idea de no ver, de tener los ojos cerrados, remite a los mitos, que son el contenido del canto del aedo, en el sentido de que la raíz de la palabra *mito* es la misma raíz del verbo *myō*, *cerrar*; sobretodo, *cerrar* los órganos de los sentidos y, en particular, los ojos ... la visión. Pero es importante recordar que el *aedo*, el cantante, que se acompañaba de instrumento musical y que era un andariego, había comenzado su actividad en un tiempo remoto, casi imprecisable, si seguimos la misma Ilíada y la Odisea como vías que nos llevan hasta los tiempos micénicos, cubriendo un largo período desde la Edad del Hierro hasta la Edad Oscura, entre 1100 y el 750 a.C., y una buena parte del Período Arcaico del 760 al 480 a.C. Cuando nos imaginamos esa itinerancia para tratar de ver lo que el aedo hacía, lo que significaba su vida, lo vemos caminando por lugares más cercanos a lo que llamamos una aldea, un espacio pequeño delimitado por accidentes naturales: riberas, costas, montañas; en dónde era fácil que aparecieran las deidades, se acercaran a las fuentes... que las musas aparecieran y hablaran con el aedo, emergieran ninfas de los manantiales y toda clase de deidades, porque en este tipo de temporalidad los dioses estaban muy cerca de los humanos y a los humanos les quedaba fácil verlos y escucharlos, sobre todo al aedo que tenía una relación muy especial con las Musas, pero luego el paisaje por el que deambulaba comenzó a cambiar lenta pero de manera progresiva. Las aldeas se comenzaron a transformar. Las familias que las ocupaban comenzaron a reunirse, en un proceso llamado *sinecismo* (que significa: la unión de las casas) acercándose a un centro de poder más grande, como Atenas, para fusionarse con esta ciudad y formar así una unidad política. Ese tipo de espacio formado por la unión de varias casas (*oikoi*) a un ente político más grande y con mayor poder, es lo que nosotros conocemos con la palabra *polis*, difícil de traducir, como muchas palabras del griego antiguo, que mejor sería no traducirlas, sino dar alguna explicación en nota de pie de página, pero de todas maneras, una traducción cercana a la palabra polis es la de *ciudad-estado. Ciudad,* porque era un espacio físico independiente, y Estado, porque representaba una realidad abstracta político-administrativa. Una forma sencilla de comprender este concepto de polis como ciudad-estado es cuando una polis enfrentaba una situación difícil o amenaza de

invasión, un cataclismo natural, una hambruna, etc.; en tanto que ciudad, pedía ayuda a las polis cercanas, incluso algunas lejanas con las cuales tenía pactos de colaboración, y estas ciudades amigas o vecinas le ofrecían la ayuda. Una vez que la *Ciudad* resolvía su problema, se convertía en *Estado* de nuevo, en una realidad política autónoma. De modo que aquí hay una especie de plasticidad funcional en la polis, que para unos efectos funcionaba como un espacio físico, para otros como una realidad simbólica de carácter político; es decir, como un **Estado,** y en general, eran esas dos realidades: la física y la simbólica, las de una ciudad y un estado, y es ahí en ese espacio, que el aedo comienza a sentir que su entorno ha cambiado, que su camino no necesariamente se hacía más largo pero si más complejo; por ejemplo, una vez al llegar al puerto de Falero y caminar hasta el puerto del Pireo donde atracaban las naves de mayor tamaño, encontró murallas... compuertas que abrían o cerraban el acceso a la ciudad de Atenas. El aedo camina ese largo espacio protegido por murallas y llega a una plaza central. Ahí está el mercado, con una gran actividad comercial; también hay oficinas administrativas. Todavía sin asimilar bien estos cambios en el espacio, comparados con lo que había estado acostumbrado a conocer, atravesaba esa plaza y llegaba a una vía amplia, seguía su dirección que lo conducía al pie de una montaña en cuya parte más alta se erguían imponentes murallas que protegían los templos donde estaban los dioses tutelares de la polis y dónde se realizaban los rituales de esa nueva realidad que el aedo va comprendiendo fragmentariamente porque escucha que esos templos de la parte alta constituyen una *Acrópolis,* una ciudad en lo alto. Esa plaza de mercado con edificios administrativos es el *Ágora,* la cual se prolonga a lo largo de murallas hasta el puerto del Pireo. Esos tres espacios constituyen la polis griega. Por esos espacios comienza a moverse el aedo, ya no con la familiaridad de los espacios que él cantaba, con la que se movían los aedos homéricos, y le hacían pensar en un tiempo en el que, a pesar de que él continuaba con un prestigio muy grande porque era invitado a las fiestas del ágora aunque ya no a palacios, porque estaban desapareciendo, pero si a grandes casas ricas, él sentía cuando llegaba a espacios de gran tamaño que no eran palacios, y pensaba en antecesores suyos como Demódoco en el palacio de Alcino, en el país de los feacios, un aedo tan prestigioso que vivía en palacio casi como si fuera parte de la corte y allí cantó varias veces mientras Alcino agasajaba a Odiseo, quién venía de Troya y antes de que Odiseo contara todas sus peripecias de ese largo y accidentado viaje de retorno, Demódoco cantaba y tocaba, y eso producía un hechizo especial en el auditorio. También pensaba en el modesto palacio de Odiseo en Ítaca, y en el aedo Femio que cantaba allí mientras Odiseo retornaba a casa. Femio era el cantante de palacio, y aunque no tenía el mismo rango que Demódoco, cantaba lo mismo porque su contenido, independientemente de la popularidad del aedo, solía ser el mismo de los mitos.

Y entre esos cambios que va sintiendo el aedo, un día, al llegar al ágora, ante la agitación que siente a su alrededor, y al preguntar acerca de lo que estaba sucediendo, le dicen que acaba de llegar un gran inventó procedente de Fenicia: un alfabeto de 22 caracteres consonánticos. El aedo no comprende bien qué tipo de invento puede ser; no puede imaginar que ese invento será mejorado por los atenienses agregándole vocales, creando el alfabeto griego. Por mucho que él intenta comprender lo que escuchaba acerca de ese invento que era la **escritura** —una máquina de la memoria— él sentía un estremecimiento, aunque no comprendía por qué, pero algo le hacía pensar que sucederían cosas muy difíciles... no sabía realmente que serían difíciles para él pero sentía algo extraño. Porque la máquina de la memoria, esa escritura, estaba llamando la atención de la gente... esa forma de captar los sonidos a través de un caracter y luego al mirarlo de nuevo, al leerlo, ese caracter reproducía el sonido; como decir, la mirada, el acto de la visión, permitía recuperar los sonidos, y precisamente eso, era lo que el aedo no comprendía pero temía: que la visión se convirtiera en algo más importante que la audición, de modo que sin saberlo, sin poderlo precisar, el aedo sentía que algo muy grave estaba pasando porque notó que estaba perdiendo su auditorio, que ya no lo llamaban ni se acercaban para escucharlo, que ahora ese auditorio escuchaba a un nuevo tipo de poeta.

El Rapsoda

Contrario al aedo, los artistas de la cerámica de figuras rojas, dibujan al rapsoda como un nuevo tipo de poeta que se apoya en un báculo (y no toca un instrumento musical).[8]

El rapsoda debe su nombre al sustantivo griego ῥάβδος, *rábdos,* que significa *báculo,*[9] pero también puede significar, en otro contexto, una varita mágica como la de Circe o la de Hermes. De ahí viene ῥαψῳδ-ός, rhapsōidós, recitador de poemas épicos que usa báculo en vez de instrumento musical. Es curioso: el aedo, quien no ve, no usa báculo, en cambio, lo usa el rapsoda, que sí ve. Y ¿Qué era lo que recitaba el rapsoda? El mismo contenido que cantaba el aedo, solo que no lo aprendía de la misma manera; el rapsoda leía el contenido de los cantos del aedo porque estaban escritos. Los leía, en esa máquina de la memoria, los aprendía y luego los recitaba.

Esto muestra ya una conexión de la escritura con la aparición de este nuevo tipo de poeta llamado rapsoda, que no es el poeta que canta, es el poeta que recita lo que ha aprendido a través de la lectura ¿Y cómo tenía acceso a la escritura de los cantos? Debido a que, precisamente para esa época en que llegó el alfabeto fenicio a Atenas —a mediados del siglo VIII a. C— la escritura comenzó a difundirse de manera rápida y luego un tirano —al comienzo muy carismático— llamado Pisístrato en el siglo VI

a. C., decidió algo que tendría unas consecuencias enormes: que los poemas homéricos pasaran a la escritura; es decir, que se guardaran en una máquina de la memoria. Ese proceso de escribir por primera vez el contenido del canto del aedo, quien aprendía a través de la audición para que su contenido estuviera al alcance de otro que lo podía leer, se llama *ékdosis* en griego. Es una palabra, que como la había escuchado el aedo, significaba entregar una hija en matrimonio: la partícula *ek*, indica salir o estar afuera, y la palabra dosis, significa regalar, entregar; de modo que, por ejemplo, el padre le entregaba su hija al yerno y el yerno le entregaba al padre una dote; en esa transacción la hija salía del *oikos*, la casa del padre, para entrar al *oikos* del marido. Ese era el contrato matrimonial. La palabra era bien conocida para el aedo porque él había cantado muchas veces en las fiestas de matrimonio, que eran muy llamativas y atraían la presencia de muchas personas. Pero ahora significaba también, entregar algo que se había pensado, imaginado, utilizando la letra como medio para entregar esos pensamientos a otros a través de la escritura.

Ese es el significado que adquirió la palabra *ékdosis*, entre todos estos cambios que el aedo no alcanzaba a comprender porque su mundo era el de la audición no el de la visión. Y eso condujo a que el auditorio lo abandonara, y las Musas no se le acercaran porque ellas, debido a que tenían un saber de origen divino, no estaban en condiciones de explicarle las cosas nuevas que estaban pasando. Así comenzó lo que llamamos el acto editorial, la edición del pensamiento, la *edición* de los cantos por escrito. Para ese efecto, Pisístrato contrata un rapsoda muy ingenioso llamado Onomácrito, quien, aparte de recitar, era cresmólogo, un experto en la interpretación de oráculos que le había dado gran fama. Por esa razón el tirano Pisístrato sabía de él y le propuso este primer proyecto editorial. Onomácrito debía pasar por escrito los poemas homéricos. Ya convertido en editor, el rapsoda recoge el contenido de los cantos que se encuentran en la memoria biológica de los aedos y los pasa a la letra. En esa coyuntura, él puede decidir qué transcribe: si modifica el sentido del canto, si interpola, si elimina, sí agrega, sí resume, si extiende... esa decisión la toma Onomácrito como editor. Y así procedió, no solo con los poemas homéricos, sino también con los himnos órficos. Siendo Orfeo un personaje mítico, bien pudo ser Onomácrito su escritor. Y así también con los textos que han quedado de los himnos homéricos, algunos de los cuales se relacionan claramente con las religiones mistéricas, como el culto de Deméter y Perséfone en Eleusis, e incluso con el contenido mítico poético de los misterios de Dionisos. No sabemos que tanto de eso corresponde al contenido del ritual mistérico y qué tanto es producto de la actividad editorial de Onomácrito, un rapsoda a quien podemos considerar el primer editor.

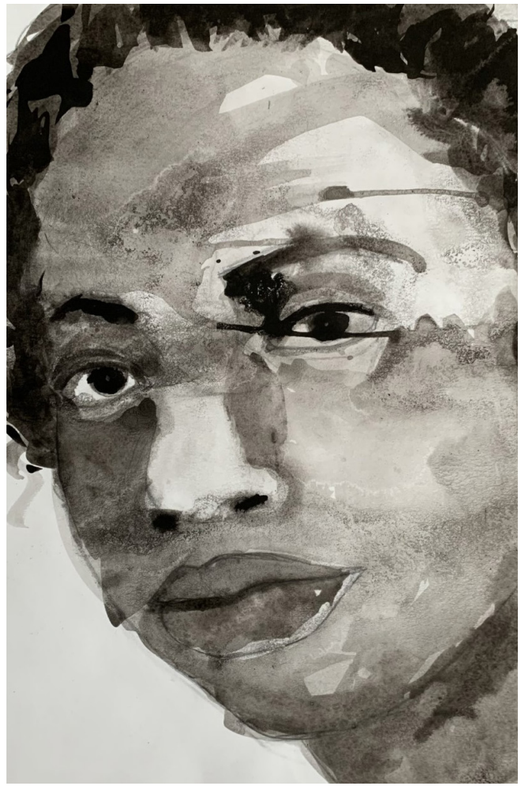
Entonces, lo que el aedo no podía comprender por su saber obtenido a partir de la audición, era que ya él estaba viviendo en una realidad *ekdotizada*. No era esa realidad escuchada directamente de las Musas en forma de inspiración y que luego él reproducía de memoria con gran encanto y entusiasmo porque hacía ver esa realidad lejana de los orígenes, el mundo de lo divino. Él ahora se estaba moviendo en algo que no podía comprender, no solo porque fuera invidente, sino porque lo que estaba a su alrededor, en términos del imaginario colectivo, era un mundo *ekdotizado*, editorializado y no había manera de que el aedo comprendiera eso, pues su saber era de otra realidad llamada cosmogonía. Por eso las Musas, ya no acudían a inspirar al poeta. El rapsoda no necesitaba la inspiración de las Musas; además, el saber de las Musas no le servía para su actividad editorial. El rapsoda tenía en la escritura el saber y era ese saber el que recitaba —aunque fuera el mismo del aedo— pero este era un saber de origen acústico que había sido editorializado *(ekdotizado)*.

La Cosmología

Por eso, este trabajo editorial iniciado por el rapsoda va a ser muy importante para comprender que en esa memoria artificial, en esa máquina de la memoria, se guardará un saber nuevo; un saber que el aedo nunca pudo comprender, que no tenía manera de imaginar. Ese saber nuevo se llamó cosmología. A diferencia de la cosmogonía, que se preguntaba siempre: ¿Quién? ¿Quién creó? ¿Quién pensó? la cosmología, se hacía la pregunta: ¿Qué es? ¿De qué está hecho el cosmos? La pregunta del ¿Quién...? de la cosmogonía se cambia por la pregunta del ¿Qué? de la cosmología. Ha surgido ahora un nuevo profesional que es el cosmólogo, produciendo un

saber a partir de la pregunta ¿Qué es lo que veo? ¿Qué es lo que me rodea? ¿De qué están hechas las cosas que yo veo...? Toda una realidad percibida a través de la visión, porque la visión se había impuesto sobre la audición, y eso era lo que no podía entender el aedo. Ese cosmólogo tiene un auditorio, que es el mismo auditorio del rapsoda. Están unidos por la inmediatez y la importancia de la imagen, no por la ancestralidad de la audición. De modo que hay una nueva palabra que no es una palabra musical, que canta; es un nuevo logos cuyo encanto está en su capacidad y fuerza demostrativa. El aedo había cantado una realidad por encima de la experiencia humana. Dioses y héroes daban la explicación de la existencia y orden del cosmos. Él, como Homero y Hesíodo, le había dado una cosmogonía y una teología a los griegos. En cambio, "El báculo del rapsoda acentuaba la atención al sonido de su voz y significado del poema golpeando, como en ritmo lógico, el piso del auditorio"[10]. La memoria artificial del rapsoda guardaría la información de un cosmos que estaba comenzando a aparecer.

Aquí vemos, entonces, que el rapsoda está siendo el intermediario de un gran cambio cognitivo que se deriva de la alfabetización de la mente de los griegos, la escolarización. Por ejemplo, el rapsoda mira el sol y lo ve como un ser con una corona refulgente, quien lleva las riendas de cuatro corceles, recorriendo la bóveda celeste desde la aurora hasta el crepúsculo. Eso es lo que veía el aedo porque era el producto del saber acústico de la cosmogonía. ¡Helios era un dios! En cambio, uno de estos cosmólogos llamado Anaxágoras, observa el sol, el mismo que veía el aedo, —que en griego se dice *Helios*— no ve un ser luminoso con corona conduciendo corceles alados; él mira el sol y dice: "Helios es una piedra." (no un dios). Aquí está la diferencia del logos demostrativo, porque Anaxágoras no ve un dios sino una masa ígnea (como una piedra ardiente). En el texto griego del cual se toma la cita la palabra que se usa es "piedra" *(líthon)*[11], pero lo importante aquí no es que sea piedra o sea hierro o sea otra cosa; lo importante aquí es que no se trata de un dios sino de algo natural. Esa es la diferencia principal. Veamos dos ejemplos de cómo funciona este logos cosmológico, de este nuevo saber de la cosmología (lo que conocemos como la primera forma de la ciencia): Heráclito de Éfeso mira el cielo, piensa en el cosmos como la totalidad, como el mundo, y se pregunta ¿Qué es el cosmos? Y su razón (logos) le responde: "Este cosmos [el mismo de todos] no lo hizo ningún dios ni ningún hombre, sino que siempre fue, es y será fuego eterno, que se enciende según medida y se extingue según medida"[12]. Aquí no hay nada fabuloso. No hay una deidad que este creando el mundo ni dejando una genealogía divina. Simplemente, hay una realidad natural que todos vemos ante nuestros ojos y que no tiene origen divino ni humano ¡Es algo natural! Incluso, ese principio demostrativo del logos se aplica a las propias palabras, al lenguaje. Jenófanes de Colofón, por ejemplo, se preguntó: ¿Qué significa la palabra Zeus *(Deux-Dios)*? Y él mismo se respondió: "Si los bueyes, los caballos o los leones tuvieran manos y fueran capaces de pintar con ellas y de hacer figuras como los hombres, los caballos dibujarían las imágenes de los dioses semejantes a las de los caballos y los bueyes semejantes a los de los bueyes y harían sus cuerpos tal como cada uno tiene el suyo"[13].



En este punto se debe tener en cuenta que no solo ha surgido la cosmología, sino que mediante el mismo expediente de *ekdotización* de la realidad mediado por la aparición del rapsoda (el nuevo poeta) también va surgiendo una **nueva poesía;** se inventa la poesía dramática; primero, la tragedia, que requiere un espacio, ya no solo para escucharla como si fuera un recital, sino para que se representen los sucesos trágicos; ya es un espacio de la representación, es el teatro. Se inventa también otro género (probablemente anterior a la tragedia): la lírica, que no está centrada en lo mítico sino, por decirlo así, en los afugios del corazón y los sentimientos íntimos, en el sufrimiento por el ser amado perdido o el ser amado que es indiferente. Se inventa también la poesía cómica, en la que ya el poeta no está interesado en los sufrimientos de los héroes ni en los sentimientos amorosos, sino en la situación política de la polis y orienta su poesía, que viene ya de una larga tradición que recibió la influencia *ekdótica* de Onomácrito, de los yambógrafos, la tradición que viene de Arquíloco de Paros o de Anacreonte. Su palabra es un logos incisivo, que ridiculiza, que satiriza a los dirigentes de la polis, a los políticos descubiertos en falta, a quienes se descubren robando, a los jueces corruptos, a los sicofantes; todos esos protagonistas de una democracia languideciente, frívola y codiciosa, se convierten ahora en personajes de la comedia, la cual se representa también en el espacio teatral, pero está marcada por la sátira, el logos mordiente de un tipo de poeta que está anunciando unos haceres y procederes que hoy para nosotros son muy importantes, como la crónica periodística, la sátira política y la crítica social.

Aquí, entonces, la herencia del rapsoda ha llegado al punto más crítico; de cuestionar al gobierno y la administración de la polis, sobre todo, la primera poesía cómica —la más importante— representada por Aristófanes. Pero, no era solo esto lo que el aedo no lograba comprender, sino que algo había cambiado en la concepción de la ley porque para él, la ley tenía un origen divino: la primera deidad de la ley fue *Temis,* hija de Gea y Urano, es la primera diosa de la ley y, por ello, consejera de Zeus. De *Temis* con *Zeus* nace *Dikē,* la diosa de la justicia, en el sentido de su "ejecución eficiente y sabia". Sin embargo, ahora, en la mente del rapsoda, del cosmólogo, del historiador, del médico, Temis y *Dikē* se van transformando en *nómos* (norma) una palabra secular que significa ley humana, producto de la costumbre y la convención, no de la voluntad de un Dios. Eso tampoco estaba al alcance de la comprensión del aedo, porque para él, el orden del mundo, tanto natural como social, había sido establecido por los dioses; él tenía ese saber, y lo cantaba, y con ese mismo saber se educaban los griegos de la tradición cosmogónica. Pero ya el aedo no puede imaginar qué tanto ha cambiado el mundo porque la vía de su saber no le permite comprender el nuevo logos. De esa ley *(nómos)* revestida de naturalismo y de civismo surge, (probablemente del discurso médico) la noción de *isonomía*: debía existir una igualdad ante la ley, así fuera nominal: "... el mantenimiento de la salud se debe al equilibrio *[isonomía]* de las fuerzas: lo húmedo, seco, frío, caliente, amargo, dulce, etc.; ... en cambio, el predominio *[monarquía]* de una sola es destructivo."[14]

Esa palabra, *isonomía*, se suele considerar de origen cívico, pero tal vez había sido tomada primero por la medicina, del logos cosmológico, y la estaba usando para explicar la realidad humana de la salud y la enfermedad, sin intervenciones divinas porque en ese momento, la medicina científica para explicar el estado de salud utiliza la palabra *nómos* de una manera muy creativa en este fragmento ya citado, con el cual se funda tal vez la patología científica: "... el mantenimiento de la salud se debe al *equilibrio*...". La traducción de la palabra *isonomía,* literalmente sería: Igual ley, igual norma; es decir, que la salud depende de que las fuerzas estén sujetas a una misma norma de: lo *húmedo, seco, frío, caliente, amargo, dulce...*; en cambio, el predominio de una sola es destructivo, y aquí la palabra para predominio es *monarquía*, que denota el dominio (*arkhein*) de uno solo (*monos*). Si una de estas fuerzas —que deberían estar equilibradas— es la que predomina, entonces es destructiva. La idea de que la monarquía se basa en un principio destructivo, que no es equilibrado, que no es justo, de la medicina va a pasar al campo político, produciéndose una relectura crítica del *nómos* por los sofistas y grandes retóricos como Isócrates.

Esa idea médica de *isonomía* la recoge el rapsoda lírico Solón, y la lleva al campo político, en momentos que Atenas tenía un gran conflicto, porque las familias que se habían apoderado de la tierra, del ganado, del comercio, se constituían en *oligarquía* que

las separaban radicalmente del *demos* (el pueblo) debido a la explotación, a impuestos impagables, arriendos de las tierras cada vez más altos, que llevaba a los campesinos a perder la libertad si no pagaban al oligarca el valor del alquiler. Existía una gran separación entre los que detentaban el poder y los privilegios y la gente que cada día llevaba una vida más miserable; así, se crearon dos facciones irreconciliables. Solón recoge la *isonomía,* en una actitud ético-política, y la reinterpreta a su manera como poeta:

> "Porque es verdad que al pueblo le di privilegios bastantes, sin nada quitarle de su dignidad ni añadirle; y en cuanto a la gente influyente y que era tomada por rica, cuidé también de estos, a fin de evitarles maltratos; y alzando un escudo alrededor mío, aguanté a los dos bandos, y no le dejé ganar sin justicia a ninguno. (...) Cuesta, en aquello que es importante, agradarles a todos."[15]

Así comienza el germen de uno de los cambios políticos más importantes de la historia, en el corazón de un poeta. Porque esa *isonomía* contenía el significado de otra palabra que después de Solón será la más importante de la política griega. Me refiero a la *democracia.* Aquí vemos cómo la narración del poeta va pasando por sus vicisitudes en la polis, luego por su transformación en otros tipos de poeta, luego...en la creación de otros auditorios. Y cómo, además, por la impronta rapsódica de ese nuevo poeta van apareciendo realidades políticas nuevas que conducen a la democracia. Entonces, podemos decir que la democracia había nacido con el nombre de *isonomía* en los versos futuristas de un poeta: "igualdad ante la ley"; pero después de las reformas de Clístenes y Efialtes, y durante el gobierno de Pericles —que es el período de mayor esplendor de este sueño poético—, la palabra *isonomía* va entrando en desuso y comienza a ser reemplazada por la palabra **democracia:** "el gobierno *(kratia)* de la gente *(demos)*". Una palabra más cosmológica, más cívica, más científica, por no decir, más rapsódica.

Hemos señalado un largo periplo que tiene como telón de fondo el drama del aedo, el primer poeta conocido, el cantante y músico, quién aprendía directamente de los dioses, escuchando a las Musas...escuchándolas de manera sapiencial a través del canto, y todo ese proceso que lleva a que el aedo sienta que ha perdido su auditorio porque un nuevo tipo de poeta lo ha tomado para sí.

Esto lleva a unas conclusiones con las que termino esta sucinta narración sobre el aedo y el rapsoda y su relación con la polis y la democracia.

El drama del aedo se debe a que las Musas no hablan por fuera de la dimensión asombrosa de la cosmogonía; su voz tiene el timbre de los orígenes en la eternidad insondable de lo divino; por ello, la sabiduría, el saber del futuro que recibe el aedo de las Musas no es del mundo de Cronos, de la cosmología (la ciencia que mide el tiempo de la clepsidra).

El poder y la maravilla del cosmólogo consiste en compartir el tiempo del rapsoda congelando el presente en la escritura (esa máquina de la memoria) como si tuviera la inspiración y la verdad de las Musas.

Tal vez lo que ha parecido irreconciliable entre la poesía y la cosmología, es la inquietud de las Musas frente al tiempo de Cronos, la vocación escritural del rapsoda y la incertidumbre de la ciencia frente a Eón, el tiempo del aedo... el asombro de los orígenes...

---

* Conferencia dictada en el *XIV Festival Internacional de poesía en el Caribe PoemaRio*, en Barranquilla, 24 al 29 de agosto, 2021

[1] Copa de Douris. Escena escolar. Kylix Ático de figuras rojas, s. V a.C. Museo de antigüedades de Berlín.

[2] Jaeger. *Paideia*. Los ideales de la cultura griega. México, FCE, 1995, p. 14

[3] 5Cf., Liddell & Scott. A Greek–English Lexicon, Oxford, 2009, p. 507

[4] Borges, JL, "La comedia". En: Siete noches. México: FCE, 1980, p. 14

[5] También hay otra etimología derivada del verbo ὁμηρύω, omēreuō, con la denotación de "rehén", no muy plausible. Cf. P. Chantraine. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque;* París: Klincksieck, 1968, p. 797; Beekes, R. *Etymological dictionary of Greek*, 2009, p. 1076

[6] Beekes, R. *Etymological dictionary of Greek*, 2009, p. 1076

[7] Liddell, op. Cit., p. 3.409

[8] Ánfora (frag.), 490. A.C. Londres, Museo Británico

[9] Liddell, op. Cit., p. 3.409

[10] Páez, Y. El Simposiarca. *Memoria privada de la ilustración griega*. Editorial Universidad del Norte, 2019, p. 6

[11] Hippol. *Refut*. I 8, 6 [= D-K 59 A 42]. Cf., *El Simposiarca... ibidem.*, p. 88

[12] K-R, 220, p. 281 [= D-K 22 B 30], Ibidem, p. 210

[13] Fr. 15, Clemente, *Strom.* [=D-K 21 B 15], ibidem, p. 210

[14] Cf. "Alcmeón": Aecio, V 30, 1 (= D-K 24 B 4]. Para las traducciones españolas: Kirk-Raven, *Los filósofos presocráticos*. Madrid: Gredos, 1979

[15] Solón 8, 29. En: Ferraté, J. *Líricos griegos arcaicos*, Seix Barral, 1968, pp. 75-77

Meira del Mar. Foto de archivo familiar

Meira Delmar

De la familia recordada al linaje histórico

Por Adalberto Bolaño Sandoval

Los últimos cuatro poemarios de Meira Delmar (*Reencuentro* [1981]), *Laúd memorioso* [1995], *Alguien pasa* [1998] y *Viaje al ayer. Poesía inédita* [1999-2003] representan un encuentro con la modernidad, y, más que todo, un reencuentro con la contemporaneidad. En estos textos la poesía se libera de los corsés neorrománticos y de la retórica de la rima y la métrica (en muchos de sus textos, no todos), pero, sobre todo, da cuenta de un cambio temático: la presencia del presente, de manera que la Historia y la modernidad se introducen en su poesía, la retraducen y la repiensan.

Así, en el poema que da título a su poemario de 1981, "Reencuentro", que, de hecho, implica una mirada que extrapola una conciencia que retrotrae lo pasado para reevaluarlo, y que, aunque aparentemente sea un poema amoroso, los dos primeros versos abren la puerta al mundo: "¡Qué claro el mundo / de repente" (p. 312), de lo cual surge una alta conciencia de la mundanidad de la hablante lírica. Páginas más adelante, en "Regresos" reasume su retorno a una nueva re-lo-ca-li-za-ción y un reasentamiento: un reubicarse en el mundo del aquí, aunque sea del paisaje local, individual: "Quiero volver a la que un día / llamamos todos nuestra casa. / Subir las viejas escaleras, / abrir las puestas, las ventanas", y en la última estrofa: "Quiero saber si lo que busco / queda en el sueño o en la infancia. / Que voy perdida y he de hallarme / en otro sitio, rostro y alma" (pp. 329-330). En este aspecto, José Luis Marinas presenta una explicación estimable al respecto: se trata del salir de sí, lo que "inaugura el ejercicio de la narratividad como forma de apertura del sujeto desplazado: el universo estrellado sobre nuestra cabeza y la ley moral en nuestro corazón (dos de las más hermosas metáforas de Kant)" (1999, p. 59). Reabrirse al mundo, identificarlo, autoidentificarse.

En un libro posterior, *Laúd memorioso* (1995) la poeta se ubica, también, en la Historia, como a su familia. Se trata de poner en escena la poesía del mahyar o de la emigración árabe, en la que los escritores emigrantes vuelven su mirada hacia atrás, hacia su infancia y dialogan y buscan la apertura hacia el nuevo suelo como su nuevo hogar. Así, en el poema "Inmigrantes", Delmar retrata algunas de las representaciones culturales de los árabes que resignaron con su viaje a América: "Una tierra con cedros, con olivos, / una dulce región de frescas viñas, / dejaron junto al mar, abandonaron / por el fuego de América" (2003, p. 404). A renglón seguido, el horizonte cambia, el mar se transforma: existe algo de mirada naturalista, casi arqueológica, etnográfica, o, mejor, de choque cultural, como la de una colonialista. O, antes bien, parece recoger la visión que muestra Manuel María Madiedo, poeta del Caribe colombiano del siglo XIX en su poema "Al Magdalena", quien contrapone a las figuras femíneas de Grecia el raudo y primitivo mundo tropical. Esta visión de Meira Delmar se adhiere a la visión de alguno de estos inmigrantes, los que, con una visión más abierta, saben lo que verán, y no como los cronistas de Indias, llenos de éxtasis edénico. Existe, entonces, ya no una mirada colonizada sino de acompañante del mundo, que conocen ya, de re-conocimiento, por propias experiencias:

El mar cambió de nombre
una vez, y otra, y otra
hasta llegar por fin a la candente orilla,
donde veloces ráfagas
de pájaros teñían
de colores y música repentina el instante,
y el fragor de los ríos remedaba el rugido
del jaguar y del puma
ocultos en la selva (2003, p. 404).

No obstante, los inmigrantes continuaron intentando yuxtaponer su cultura a la nueva, luego de un proceso obviamente contradictorio, en el que el desarraigo diaspórico y la pérdida de la patria promueven una nueva identificación cultural. Se efectúan entonces varios efectos: recontextualización, represión y violencia, conjugados con una denuncia o "grito", o mediante un juego introspectivo, en el que se crean nexos entre los aparentes dos mundos distintos. El primero, el del exterior ("En riberas y montes levantaron la casa / como antes la tienda en los verdes oasis / el abuelo remoto"), y, el interno, en el que, primeramente, el lenguaje se metamorfosea ("y las viejas palabras / fueron trocando entonces / por las palabras nuevas / para llamar las cosas", p. 405). También la memoria juega otro papel, pues allí solo esta recuerda vagamente, "detrás del horizonte", el "bled", la patria, "la tierra natal", de manera que, con los sentimientos, "el corazón supieron compartir con largueza" (p. 405). Para Samamé (2006), "[e]l tema de la nostalgia comprende el lamento y el recuerdo de la patria lejana, los seres queridos y el deseo de retornar a ese espacio paradisíaco perdido para siempre, pero recuperable a través de la descripción de la naturaleza" (p. 11).

El encuentro entre las dos etnias o la llegada a tierras de la Costa Caribe conlleva tres versiones diferentes en Meira Delmar, García Usta y Gómez Jattin: para García Usta representa unos migrantes que buscan espacios libres, imponer sus costumbres, cambiar aquellas tierras llenas de soledad, pero llenas de nuevos cuerpos y nuevas pieles (p. 8), como se describirá en páginas adelante. Para Gómez Jattin (2018) se encarna en la belleza de la madre, en su erotismo y su censura, pero, al mismo tiempo, en una abuela a la que se recuerda más por las contradicciones lingüísticas que genera la palabra "mierda" en árabe y en español y su "soledad en esos dos idiomas" (p. 67)

Pero, en fin, cierta mezcla étnica no se hizo esperar. Este fenómeno de inmigración, sucedido entre los años 1880 a 1920 en Colombia, representó uno de los aportes a la supuesta cultura triétnica del Caribe: blancos, negros e indígenas. La fusión con los inmigrantes árabes, sin embargo, no se dio, muchas veces, en condiciones iguales, pues cierta endogamia árabe, por guardar los rasgos culturales y étnicos, no permitió una mayor integración, como sí se dio más abiertamente con los otros grupos étnicos (aunque muchos con la violencia) mencionados.

Pero sigamos: en los siguientes poemarios Meira Delmar se muestra reticente o modesta (la poesía como pudor) para contar acerca de su familia, y, sin embargo, al igual que los "biografemas" de José Ramón Mercado o Jorge García Usta, su elocución lírica tiene un carácter mitológico, épico. En Alguien pasa (1998) Meira presenta tres poemas, "Alguien pasa", "Cedros" y "Hermano", los tres en tono de elegía y oda. En el primero, la ubicación del silencio de la figura se torna en un encuentro evocativo: "Alguien pasa y pregunta / Por los jardines, madre" (2003, p. 421). La pregunta de la hablante revive el recuerdo preciado de una madre, la cual se encuentra ausente, quien, de manera dialógica, le responde: "Y yo guardo silencio".

El poema se convierte en un metapoema cuando la voz poética no sabe qué expresar, y se aproxima a una conciencia creativa que es empujada por la emoción antes que por el raciocinio. Pudiera pensarse que la estirpe neorrromántica de la poeta resurge:

Las palabras no acuden
en mi ayuda, se esconden
en el fondo del pecho,
por no subir vestidas
de luto hasta mi boca,
y derramarse luego
en un río de lágrimas. (2003, p. 421).

Quizá estos versos aquí estudiados son los que manifiestan una ascendencia elegíaca, pues en ellos se entrecruza el canto amoroso a la figura ya ida. Lo que se observa es que las figuras y los motivos son los mismos de la Meira Delmar de los poemarios anteriores a *Reencuentro*: el amor, la delicadeza de la puesta en escena, la dicción aérea, el jardín, como en Quessep.

Una tarde un poeta
recibió de tus manos
un jazmín que cortaste
para él. Con asombro
te miró largamente
y se llevó a los labios,
reverente la flor. (p. 422)

Acerca de ello, María Mercedes Jaramillo considera que el jazmín

> Se asocia con los seres queridos. El penetrante olor del jazmín recrea los momentos compartidos con los que ya se han ido. La huella del perfume que hiere, aunque ya no exista la flor, condensa las emociones del gozo y sufrimiento de toda relación amorosa del pasado, pero aún persiste en la memoria (Crespo Escorcia, 2006, p. 124).

Sin embargo, en una especie de muestrario geosimbólico, cruce entre geografía, significación y significante, como el poema anterior, "Cedros" evoca al padre y al cruce de este con la presentación de estos árboles como memoria cultural y de la naturaleza. Pero antes de entrar en ellos, Meira Delmar invoca una hermosa lírica, desde el comienzo:

Mis ojos niños vieron
ha mucho tiempo— alzarse
hasta la nube un vuelo
de sucesivos verdes
que el aire en torno
embalsamaban
con tranquila insistencia.

El silencio se oía como
una música suspendida de repente,
y en mi pecho crecía
el asombro (2003, p. 449).

Lo que sucede después es el encuentro geocultural, geosimbólico, pues la voz del padre cuenta la pre-historia de su pasado emigrante, de modo neoplatónico, pero también visto desde la infancia, como lugar paradisíaco:

"Son los cedros del Líbano
hija mía. Mil años hace, acaso
mil más que medran
a las plantas de Dios.
Guarda su imagen en la frente y la sangre.
Nunca olvides
que miraste de cerca la Belleza" (2003, p. 449)

Las palabras entrecomilladas del padre, conjugan, pues, historia del pasado y nacionalidad, cuatrietnia, interculturalidad y nación, así como también la leyenda de un pasado mítico y su consiguiente religión, pero, con ellos, además, la raigambre y los sentimientos que, entrecruzados, culminan en la muestra de identidad nacionalista que representa el progenitor. El poema supone un viaje, una especie de retorno al origen, pero al mismo tiempo se funde como un reverso del viaje de los abuelos o padres inmigrantes mediante una cartografía imaginaria, reforzada con un entrelazamiento artístico. El recuerdo personal recupera al padre y a la niña y pone en escena un recuerdo profundo que proviene del pasado, con el que se narra y afloran los sentidos litúrgicos y religiosos: Dios y Belleza se conjugan de modo místico: el pasado es cultura y la migración representa el movimiento simbólico en que estos poetas del mahyar latinoamericanos muestran sus necesidades para relacionar la tradición árabe y abrir nuevos caminos identificatorios, donde el padre abre el camino del pasado y lo pone a dialogar con el presente de la nueva geografía.

Lo anteriormente expuesto es aplicable a todos los poetas del linaje del Caribe colombiano. Pero en los casos de Meira, Gómez Jattin y García Usta se conjugan, pues, historia del pasado y nacionalidad, también la leyenda de un pasado mítico y su consiguiente religión, pero, con ellos, además, la raigambre y los sentimientos que conlleva, para culminar en la muestra de identidad que comporta. En Meira, la memoria del padre es la forjadora, la fundante. En Gómez Jattin y García Usta, la madre, y en García Usta también la propia emigración ficcionalizada de los siglos XIX y XX. Pero, además, la historia se correlaciona con lo sublime, con lo sublime estético y con lo mítico. La mitificación de la tierra y el espacio representan una refundación a través de una ficción de la lejana comunidad ahora imaginada, atravesada por la genealogía, la geografía y la estética.

El poema "Cedros" supone un viaje, una especie de retorno al origen, pero, al mismo tiempo, se funde como un reverso dialéctico del viaje de los abuelos o padres inmigrantes mediante una cartografía imaginaria, reforzada con un entrelazamiento artístico. El recuerdo personal recupera al padre y a la niña y pone en escena una evocación profunda que proviene del pasado ahora prístino, con el que se narra y afloran la ritualidad: Dios y la Belleza se conjugan y se despliegan armónica, líricamente. Pero, además, contiene efectos

de historización y se encuentra cargada de una "fantasía originaria", con lugares, vicisitudes y modelos de relaciones que dan sentido a sus integrantes en el presente (Foladori H., 2002).

Por eso, en ese sentido, está en juego el linaje histórico y biográfico, la manera en que cada quien representa sus orígenes y que "dicho mecanismo poético, es la manera de hacer aceptable, por la vía de la imaginación, racionalización, etc., ciertas realidades o algunas de información planteadoras de preguntas inquietantes" (Foladori H., 2002, párr. 36). El padre representa una especie de guardián de los recuerdos y un forjador de la vocación literaria de la hija, en el que confluyen origen, narración y linaje árabes. Además, existe detrás de ello, una estructura familiar de ese mundo que converge con la cultura hispanoamericana: la tradición masculina puede ser la forjadora, y su genealogía la contadora de las anécdotas y memorias familiares y filiales, como sucede en la poesía de García Usta. Por ello, para Samamé (2003), el "(d)esarraigo, añoranza, marginación, adaptación, inserción e integración, construyen, en su conjunto, los cimientos de la inmigración árabe en Chile" (p. 54), pero que podemos generalizar con la del Caribe o la del mundo, pues se reconocen como procesos naturales para estos movimientos diaspóricos, para todos estos emigrantes.

Ello se observa aún más en el poema "El hermano", trasfundido mediante una estética del pudor y realzada por la hablante lírica: "Ahora que no estás / (aunque nunca te has ido) / puedo contar sin miedo / a herir tu acrisolada discreción / que eras / claro de toda claridad" (p. 433). Los movimientos de oda advertidos antes, aumentan aún más, pues en ellos no solo se encuentra el homenaje y la pasión de la memoria presentificadora y restitutiva, encargada de reponer en un aquí y en un ahora cada vez más de manera acentuada los recuerdos del pariente. Ese recuerdo "claro de toda claridad" distingue esa realidad de manera más que etérea. Conlleva un estás *ahí presente, pleno.* Y hay mucho más de elegíaco en "La hermana", de sus siguientes poemas inéditos hasta ese momento, en *Viaje al ayer* (1999-2003): "Era alta y fina / como su nombre // Los años tempranos / la vieron subir en el aire / como vara de nardos, /como delgado surtidor / sin esguinces ni desvíos" (p. 466). El poema resulta un estallido de imágenes en movimiento. Bachelard (1993) postula

para ello el término "imaginación vertical", referida a la poetización y representación etérea, que muestra al aire como captador y dador de la alegría, mediante ingravidez, representando una poesía vertical (pp. 20-21). Detrás se encuentra una trascendentalidad, la exaltación de una alta espiritualidad, concentrando en el poema una elegía ascensional, de elevación, muy cercana a Quessep, Bustos o Tatis Guerra.

No obstante, en "Los amigos", del mismo poemario, se patentiza un principio de realidad: la muerte, como un aquí y ahora que no tiene nombres, como un vuelo de/con caída, un dinamismo hacia abajo, negativo, pues el texto representa un balance luctuoso. Como en el caso de los poemas filiales de Mercado o García Usta, el recuento conserva el aire angustioso de lo que fue, con una delicadeza íntima:

Se me fueron los amigos.
Se los llevó la vida,
la implacable,
casi juntos,
como desprende el viento
las hojas de otoño
en una ráfaga (2003, p. 464).

Y ahora la hablante lírica, quizá frente a un espejo, se observa sola y con un encuentro de su cuerpo, observa que: "De cuanto fuera mío / en ese entonces, nada queda. // El encuentro de las manos, / las palabras gozosas, / la alegría de ser cómplices una y otra vez / en el hallazgo de la belleza, no sean más que lampos / fugaces en la noche" (2003, pp. 464-465). En este poema se logra el equilibrio no alcanzado en los dos poemas anteriores. La hora de los balances frente a la muerte muestran una propensión más equidistante con la poesía como testimonio y reflexión. El subjetivismo de estos poemas, sin embargo, se va a abrir y a entrelazar a/con la Historia.

Esta conciencia del sujeto desplazado se observa en el mismo poemario, al proponer Meira Delmar a una mujer real, histórica, Leyla Kháled, líder palestina, bajo contextos poético-políticos, en "Elegía de Leyla Kháled", recordando un pasado en el que, de alguna manera, realiza un paralelo consigo misma, reencontrándose con la Historia:

[...] te encontraste
los campos, las aldeas, los caminos,
tatuados en la piel de la memoria
moviéndose en tu sangre roja y viva
llenándote los ojos de sed suya,
las manos y los hombres de los fusiles,
de fiera rebeldía los insomnios (2003, pp. 349-350).

Existe un retorno al pasado del Medio Oriente; en realidad, no al pasado sino a una reactualización, a una presentificación, a una puesta en escena de las luchas que llevó a cabo esta mujer y el Frente Popular para la Liberación de Palestina (FPLP) en contra de la ocupación israelí. Como recuerdo más abierto, Meira Delmar pone en una voz dialógica, en una segunda voz evocativa, en un tú, en un hablante lírico en segunda persona, para dar mayor dramatismo a la biografía: "Te rompieron la infancia, Leyla Kháled [...] te rompieron / los años del asombro y la ternura, / y asolaron la puerta de tu casa / para que entrara el viento del exilio", (Reencuentro, 2003, p. 349). Se trata no solo del vacío que produce alejarse de la tierra, sino de la propia desterritorialización mantenida por el cuerpo y la política, prolongados por su relación directa con el país inexistente o negado políticamente, pues Leyla Kháled tuvo que huir con su familia en un éxodo masivo nacido del Nakba, "desastre" o "catástrofe" de 1948, cuando su aldea fue asaltada durante la denominada "masacre de Deir Yassin":

Y comenzaste a andar,
la patria a cuestas,
la patria convertida en el recuerdo
de un sitio que borraron de los mapas (p. 349).

Ello conllevó un desplazamiento y dos sacrificios: el primero: "Te vieron los desiertos, las ciudades, / la prisa de los trenes, afiebrada, /absorta en tu destino guerrillero" (p. 350). El segundo, cuando el poema cubre las diferentes fases subjetivas, históricas y de ignominia, llegando, en un momento determinado, a compararla y metaforizarla con el sufrimiento de Jesucristo: "Y te lanzaron voces como espinas, / desde los cuatro puntos cardinales, / y marcaron tu paso con el hierro /del oprobio" (p. 350). El primer exilio, político, se compagina con una metáfora de lo personal, y, de alguna manera, con un exilio mistificado y mitificado. Hay algo que, seguramente por planteamientos retóricos, la autora deja abierto: el destino de Leyla: "Nadie sabe, no sé, cuál es tu rumbo" (p. 350)[2]. Y más adelante dice el poema:

Tú, sorda y ciega, en medio
de las ávidas zarpas enemigas,
ardías en tu fuego, caminante
de frontera a frontera,
escudando tu pecho contra el odio
con la incierta certeza del regreso
a la tierra luctuosa de que fueras
por mil manos extrañas despojada. (p. 350).

Lo que dibuja el poema es lo que denominó dolorosamente Said (2005) el exilio como el "estado discontinuo del ser", en el que "los exiliados están apartados de sus raíces, su tierra, su pasado" de manera que "El *pathos* del exilio reside en la pérdida del contacto con la firmeza y la satisfacción de la tierra: volver a casa es de todo punto de vista imposible" (Said, pp. 182-186). El desplazamiento deslinda aún más la raíz del adentro-afuera de Leyla Kháled, de lo interno y lo externo. Meira Delmar se ubica en la poesía del *in between* (entre medio, tercer espacio) (Bhahba), pues ella, como poeta del Caribe colombiano, emigrada de segunda o tercera generación, reasume, en un reencuentro poético ideológico al otro propalestino. Afronta el poema como una puesta en escena histórica, como una toma de conciencia política, como retrato del acogimiento por parte del Líbano de Leyla, como apoyo a su lucha. De alguna manera, su sustento se entronca con un principio de linaje histórico y de resistencia, en el que la independencia y la liberación se observan como sus más caracterizadas muestras. La cosmovisión de Meira Delmar, entrecruzada de un tiempo y espacio determinados, de un aquí y un ahora, ejercida a través de una problematización política, se acerca a la de aquellos artistas que enfundan su lenguaje de crítica desde el punto de vista, o mejor, asumiendo los problemas del otro. Se acompaña de resistencia y concientización. Se acompaña de una apertura al mundo de los otros humillados y ofendidos en/frente y por la historia de los opresores.

[2] Se sabe que Leyla Kháled ha continuado con su resistencia propalestina y por aquellas causas que comporten la dignidad de los pueblos oprimidos.

Pero esta concientización también se enmarca en la óptica de una revisión del pasado como inmigrante de Meira Delmar, como una forma de identificación. El hablante lírico narra desde una perspectiva del dolor del "otro" en tanto desplazado, pero, aunque realice un balance del sufrimiento, este no adquiere sentido hasta identificar a su autora con su nombre auténtico: Olga Chams Eljach, con el que se reconoce su pasado identificatorio, coincidente con la historia geográfica e histórica árabe de la oyente lírica a quien se refiere y dedica el poema. Su seudónimo aquí carecería del valor aparente por el que es reconocida, pero resulta aún más importante cuanto que el mote adquiere el valor del espejo de la verdad, el nombre de la crítica que señala con el dedo poético la ignominia histórica. Es una aparente lucha entre la máscara y la realidad, en la que gana la verdad del señalamiento artístico e histórico. Said (2005) ha indicado al respecto: "Ver a un poeta en el exilio —en contraposición a leer la poesía del exiliado— es ver las antinomias del exilio personificadas y soportadas por una intensidad únicas" (p. 180), entre las cuales se pueden señalar: "el sentido de la disonancia engendrado por extrañamiento, la distancia, la dispersión, los años de extravío y desorientación", así como el "precario sentido de la expresión, la duda y la ironía" (p. 40). Olga Chams Eljach, según ello, no nos habla desde un exilio, pero sí desde un inxilio o insilio[3], desde un estar en un dentro/afuera, una posición política de encierro desde dentro, de desamparo, sin desplazamiento externo, de silencio, resguardándose en sí misma, una extranjera en su propia tierra. La predisposición de Meira Delmar se reconcilia con la modernidad política. El inxilio conlleva una separación territorial, y es el que vivió Leyla Kháled. Migración, diáspora, destierro. Meira Delmar se expone como poeta del inxilio que canta desde el in-exilio. Desde un entre-lugar. El poema, entonces, reconfigura el *in between,* una liminalidad, una negociación conflictiva de identidades de la diferencia cultural. Un espacio de no pertenencia precisa, de transición, sin fronteras, espacios intermediales donde las culturas chocan y resurge otra propuesta; representa una zona de convergencia sin fusión clara, pero en que se interactúa creando nuevas asociaciones. En este sentido, para Bhabha, el entre-lugar se abre "continuamente y contingentemente, rehaciendo fronteras, exponiendo los límites de cualquier reivindicación a un signo singular y autónomo de diferencias sociales sea este de clase, género o raza" (Bhabha, 2002, p. 261). Ya no es la Meira Delmar que se expresa desde lo nacional ni desde lo local; ahora se asume transnacionalmente. Su poesía se abre al mundo ante la otra política: ya no hay un yo, ni un "otros", o un "ellos": no, ahora un "nosotros" actúa en consecuencia, pues Meira apela a las situaciones históricas y replantea su pasado lírico con el presente histórico, optando por redefinir el futuro propio y la de Leyla Kháled. Con ello, se revela la encrucijada de un pasado proyectivo de la poeta. En ese sentido, la identidad árabe de las dos mujeres proyecta su alteridad, su redefinición: se abren los espacios, se fusionan, dialogan: la historia y la poesía se abren de manera armónica: las interrupciones entre estas se cierran y se abren dialécticamente. El poema se constituye en un espacio de hibridación étnica y cultural, de movimientos aparentemente ilegibles, de desplazamiento y resignificados, donde todo se desestabiliza, ante lo cual se generan nuevas identidades que piden nuevos discursos de re-significación, pues la subjetividad de Meira Delmar genera nuevos signos de identidad, innovación y resistencia.

Meira frente a su máquina de escribir. Foto archivo familiar

[3] Según el concepto citado por Andrade Quiroz (s.f) "El insilio es lo contrario al exilio; es decir, una forma de irse sin moverse del sitio físico, o de quedarse sin en realidad estar. Es el encierro/destierro dentro de uno mismo".

Y es aquí donde, en los términos de Bhabha (2013), aparece *el tercer espacio, el entre-lugar, la frontera,* la bisagra, en el que confluyen historia y cultura, mundo y arte, y del que resultan las identidades híbridas. Hibridismo que deconstruye el poema: pasado, presente y futuro se conjugan, apareciendo los derechos, las voces de los otros. Existe, entonces, una decisión ético- política: Meira Delmar, la figura interpuesta por Meira Delmar, se asume contemporánea, crítica. El poema sobre Leyla Kháled representa y pone en escena, efectivamente, el "cosmopolitismo vernáculo" de Bhahba (2013), esa suerte de enfrentamiento liminal que articula nuevos derechos entre las minorías (palestinas) contra lo cosmopolita (Israel), a través de la cual se muestra esa "cultura de la supervivencia" de la nación "desaparecida", oculta. Así, significados y símbolos de la cultura se trasladan, se intercambian: el poema se abre hacia nuevas fronteras, nuevos sentidos híbridos: cuestionar también la autoridad colonial israelí sobre Palestina. Y es entonces aquí cuando poema se refleja especularmente como misión de la verdad, las que, como tercer espacio, según expresa Bhabha, representan

> [...] un tiempo y un lugar que existen en medio del violento y la víctima, del acusado y el acusador, de la acusación y la confesión. Y ese lugar intermedio se convierte en el terreno de discusión, disputa, confesión, disculpas y negociación donde juntos enfrentan las asimetrías del trauma social, no como un "mismo pueblo", sino como gente de una misma causa. (2013, p. 81).

Con ello, además, el poema-*tercer espacio* de Meira Delmar se asume como lugar del diálogo, de cuestionamiento y confesión, de justicia y conciliación de la poeta con su pasado y con la Historia, y, sobre todo, de mostrar una contrahistoria sobre Leyla Kháled, dando cuenta Meira de nuevos signos, cambios en su obra y, obviamente, en su subjetividad.

Por otra parte, el texto se muestra supuestamente objetivo, pero cuando indica: "Nadie sabe, no sé, cuál fue tu rumbo" (p. 350), se declara un hablante lírico que retorna a una asunción figurativamente personal: la máscara del yo aflora a través de una revelación en el que el yo también somos los otros: estamos por fuera de la historia, pero yo soy la voz de los otros. También ese fingido desconocimiento ("no sé") vislumbra la complicidad: somos los otros, los oprimidos, y, por ello, no me identifico con la delación. Mi labor es ponerla en órbita, en reconocerla como *persona,* como ser.

Debe destacarse aquí, como en el poema dedicado a Leyla Kháled, el uso de un nuevo concepto: *linaje histórico,* referido a esa mirada que el poeta del Caribe inscribe a sus parientes o connacionales, mediante *biografías históricas* ficcionalizadas, en el mundo de la Historia, objetivando una posición poscolonial, que busca cuestionar no solo el discurso globalizante sino ese mismo nivel de historia, para reinscribirla en ese orbe hegemónico: yo también tengo mi lugar. Tal es el caso del poemario de Jorge García Usta *El reino errante. Poemas de la migración y el mundo árabe y en no pocos poemas de La tribu de los deseos* (2016) y *Todas las formas del mundo* (2014), de Tatis Guerra, donde los creadores introducen a sus antecesores desde la palabra poética.

Como se ha indicado antes, existen algunas coincidencias culturales entre algunos poemas de Meira Delmar con la temática de los árabes abordada por García Usta. Dejemos al respecto este párrafo conector con el siguiente estudio de la poesía del poeta de Ciénaga de Oro, departamento de Córdoba:

> Los musulmanes tuvieron menor cabida en las políticas de inmigración de Colombia en razón de su aislamismo religioso. En el Caribe colombiano, en la región de la Guajira y en el archipiélago de San Andrés, tuvo lugar el asentamiento de una extensa colonia árabe musulmana, que tesonera, en medio de dificultades logró hacer parte del escenario Caribe dando a conocer su cultura, tanto como, conservando sus valores e identidad, reflejados en su lengua, costumbres, tradiciones y religión (Jiménez Jiménez, 2012, p. 4).

Referencias bibliográficas

Bhabha, H. (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.

Bhabha, H. (2013). *Nuevos derechos. Notas sobre cosmopolistismos vernáculo.* Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores.

Delmar, Meira (2003). *Poesía y prosa.* (Editores: Jaramillo, María Mercedes; Osorio, Betty; Castillo, Ariel). Barranquilla: Uninorte.

Gómez Jattin, R. (1995). *Poesía 1980-1989.* Santafé de Bogotá: Norma.

Gómez Jattin, R. (2018). *Qué te vas a acordar Isabel. Poesía reunida.* Uniediciones.

Jaramillo, M. M. (2000). La influencia sufí en la poesía de Meira Delmar (edit. Cielo Crespo Escorcia) En: *Meira Delmar, una vida a la poesía. Barranquilla:* Universidad del Atlántico- Funteccc.

Jiménez Jiménez, Carmen Maritza (2012). "Aportes culturales de la diáspora levantina al torrente sincrético-cultural del Caribe colombiano. La poesía de Meira Delmar, un sentimiento sufista. Disponible en: http://unabvirtual.edu.co/descargas/revista/to092012/pag10.html

Marinas, J. M. (1999). "La razón biográfica". *Enrahonar,* 30, pp. pp. 57-73.

Samamé B., María Gloria (2006). "La poesía del Mahyar o de la emigración árabe a Chile y Colombia, a través de los poetas Mahfud Massís y Jorge García Ustá". Taller de Letras. No. 39, pp. 9-24.

Said, E. W. (2005). *Reflexiones sobre el exilio. Ensayos literarios y culturales.* Caracas: Debate.

Tita Cepeda y Meira Delmar en Cartagena de Indias en 1988.
Foto archivo personal de Tita Cepeda.

Tita Cepeda Recuerda a

Meira Delmar

Un correo de Gabriela O'leary, recordando la primera vez que se encontró con Meira en el jardín de la Casa de los Chams, puso en marcha una serie de reflexiones y recuerdos sobre mi propio acontecer durante el tiempo que asistí y pertenecí al grupo de las charlas en la terraza de la calle 74.

Conocí a Meira por allá en el año de 1951. Ella llegó como si fuera un premio al Grupo de Barranquilla, ya ustedes saben, Gabriel, Alfonso, Germán y Álvaro, quienes siempre consideraron a Meira como el quinto personaje de aquella cofradía. Y fueron asiduos de las tertulias en casa de los Chams, mientras yo participaba en las tardes de lectura, junto a Gloria Mejia, la pintora antioqueña amiga de Meira, y más adelante con escritoras tan importantes como Betty Osorio y María Mercedes Jaramillo, quienes mucho más tarde fueron las editoras, junto a Ariel Castillo, de la obra total de Meira, titulada "Poesía y Prosa" que publicó la Universidad del Norte en 2009.

Todo esto para decirles que aprendí desde mucho tiempo atrás a percibir la espiritualidad casi dolorosa que se desprendía de su presencia y de sus palabras.

Recuerdo que *Alba del Olvido,* fue el primer libro suyo que cayó en mis manos y aquello fue como una carga submarina para mí, periodista de nacimiento y formación.

Pero como directora de la biblioteca, que hoy lleva su nombre, ella nunca estuvo preparada para la ansiedad, casi angustia, para reaccionar a esa especie de indiferencia e ignorancia, que encontraba en los muchachos y muchachas que asistían a la Biblioteca departamental que dirigía. Y se preguntaba a veces ¿dónde estaban los miles de jóvenes estudiantes de Barranquilla?

Las conversaciones que salieron de esta situación, nos llevaron a organizar, años después, un concurso que informara y atrajera a esos miles de estudiantes a interesarse por un poco de conocimiento. Así nació el concurso Pro-Cultura del Caribe del que Meira fue Presidenta.

Era un concurso sencillo como cualquier otro de esos en el que la gente que participaba podía ganarse desde una casa hasta un automóvil. La diferencia estaba en el nombre y el prestigio de los premios, porque, por ejemplo, el Premio de Pintura tenía el nombre de Alejandro Obregón; el de Música el de Alberto Assa; y el de Literatura, Alvaro Cepeda Samudio. Es decir, rifábamos un poco de conocimiento y de cultura.

La respuesta fue abrumadora. Los estudiantes de las Escuelas de Bellas Artes encabezaron la participación, y a ellos se sumaron otros trabajadores de la cultura, anónimos y tímidos, que llegaron con sus obras para mostrarlas a la ciudad y al país, en busca de un reconocimiento que les permitiera seguir trabajando en sus proyectos.

Muchos amigos se sumaron a los trabajos que implicaba la difusión y puesta en práctica de aquellas convocatorias, entre los que tengo que mencionar a personas como Silvia Eugenia Pumarejo y Diego Marín Contreras, nuestros alfiles de espada, sin los cuales creo que no sé qué habríamos hecho...

Dar a conocer entonces esta experiencia casi desconocida de la enorme poetisa, en la que trabajó entre 2003 y 2007, es mi forma de agradecimiento a una persona tan especial, que dedicó su tiempo y su conocimiento a gente común y corriente y les dio, a través de la cultura, una salida a la resignación y a la desesperanza en que vivían.

Puedo decir entonces que trabajar con Meira en esa labor de difusión del conocimiento fue la cosa más iluminadora que ha podido sucederme. Nunca volví a ser la misma.

Meira Delmar y el poeta cubano Nicolas Guillén conversan con el poeta Jorge Artel en un evento de la Universidad Simón Bolívar, Barranquilla, 1984.

PoeMaRío 2022
Muestra de Ganadores VII Mesa de Jóvenes
"Jorge García Usta"

De las cosas que pueden pensarse destacables en la trayectoria de los 15 años consecutivos del Festival Internacional de Poesía en el Caribe, PoeMaRío, sin duda habría que mencionar la creación y realización del Concurso Regional de Poesía Mesa de Jóvenes, consagrado a la figura del gran poeta, periodista, ensayista, narrador, investigador y gestor cultural Jorge García Usta, precisamente por su histórica revelación temprana en el campo del periodismo y la literatura en el Caribe colombiano.

Pero antes de que se creara el concurso como tal hace nueve años, es preciso recordar que ya PoeMaRío realizaba un recital denominado Mesa de jóvenes en el que participaban poetas emergentes invitados que se descubrían en los recitales y eventos culturales de la ciudad. De esa manera se conocieron voces como las de Eliana Díaz, Mayra Díaz, Andrés Cameiro Bajaire, Kirvin Larios, Maitalea Fe y Samuel Solórzano, entre otros.

Luego han venido los ganadores de premios y menciones en las primeras siete convocatorias del concurso con participaciones destacadas como las de Alba Sarabia, Jair Vital López, Jorge Salazar Vergara, Daniel Carbonell Parody, Pedro Javier Zuchinny, Andres Cameiro Bajaire, Jazzmin Padilla, Elissa Pérez, Francisco Bárcenas, Kirvin Larios, Samuel Solórzano, Carlos Salvador Hernández, Henry Ortiz Zabala, Alberto Vélez Pacheco, Gabriela Castro, José Esteban Beltrán, Getulio Vargas, Rubén Darío Barreto y Maitalea Fe, entre otros.

Hasta llegar a los ganadores de la versión 2022 de esta mesa de jóvenes poetas en la que resultaron premiados María Del Castillo Sucerquia, Luiggi Barake Andrade, Diego Preciado, Carmen Alicia Pérez y Carlos Pérez Vertel a quienes pertenecen estos versos que aquí publicamos.

Primer Premio

María del Castillo Sucerquia
"EL TREN SILENCIADO"

EL VAGÓN

La esperanza viaja
en el vagón de última clase
entre los obreros de París
apretujados en las bancas de madera
junto a la mujer que amamanta al hijo
frente a la anciana que lleva la cesta
La esperanza es la niña que
vencida por el sueño
se equivoca de estación

TRANVÍA DE SANGRE

Francisco Javier Cisneros me dice
¡cántate un Íkaro, india!
por el Barrio Abajo
vamos en un tranvía
que las mulas tiran
yo canto a los muertos
bajo el temblor de nuestros pies

FUTURISTA

Ante la ventana
observo el ir y venir
de los trenes blindados
las máquinas
el humo que satura
todo a mi alrededor
los soldados que disparan
los cañones y fusiles
¡Todo es enérgico y feroz!
¡Ah! París en guerra
y yo tartamudo
apenas artista
¡Vamos incendien el pasado!
¡Miren cómo le
cambian al arte
su motor!

Segundo Premio

Luiggi Barake
"EL RUIDO DE LA CATÁSTROFE"

RUIDO, COLMILLOS, ÁGUILAS Y RUIDO

Fue el patio el centro del mundo,
mamá y papá eran dos ángeles enormes,
mi única lengua era el ruido.

Fue el barrio el centro del mundo,
mamá y papá comenzaron a mostrar sus
colmillos, en mi corazón se esparcía el
rumor de la piromanía.

Fue la ciudad el centro del mundo,
mamá y papá dan el empujón inicial,
desde ahí, soy experto en caídas.

Hoy el mundo es un instante,
he sido tallado por el fuego,
alguien en el patio profesa la lengua
del ruido

ZOOMERS

Borraron el sendero a Ítaca,
mas nunca importó el sendero.
En tiempos de oscuridad las
brújulas son obsoletas.
Debajo de nosotros yace el
Edén, pero sólo sabemos mirar
las estrellas.
¡Es preciso volver! Volver al
aullido, al ruido de las cavernas,
escarbar como topo en la
tierra el paraíso que se nos fue
arrebatado.

Tercer Premio

Diego Preciado
"UNA PROVINCIA EN EL CARIBE"

XII

De mi provincia extrajeron hace muchos años todo el comino crespo, que es madera muy fina, para la construcción de una vía férrea en una ciudad grande de mi país. El comino crespo es utilizado para fabricar los durmientes, que son los maderos que sostienen el acero de las vías férreas a la tierra. El progreso entró por el ferrocarril a aquella gran ciudad y lo celebraron con bombos y platillos. Nunca se habla allí de mi provincia, y sin embargo allí está el comino crespo llevando sobre sus hombros el progreso de aquella gran ciudad.

XIII

Mi abuela con el paso de los años nos fue olvidando a mis hermanos y a mí, y a mis primos y a mis tíos. En su desmemoria me enseñó de epítetos antes que la literatura griega. Y entonces mi primo Arnulfo ya no era mi primo Arnulfo, sino el muchacho de las botas. Mi prima Deyanira pasó a ser la señora de falda larga, y así pasamos a ser: la de cabello largo, el de sombrero grande, el de pies largos, la de cabello corto. La literatura griega me enseñó después otros epítetos; Menelao, el valiente en la pelea; Patroclo, el de corazón valiente; Poseidón, el de cerúlea cabellera; Príamo, el semejante a un dios; Tetis, la de argentos pies, la de largo pueplo, la de hermosas trenzas.

Mi abuela, la de la sonrisa ancha, la guardiana de las flores, la emperatriz de la mecedora.

XIV

La fronda del árbol genealógico de Digna es tan grande como la de un árbol de cativo anciano. Ella da su mano y saluda agregando sus dos apellidos: "De los Palacios de Istmina y de los Caicedo de La Troje". Si la memoria la acompañara iría más atrás hacia el tronco de ese árbol genealógico que solo la sangre conoce. Llegaría a Cartagena en los tiempos de la colonia, pasaría por el puerto de comercio de esclavos negros en Cádiz, España, de ahí volvería a las playas de Benín en África occidental por donde fue sacada aquella sangre encadenada, y de allí regresaría a su verdadera tierra natal, en lo que hoy llaman República Democrática del Congo. Si la memoria de Digna le alcanzara, saludaría contando todo el recorrido de su sangre, y diría que allá en su natal África pilaba el cuscús como aquí en esta provincia del Caribe pila el arroz.

Primera Mención

Carmen Alicia Pérez
"POEMAS DE LA SED Y DEL SILENCIO"

MÚSICA DEL HOMBRE

"Ahora tienes el mundo y un camino."
Héctor Rojas Herazo.

Música de huesos que se rozan,
gota de agua en hoja seca,
chasquido que anuncia otra lluvia
que no es mía.
Así, el estrépito de unos huesos corroídos,
quizás anuncie el nacimiento de un hombre
que sea más que ruido.
Entre ruido y ruido, como el brillo de un machete
en la espesura,
aparece la poesía de la música, camino negado a
los ciegos.
En medio de la incertidumbre, de la vastedad del
trayecto,
el silencio encapsula una música antigua,
lumbrera en el poema de las sombras,
para escucharla, el poeta envejece sus oídos,
traduce con sus dedos alguna verdad,
verdad que a veces duele, cansa, reconforta o
estremece;
verdad que le indica al poeta que en cada latido,
en cada pájaro que toca con su pico la ventana,
en cada cuerpo sediento que se profana en otro,
hay una gama de sonidos que configuran la
música del hombre,
en medio de esa melodía compleja y antiquísima,
la poesía germina.

CEGUERA

Los ciegos deslizan sus manos por los bordes de
las formas,
desatar un nudo, implica tensar una cuerda que
ya no es lisa,
para ellos el agua es la misma en todos los
tiempos.
¿Por qué cuestionar el origen histórico de las
cosas,
si todos provenimos de aguas distintas?
Nadie cree en la metamorfosis de la gota que
brilla en el pasto.
Los ciegos se adentran en las profundidades de las
cuevas
con la certeza de seguir caminando, en la
ceguera.
Despertar no es una opción, aunque de golpe,
La luz de un espejo, les vibre los párpados.

Segunda Mención

Carlos Pérez Vertel
"CONTRAPUNTO DE UNA ABERTU-
RA EN LA MEMORIA"

POR ESO MIS PADRES ME MIRAN

1

Repaso mentalmente la mecánica de los pies.
Llevo un árbol sin hojas atado en cada pierna. De
noche me visita una versión antigua de mí mismo,
me pide que le escriba un poema atemporal.

No conozco sobre el tiempo cuando me piden que
lo explique —Le respondo como diría San Agustín
de Hipona— Estoy atrapado en una enfermedad
de cuarenta años. En medio de la palabra cerebro
hay un blanco para equivocarse.

Me cuesta internarme en el presente de las
cosas presentes.

2

Llevo en mi espalda baja un dolor antiguo que
tiene forma de cansancio, un verso que escarba
profundo en las entrañas.
Con sus alas desplegadas la palabra perforar se
ubica entre la columna y el silencio. Un dolor que
viene prescrito por la derecha, toma su lugar en el
lado opuesto. Un dolor que sabe de memoria
el recorrido, como una paloma que cruza el
cielo, indiferente.
No termino de asimilar el presente de las
cosas pasadas.

3

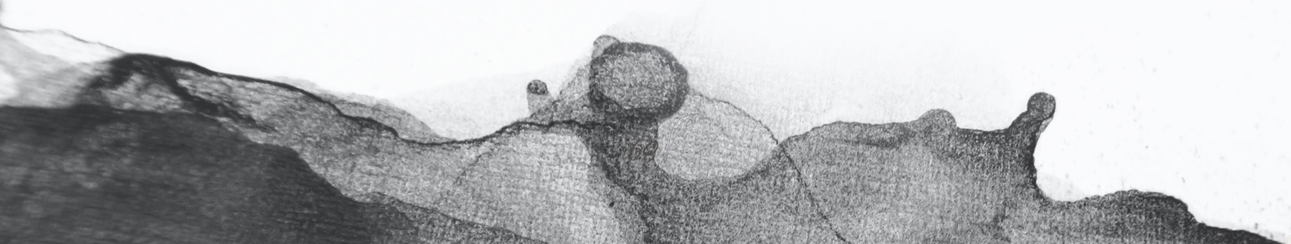
Vivo siempre al margen de lo místico, sólo tengo
una palabra mal articulada, una vía de un solo
carril para las hormigas,y una línea más profunda
en medio del ceño fruncido. En una sala de espera
hay una versión final de un mismo yo.
Un hombre que se pasea descalzo por una línea
vertical entre la poesía y el cerebro. Por eso
mis padres me miran, buscan con impaciencia
mi nombre. En sus ojos está lo que se quita o se
agrega al poema: el presente de las
cosas futuras.

Muriel Angulo*

DECLARACIÓN DE PRINCIPIOS

La artista Muriel Angulo, autora de la colección Yo soy la loba blanca que ilustra esta edición. Foto El Universal de Cartagena.

Influenciada por el existencialismo, las teorías de Simone de Beauvoir, Mayo del 68, y las revoluciones sociales de la década del sesenta, comienzo a estudiar Periodismo en Bogotá, Colombia. Un tiempo después, ante la necesidad de expresarme desde lugares más cercanos a mi experiencia personal, inicio estudios de arte en Colombia, New York y México. Mi interés por las relaciones de poder que controlan nuestra identidad y nuestro territorio, me llevan a investigar las teorías decoloniales de intelectuales caribeños como Aime Cesaire, Edouard Glissant, Manuel Zapata Olivella, Frantz Fanon, así como las investigaciones de Marx, Althusser, Freud, Foucault, sobre los aparatos de control y su injerencia en la vida cotidiana. Las relaciones de poder se convierten en el eje central de mis investigaciones, situando el territorio Caribe como eje de mis proyectos. Mis trabajos se comportan como dispositivos políticos que hablan de mis experiencias y el espacio social que las origina. Desde mi primera exposición en 1986, titulada "El hombre de la corbata" la imagen ha sido un pretexto para re-conocer y re-conocerme. Por eso, todo lo que incluyo o excluyo en una imagen determina las relaciones que establezco con ella. El sistema modernidad/colonialidad fortalecido por la doctrina neoliberal, permea nuestra identidad, desvirtúa nuestra verdadera historia, y nos impone un imaginario en deconstrucción permanente para llegar a nosotros mismos. A partir de esas relaciones de poder he reflexionado sobre la cultura popular, la educación, el rol de la mujer, la desigualdad, la exclusión, y las tensiones sociales y políticas originadas por el racismo sistémico e institucional que normaliza todas las demás violencias. El arte debe ser una búsqueda constante, un movimiento perpetuo, una suerte de travestismo devorador de imágenes, formas y sonidos con la única intención de someterlos a su deseo y hacerlos hablar: es la gula del arte, la representación barroca del sentido. Como mujer blanca, nacida en Cartagena ciudad histórica y patrimonial del Caribe, plaza fuerte y puerto de esclavizados durante la colonia, mis preguntas giran en torno a las relaciones de dominación incubadas en el racismo sistémico y la resistencia que surge a partir del conocimiento y la apropiación de nuestra historia. Por eso subvertir la norma, hablar de lo que no se habla, la rabia, asumir la contradicción y la duda, son acciones de resistencia, y materia prima de mi obra.

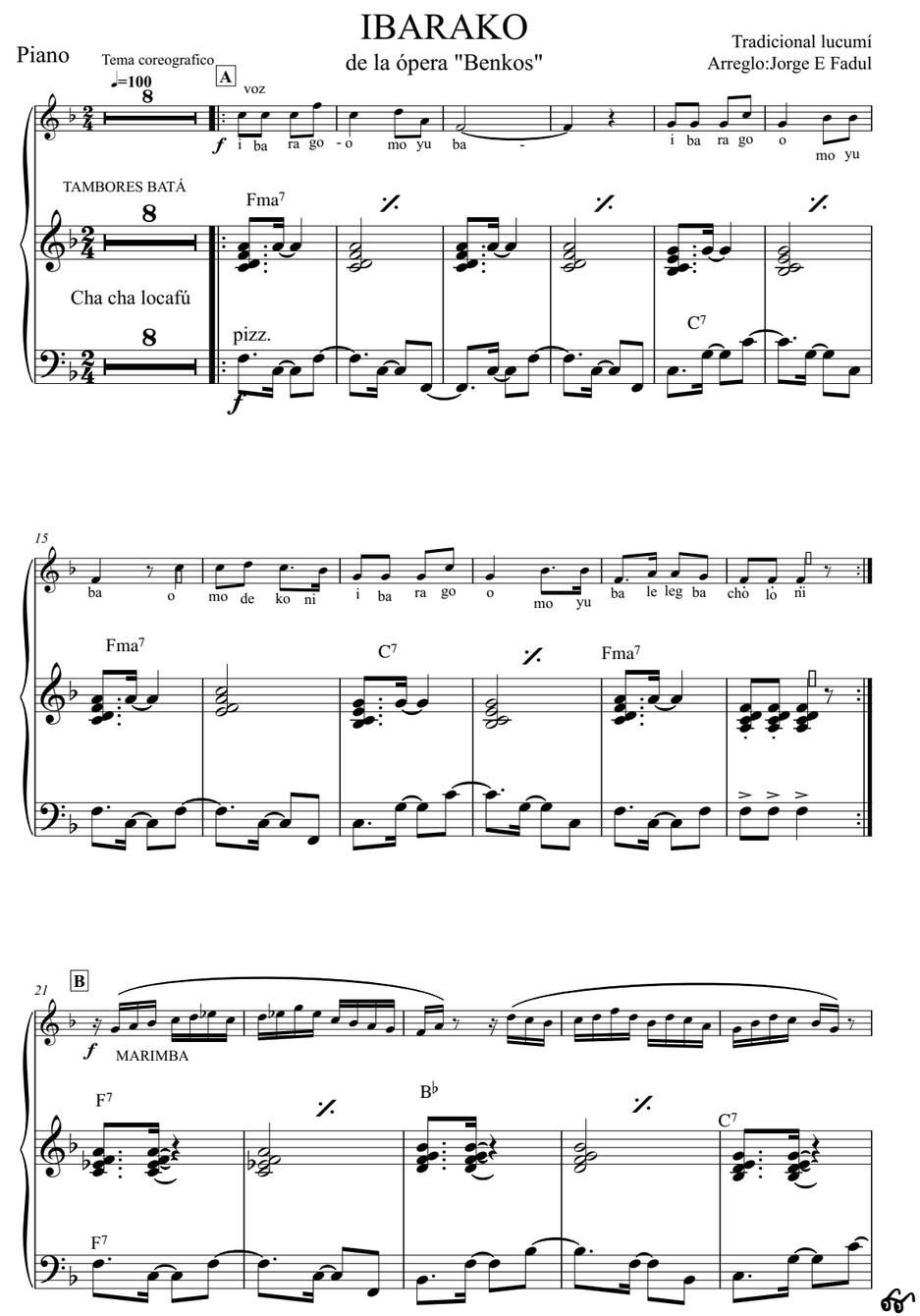


© Carlos Lema

Nacido en Sincelejo, **Jorge Fadul Rosa** es uno de los pioneros y cultores del latin jazz en Colombia. Percusionista, vibrafonista, compositor, arreglista y productor, Fadul ha hecho parte de importantes ensambles, orquestas sinfónicas, grupos de cámara, grandes orquestas de jazz y de importantes experiencias solistas para interpretar música colombiana, música afrocaribe, latin jazz, jazz, ópera y música contemporánea.

Ha estudiado y trabajado en Canadá, España, Estados Unidos y Colombia y ha tocado y/o grabado en producciones propias y de otros músicos como Chucho Valdez, Justo Almario, Carlos Del Puerto, Miguel "Angá" Díaz, Carlos Emilio Morales, Enrique Plá, Oscar Valdez, Alain Pérez, Mark Levine, Mikis Theodorakis, Edy Martínez, Guillermo Guzmán, Oscar Acevedo, Sinfónica de Colombia, Gabriel Rondón, Antonio Arnedo, Art Velasco, Hot Orange Big Band (Londres), Joe Cuba Sextet, Gastón Joya, Charlie Palmieri, Francisco Zumaqué, Alfredo De la Fe, Joe Madrid, Bel Trio, Sally Station, Ivan "Melón"Lewis, Kent Biswell, Abraham Laboriel, entre otros.

Ibarako, gentilmente cedido por el compositor para esta edición de viacuarenta, es un tema que hace parte de la ópera Benkos compuesta por Fadul y estrenada en el Teatro Adolfo Mejía de Cartagena con motivo de los 500 años del Descubrimiento de América, en un montaje realizado por el director cubano Ulises Aquino y el elenco de la Ópera de la Calle de La Habana.



26

C CORO SIMILE

f i ba ra go - o mo yu ba -

C7 Fma7

f

32

i ba ra go o mo yu ba o mo de ko ni i ba ra go o mo yu

C7 Fma7 C7

39

ba le leg ba chò lo ni FINE

D vibes+fl unis octava

f

Fma7 Fma7

f

44

C7 Fma7

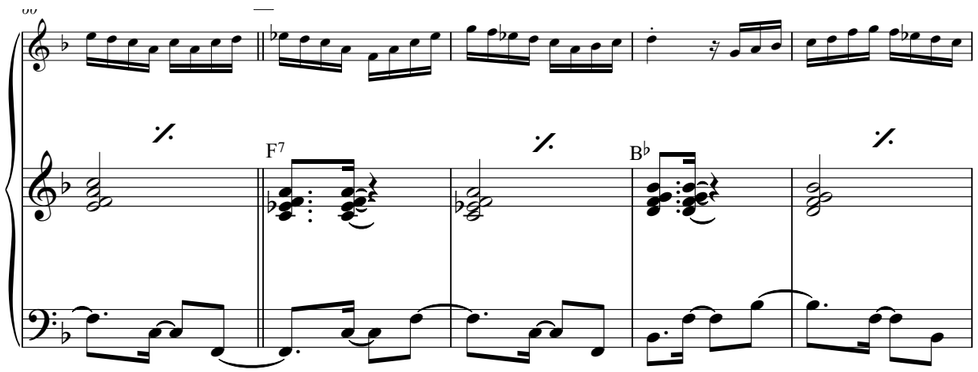
49

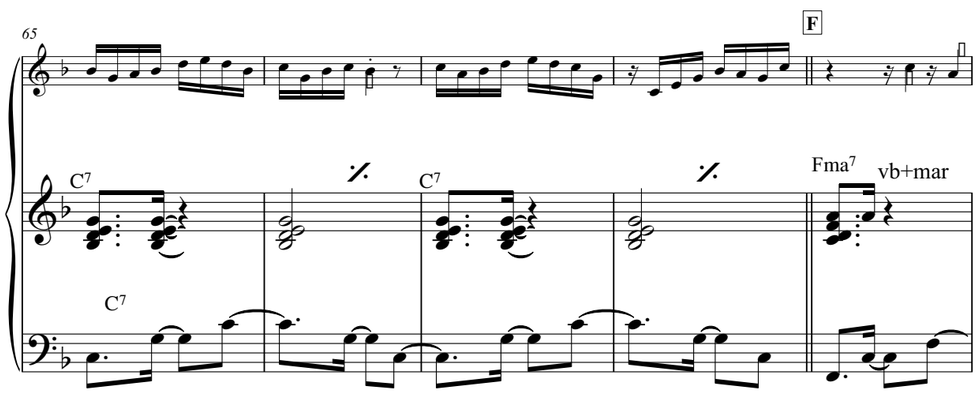
C7 Fma7 C7 Fma7

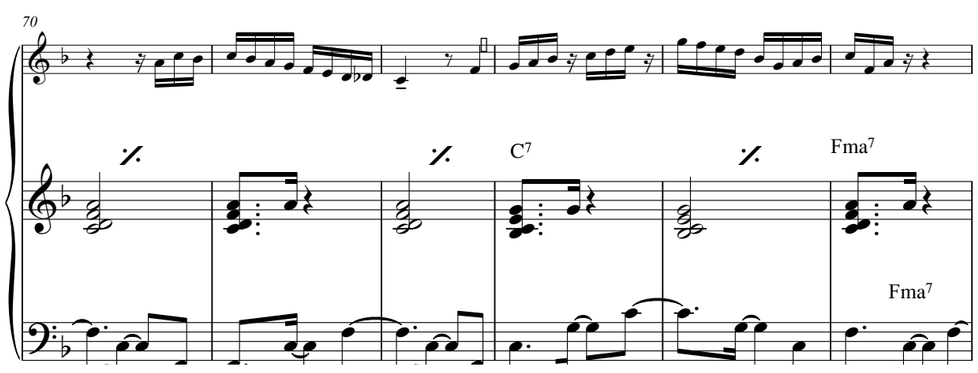
f

54

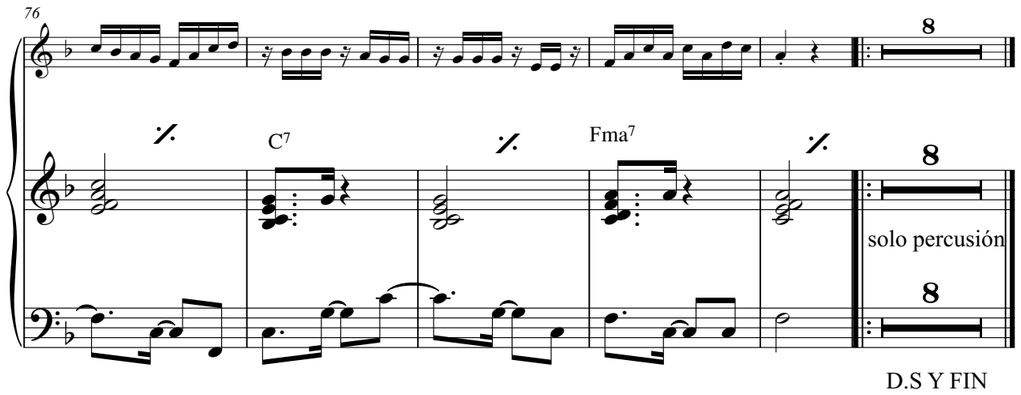
C7 Fma7







Piano



prohibida la grabación y reproducción de este arreglo original

Aimé Césaire y Frantz Fanon

Intelectuales universales desde el Caribe

Blas Zubiría Mutis [1]

> **“Ambos recuperaron sus profundas raíces africanas, lo que en la dialéctica del pensamiento y de la acción política los llevó a enfrentarse desde la orilla propia de su identidad histórica”**

“Césaire se destaca como uno de los intelectuales visionarios que se adelantan a los acontecimientos de su época. Anticipó con décadas de antelación los límites de la descolonización jurídico-política de los pueblos coloniales en el siglo XX, el pensamiento que hoy conocemos como poscolonial, la crítica al eurocentrismo del movimiento comunista, el reduccionismo de clase y su ceguera ante los procesos de racialización, la crítica al universalismo abstracto del pensamiento occidentalista y la propuesta por un universalismo concreto como alternativa descolonizadora”
Ramón Grosfoguel, ***Actualidad del pensamiento de Césaire: redefinición del sistema-mundo y producción de utopía desde la diferencia colonial, 147.***

“Tal vez, el mejor de los homenajes, no sólo en los términos que nuestras prácticas académicas sugieren, sea hablar de Fanon, pensar acerca de Fanon, discutir con Fanon, escribir sobre Fanon. Un homenaje a un espectro que todavía puede guiar algunas de nuestras preguntas más complejas sobre la cultura, la historia y la política, a la par de desestabilizar nuestras certezas más sólidas”.
Alejandro José de Oto, ***Frantz Fanon: Política y poética del sujeto poscolonial, 220.***

1. Aimé Césaire y Frantz Fanon: cultura negra en el Caribe.

Aimé Césaire y Frantz Fanon comparten un destino común en varios sentidos: ambos son pensadores caribeños que, si bien están enraizados a la cultura francesa, pensaron y sintieron desde una raíz más profunda: su condición de descendientes africanos trasplantados a la belleza natural del Caribe, desde Martinica, esa pequeña Antilla colonizada por franceses, desde la cual aportaron conceptos, no sólo novedosos para el tratamiento de la realidad sociológica caribeña, sino para el desarrollo mismo de la cultura occidental. Fanon con sus obras clásicas *"Piel negra, máscaras blancas"* (1952), *"Sociología de una revolución"* (1959) y *"Los condenados de la tierra"* (1961) y Césaire —quien además logró un lenguaje no sólo sociológico sino poético— con obras como *"Cuadernos de retorno al país natal"* (1939), *"Esclavitud y Colonización"* (1948), *"Discurso sobre la Negritud"* (1950) y sobre todo *"Discurso sobre el colonialismo"* (1955) introdujeron en la discusión elementos nuevos de análisis a partir de conceptos como negritud y/o colonialismo, con una vertiente crítica que posteriormente fue profundizada por otros pensadores latinoamericanos y de otras latitudes.

La biografía de estos dos hombres tiene mucho en común. Ambos son de la pequeña isla menor del Caribe, colonizada desde 1635 por franceses que plantaron en ella a sus esclavos negros traídos de África. Ambos vivieron y conocieron de cerca la cultura francesa, se nutrieron de ella hasta el punto de que Fanon, al igual que el gran filósofo existencialista, Jean Paul Sartre, también estuvo influenciado por el movimiento fenomenológico de Husserl (Oto, 2003) y Aimé Césaire fue reconocido por André Bretón como uno de los más grandes poetas surrealistas franceses. Pero ambos recuperaron sus profundas raíces africanas, lo que en la dialéctica del pensamiento y de la acción política los llevó a enfrentarse desde la orilla propia de su identidad histórica de la diáspora negra africana a las condiciones culturales de la dominación colonial francesa. Son además seres unidos por la intencionalidad de la educación: Fanon fue discípulo de Aimé Césaire.

Aimé Césaire nació el 26 de junio de 1913 en Basse Pointe, Martinica. Desde 1931 se trasladó a estudiar a Francia, donde conoce al senegalés Leopoldo Sedar Senghor, con quien mantendrá una amistad intelectual y política a lo largo de toda su vida. Se afilió al Partido Comunista Francés y desarrolló un trabajo político que le permitió ser durante más de cincuenta años alcalde de Fort-de France y alcanzar un escaño como miembro de la Asamblea Nacional Francesa. Luchó por la departamentalización de Martinica y otras tres colonias (La Reunión, Guadalupe y la Guyana Francesa) y fue un feroz opositor a la guerra de Argelia, iniciada por el gobierno francés para mantener el control sobre el país africano (Wallerstein, 2006). Césaire tuvo una fructífera vida como intelectual y poeta, con reconocimiento y respeto por su compromiso con los ideales de una sociedad libre de las ataduras coloniales y por la belleza poética de sus ideas, expresadas en una obra "influida por la libertad verbal del surrealismo (...) metafórica y rica en imágenes de gran plasticidad y fuerza evocativa (...) (que) a diferencia de los surrealistas, (...) se sustenta en la riqueza de la cultura caribeña y africana, por lo que sus imágenes y metáforas cumplen un objetivo ajeno al puro experimentalismo"[2] . Murió a los 94 años, el 17 de abril del 2008 en Fort-de France.

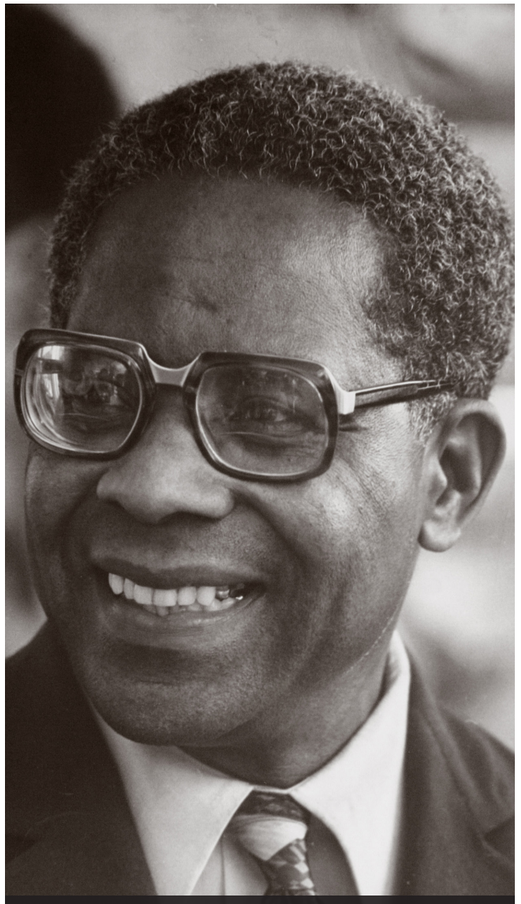
Por su parte, Frantz Fanon nació el 20 de julio de 1925 en Forte-de France, Martinica. En 1944 se alistó en el ejército francés y luchó contra los alemanes en la II Guerra Mundial, motivado tal vez por una "respuesta patriótica a la agresión alemana a Francia, (o) como una respuesta a toda forma de opresión" (Oto, 2003, 218). Después de la guerra estudió medicina y psiquiatría en Lyon donde recibió la influencia de autores franceses como Sartre y Merleau Pounty. Regresó a Martinica y se contactó con figuras representativas del movimiento de la negritud: el senegalés Leopoldo Senghor y su compatriota Aimé Césaire. De aquí surge su primer libro *"Piel Negra, Mascaras Blancas"* (1952) con el título original de: Un Ensayo sobre la Desalienación del Hombre Negro. Interesado en vincular problemas psiquiátricos con colonialismo, acepta un cargo que determinará su vida futura: se marcha como psiquiatra al hospital Blida-Joinville en Argelia. Esta experiencia lo convenció del papel nefasto del colonialismo y lo introdujo en la lucha política de los argelinos por lograr su independencia de Francia. En 1954 estalla la guerra de independencia argelina, y ante la fuerte represión francesa, Fanon renuncia a su cargo y se convierte a partir de allí en uno de los líderes y voceros más reconocidos de la causa argelina, hasta el punto de que su vida corrió graves peligros en varias ocasiones. Gracias a esta postura política, Fanon y Sartre se convirtieron en interlocutores permanentes. En 1961 lo sorprendió la muerte debido a una agresiva leucemia que no pudo superar, a pesar de haber sido trasladado a Maryland para un tratamiento más avanzado. Su cuerpo regresó a Argelia donde fue sepultado, clandestinamente pues la guerra continuaba, con honores de héroe revolucionario nacional.

[2] Tomado de Biografías y Vida, Aime Cesaire. http://www.biografiasyvidas.com/biografia/c/cesaire.htm

2. Del Anticolonialismo a lo Poscolonial.

Se pudiera hablar de varios legados del pensamiento de Césaire y de Fanon para América Latina, a pesar de que no ha sido mucha la tradición de reflexión sobre ambos pensadores por fuera del ámbito del Caribe, por lo que hay "una escasa producción que la vincule al pensamiento latinoamericano" (Oto, 2011, 60). También Oliva, Stecher y Zapata, refiriéndose en concreto al conocimiento sobre la obra de Cesaire, anotan: "resulta cada vez más evidente la necesidad de que los estudios latinoamericanos amplíen sus horizontes para incluir territorios, proyectos y personajes de los que conocemos, todavía, demasiado poco" (2010, 4).

Pero vamos a centrarnos en la tradición que del anticolonialismo desembocó en la colonialidad. Si bien algunos reconocen cuatro vertientes en el pensamiento poscolonial (Arriaga, Maerk, 2004), consideramos más apropiado ver la evolución del pensamiento en este terreno como una sola reflexión sobre el colonialismo, que gracias a los diversos aportes, evolucionó desde el anticolonialismo inicial como una fractura histórica necesaria con



El poeta Aimé Cesaire. Foto tomada de Internet.

la dominación impuesta de manera directa por las potencias europeas sobre vastas zonas del planeta (América Latina, África y Asia) hasta la postura poscolonial, considerada como un intento por desentrañar los otros mecanismos de dominación, que no se agotaban en la presencia concreta sobre el territorio dominado por parte del colono europeo, blanco, capitalista y cristiano —católico o protestante— sino que se expresaba en otros mecanismos de dominación más sutiles, pero igual de efectivos.

Arriaga y Maerk (2004) sostienen que el pensamiento anticolonial en el Caribe inició a principios del siglo XX y se encontraba disgregado en cuatro corrientes: la Negritud donde encontramos por supuesto a Aimé Cesaire junto con Léon-Gontran Damas, Xavier Orville, Daniel Maximin y el africano Leopold Sedar Senghor; y el Anticolonialismo Revolucionario, cuyo único representante es Frantz Fanon[3]. Estas cuatro corrientes

> *Coincidieron en que la independencia y liberación de las sociedades colonizadas debían hacerse a través de la liberación de pensamiento colonial. El objetivo estaba claro; sin embargo, los métodos propuestos fueron diferentes. Para Fanon, por ejemplo, se trataba de una liberación por la vía violenta, revolucionaria, que reivindicara no sólo la libertad jurídica del colonizado, sino también la conciencia de éste como verdadera libertad humana (Fanon, (Los condenados de la tierra), 1963). Para Cesaire, por el contrario, se trataba de una libertad que comprometiera a los negros en el progreso y la modernidad occidental" (Arriaga y Maerk, 2004, 150).*

3. Aimé Césaire: colonialismo, comunismo y negritud.

Como bien lo señala Inmanuel Wallerstein, los tres grandes temas en la trayectoria vital de Césaire fueron "el colonialismo, contra el que combatió durante toda su vida; el comunismo al que se adhirió por un tiempo y que abandonó de una forma tan notoria; y la negritud, que entendía como una forma crucial de combatir el colonialismo y que fue quizás el elemento clave de su ruptura con el comunismo" (2006, 8).

Las ideas de Césaire contra el colonialismo se expresan a lo largo de toda su obra, señalando siempre el papel nefasto de Europa. En *Cuaderno De Un Retorno Al País Natal* (1939), Césaire escribe:

> *Europa durante siglos nos ha cebado de mentiras e hinchado de pestilencias, porque no es verdad que la obra del hombre haya terminado, que no tengamos nada que hacer en el mundo, que seamos unos parásitos en el mundo, que basta que nos pongamos al paso del mundo pero la obra del hombre ha empezado ahora y falta al hombre conquistar toda prohibición inmovilizada en los rincones de su fervor y ninguna raza tiene el monopolio de la belleza, de la inteligencia, de la fuerza (Cesaire, s.f,4 -5)*

Las anteriores palabras de su poema, tienen la misma fuerza que las del *Discurso Sobre El Colonialismo*. El inicio del discurso es contundente: "Una civilización que se muestra incapaz de resolver los problemas que suscita su funcionamiento es una civilización decadente" (Césaire, 2006, 13). Para Aimé Césaire es necesario inicialmente poner de manifiesto la gran mentira que hace que "Europa sea moral y espiritualmente indefendible" y para ello insiste en que la colonización no es ni evangelización, ni empresa filantrópica, ni voluntad de hacer retroceder las fronteras de la ignorancia, de la enfermedad, o de la tiranía, ni propagación de Dios, ni difusión del Derecho sino la avaricia y el lucro incesante de las economías antagónicas. La coincidencia con la conclusión que expresa Frantz Fanon en *Los Condenados de la Tierra* es total: "Dejemos a esa Europa que no deja de hablar del hombre al mismo tiempo que lo asesina dondequiera que lo encuentra, en todas las esquinas de sus propias calles, en todos los rincones del mundo" (Fanon, 1973, 287).

La crítica de Césaire hacia el colonialismo europeo reconoce como la gran responsable a "la pedantería cristiana por haber planteado ecuaciones deshonestas: *cristianismo = civilización, paganismo = salvajismo"* (Césaire, 2006,14). Y también el haber incubado en su propia matriz cultural el nazismo que luego le tocó padecer en carne propia, porque Europa antes de ser víctima ha sido cómplice de ese nazismo, nazismo que antes de sufrirlo, ha soportado, absuelto, justificado, porque, hasta el momento de la aparición de Hitler, sólo había actuado contra pueblos no europeos. Es un texto poéticamente demoledor, cargado de una diatriba contra los pensamientos coloniales europeos que provienen, no de Hitler sino de pensadores como Renan,

[3] Las otras dos corrientes son la Creolización, representada en Édouard Glissant; y la creolidad, representada por autores como Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau y Raphael Confiant. Edouard Glissant sostiene: "yo llamo creolización a los contactos culturales en un lugar dado del mundo, que no se producen por un simple mestizaje, sino que son resultado de relaciones imprevisibles" (SANCHOLUZ, 2002-2003, 3). Explican Arriaga y Maerk que el término creolización proviene de la reflexión que vincula la realidad del Caribe y en especial de las Antillas, con espacios geográficos vinculados, pero sin identidad cultural entre ellos, pues la acción colonizadora los diferenció en todos los sentidos, desde el cultural, social, económico y político hasta el territorial y el lingüístico. Ello se diferencia en el sentido de la palabra criollo (español), creole (inglés), creole (francés) que cambian en el Caribe según el pasado colonial; en español, criollo es una persona de ascendencia española nacida en el nuevo mundo. En francés, creole significa una lengua franca.

el humanista que consideró a cristo un anarquista y que en su momento planteó el concepto de nación con una nueva visión liberal que la desprendía de la identidad racial y la convertía en una identidad creada por haber vivido una historia común, dejando en segundo plano, la religión, la raza, el idioma, la cultura, el territorio.

Y es contundente en afirmar que colonización es igual a cosificación, ya que la relación que se establece entre colonizador y colonizado es una relación de servidumbre sustentada en la intimidación, la violación, las culturas obligatorias, el menosprecio, la desconfianza, la altanería, la suficiencia, que cosifica tanto a las élites colonizadoras como a las masas colonizadas envilecidas. De allí la importancia de influencia política de la cultura que Césaire resalta en sus dos discursos. El primero, *"Cultura y Colonización"*, pronunciado en el Primer Congreso de Escritores y Artistas Negros, que se realizó en la Sorbona de Paris entre el 19 y el 22 de septiembre de 1956 y el segundo tres décadas después, *"Discurso Sobre La Negritud. Negritud, Etnicidad Y Culturas Afroamericanas"*, pronunciado en la Primera Conferencia Hemisférica de los Pueblos Negros de la Diáspora en homenaje a él, realizada en Miami en 1987.

Para Césaire, si bien las culturas tienen distinciones nacionales que las especifican, también se agrupan por afinidades, y esos agrupamientos permiten crear las civilizaciones. Así pues, si se reconoce la existencia de la cultura francesa, alemana, italiana, etc., como formadora de la civilización Europea, debe también reconocerse la civilización negro- africana que no sólo engloba las culturas nacionales de África, sino que la desborda hacia el Caribe, América Latina como en Brasil e incluso en Estados Unidos, donde es posible identificar "si no focos, sí por lo menos franjas de esta civilización negro-africana" (Césaire, 2006b, 46).

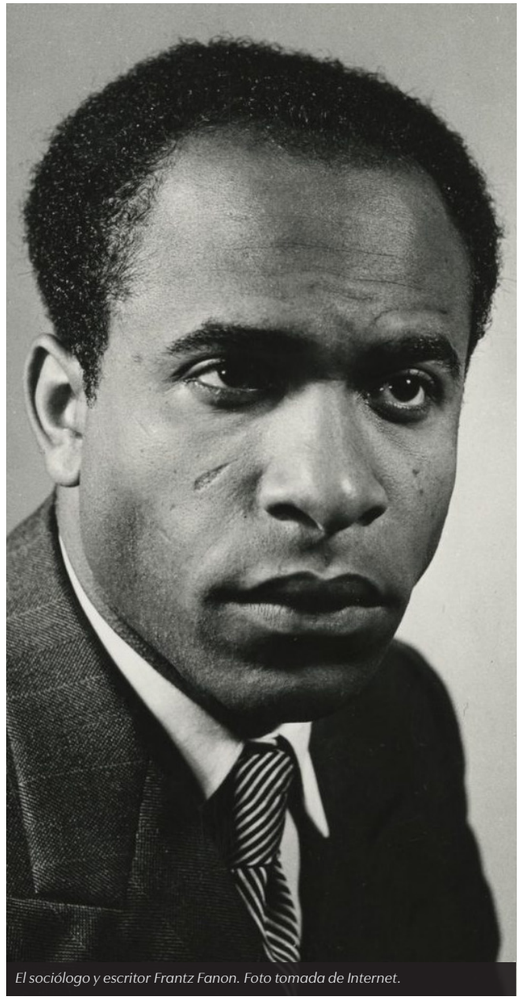
De allí que política y culturalmente la negritud [4]sea una necesidad histórica para salir del colonialismo. Para Césaire, y enumeramos todas y cada una de sus definiciones con sus propias palabras, la negritud no es una filosofía, ni una metafísica, ni un pretencioso concepto del universo. No es tampoco un patetismo ni un dolorismo. No es únicamente pasiva, ya que proviene de una actitud activa del espíritu, de un sobresalto de la dignidad, de un rechazo a la opresión, de un combate contra la desigualdad: La negritud

> *Es una manera de vivir la historia dentro de la historia: la historia de una comunidad cuya experiencia se manifiesta, a decir verdad, singular con sus deportaciones, sus transferencias de hombre de un continente a otro, los recuerdos de creencias lejanas, sus restos de culturas asesinadas. (...) Puede decirse, de una manera general, que históricamente la negritud ha sido una forma de revuelta, primero, contra el sistema mundial de la cultura tal como se había constituido durante los últimos siglos, y que se caracteriza por un cierto número de prejuicios, de presupuestos que conducía a una muy estricta jerarquía. Dicho de otro modo, la negritud ha sido una revuelta contra lo que yo llamaría el reduccionismo europeo. (Césaire, 2006c, 86-87).*

De allí, la necesidad política de la negritud como empresa de rehabilitación de los valores de la cultura negra, del reconocimiento de esa historia subyugada, no como un arcaizante apego al pasado, sino por una reactivación del mismo que le permita al negro colonizado, la búsqueda de su propia identidad, la afirmación de su derecho a la diferencia y el respeto de su personalidad comunitaria (Césaire, 2006c). Esta posición política lo llevó a romper con el partido comunista francés, por considerar que los caminos transitados por el movimiento político de la negritud y el partido de izquierda "tal como ha sido puesto en práctica, pura y simplemente no coinciden; pura y simplemente no pueden coincidir" (Césaire, 2006d, 79). Y argumentaba en su carta de renuncia enviada a Maurice Thorez:

> *Si la meta de toda política progresista es devolver algún día su libertad a los pueblos colonizados, se precisa, al menos, que la acción cotidiana de los partidos progresistas no entre en contradicción con el objetivo buscado y no destruya todos los días las bases mismas, tanto las bases organizacionales como las bases psicológicas, de esta futura libertad, que pueden reducirse a un solo postulado: el derecho a la iniciativa (Césaire, 2006d, 82).*

[4] "El concepto Negritud significó una revalorización de la cultura y la raza negras. Fue derivado por Leopold Sedar Senghor y Aime Cesaire del pensamiento de Martin Robinson Delany, Edward Wilmot Blyden y William Edward Burghardt DuBois así como los autores haitianos Atenor Firmin y Jean Price Mars. Todos estos autores negros desarrollaron sus ideas entre finales del siglo XIX y principios del XX, buscando con ellas borrar el estigma que recaía sobre las sociedades negras de Estados Unidos y el Caribe. Los argumentos de estos pensadores fueron la base de las ideas antiesclavistas y abolicionistas de la época" (Arriaga, Maerk, 2004, 144).



El sociólogo y escritor Frantz Fanon. Foto tomada de Internet.

4. Frantz Fanon y su sociología de la revolución

Fanon es considerado un clásico de la literatura sociológica y antropológica moderna sobre todo "para comprender la naturaleza del colonialismo en la era de la modernidad científica y tecnológica" (Oto, 2003, 13). Ahora bien, son diversas las lecturas de Fanon. Como lo reconoce Oto (2003), a Fanon se le ha trabajado y tratado de incorporar desde el marxismo, postestructuralismo, crítica poscolonial, fenomenología existencial, entre otras. Por su parte, Bhabha señala que la obra de Fanon

> *Se divide entre una dialéctica hegeliana-marxista, una afirmación fenomenológica del Yo (Self) y el Otro, y la ambivalencia psicoanalítica de lo Inconsciente. En su desesperada y fatal búsqueda de una dialéctica de la liberación Fanon explora el filo de estos modos de pensamiento: su hegelianismo devuelve la esperanza a la historia; su evocación existencialista del "Yo" restaura la presencia de lo marginalizado; su enmarcamiento psicoanalítico ilumina la locura del racismo, el placer del dolor, la fantasía agonista del poder político (Bhabha, 2011, 62).*

En "Los Condenados de la Tierra" encontramos aportes significativos de Fanon al tema del nacionalismo y el papel de los partidos políticos en los procesos de lucha descolonizadora. Desde nuestro punto de vista, el análisis adelantado por Fanon tiene un fuerte componente politológico o, si se quiere, de sociología política, en la medida en que precisa, incluso con elementos de contingencia y con referencias históricas concretas, lo que considera son las dinámicas propias en las relaciones de poder en un mundo colonizado y el papel que juegan, en contraposición con el papel que deben jugar, los partidos políticos que se asumen nacionalistas o por lo menos defensores del nacionalismo. Se encuentran importantes aportes en el terreno de la sociología política, ya que analiza el papel de la organización, sus discursos, sus dinámicas internas, sus relaciones con la masa campesina, con los sectores obreros o asalariados, con los sectores medios urbanos, con los intelectuales o incluso con los partidos y corrientes internacionales. Hay en el análisis de Fanon una permanente vinculación por contextualizar la reflexión sobre este tópico a condiciones sociológicas más generales que hagan posible el nacionalismo como proceso dinámico, no sólo en lo político, sino en lo social y lo cultural.

Como lo señalamos, se ha considerado a Fanon representante del Anticolonialismo Revolucionario (Arriaga y Maerk, 2004). El primero y el último capítulo de *"Los Condenados de la Tierra"* tratan de manera directa precisamente el tema de la violencia, sólo que los enfoques son distintos y requieren de aproximaciones distintas. El primer capítulo es, si se quiere, una mirada marxista radical al fenómeno; "la descolonización es siempre un fenómeno violento" (Fanon, 1973, 30). Y decimos marxista radical porque

en él se puede fácilmente aceptar la generalización de Marx sobre la historia de la humanidad como una historia de lucha, sólo que para Fanon esa lucha no será entre clases sociales, sino fundamentalmente entre colonizados y colonizadores. El colonizado que decide cambiar la sociedad colonial "está dispuesto en todo momento a la violencia. Desde su nacimiento le resulta claro que ese mundo estrecho, sembrado de contradicciones, no puede ser impugnado sino por la violencia absoluta" (Fanon, 1973, 32). Sin embargo, tiene una diferencia fundamental con el marxismo, ya que para Fanon el poder de dominación de los ricos sobre los pobres no está en el control de los medios de producción como base estructural económica de la desigualdad, sino en el componente racial: "En las colonias, la infraestructura es igualmente una superestructura. La causa es consecuencia: se es rico porque se es blanco, se es blanco porque se es rico. Por eso los análisis marxistas deben modificarse ligeramente siempre que se aborda el sistema colonial" (Fanon, 1973, 34).

La visión que se encuentra, en cambio, en el último capítulo de *"Los Condenados de la Tierra"* es totalmente distinta. Es la mirada de un terapeuta que crítica al colonialismo por ser inspirador de los traumas psicológicos (psicosis reaccionales) que padecen tanto los colonizados como los colonizadores. En cada uno de los casos clínicos que nos ilustra Fanon, con una maestría literaria que bien pudiera confundirse con los grandes narradores de historias negras y escabrosas o novelistas de talla universal, hay una crítica profunda a la deshumanización y a la alienación del hombre por causa de la violencia colonizadora. El hombre es víctima de la violencia colonizadora. La violencia lo enferma, lo aliena, lo enloquece, tanto al colonizado como al colonizador.

Un colonizado que también se puede comportar como colonizador, tal como lo sostiene Fanon en "Antillanos y Africanos". En este ensayo, Fanon reconoce que el colonialismo también penetra las almas de los negros y las envenena y para ello compara como se vive la negritud entre antillanos y africanos, y critica fuertemente un sentimiento de superioridad que se expresa en el antillano con relación al negro africano: "Quiero decir, por ejemplo, que a menudo el enemigo del negro no es el blanco, sino su propio congénere" (Fanon, 1993, 469).

Fanon, al igual que Césaire, plantea en sus obras varias críticas radicales a las concepciones europeas. Crítica al individualismo como doctrina que permea por la fuerza a la sociedad colonial y que es reforzada por los propios intelectuales colonizados: "La burguesía colonialista había introducido a martillazos, en el espíritu del colonizado, la idea de una sociedad de individuos donde cada cual se encierra en su subjetividad" (Fanon, 1973, 41). Y entiende además la evolución del colonialismo en su articulación orgánica al capitalismo que permite pasar de la dominación directa del territorio hasta el control económico:

> *Una conferencia de Berlín pudo repartir el África despedazada entre tres o cuatro banderas. Actualmente, lo que importa no es que tal región africana sea territorio de soberanía francesa o belga: lo que importa es que las zonas económicas estén protegidas. El bombardeo de artillería, la política de la tierra quemada ha cedido el paso a la sujeción económica (Fanon, 1973, 58)*

Frantz Fanon tiene una dimensión de intelectual orgánico que existencialmente se comprometió con la causa para superar el colonialismo como dominación universal y que históricamente se comprometió con la causa de liberación de Argelia. Su *"Sociología de una Revolución"* escrita en 1959 es una reflexión filosófica y sociológica. Filosófica como alegato contra la alienación del hombre —colonizador y colonizado— fruto del proceso de colonización; sociológica porque indaga las realidades histórico-concretas de la revolución del pueblo argelino que desde 1954 se levantó contra el dominio francés. De ahí la radicalidad de la tesis filosófica planteada por Fanon en la introducción: "La muerte del colonialismo es, a la vez, la muerte del colonizado y la muerte del colonizador (...) Las nuevas relaciones no consisten en la sustitución de una barbarie por otra barbarie, de una destrucción del hombre por otra destrucción del hombre" (Fanon, 1966, 18)

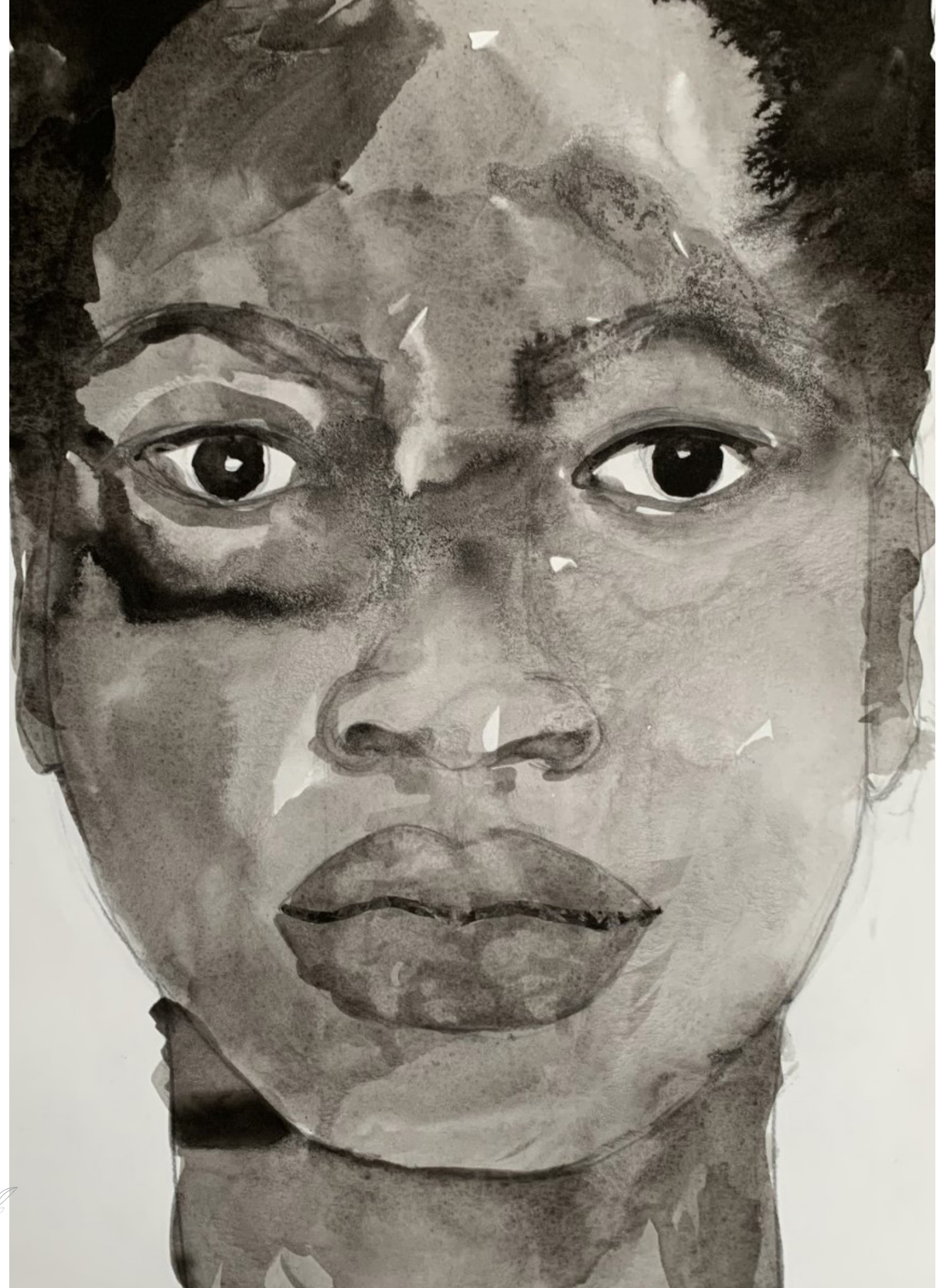
y critica fuertemente un sentimiento de superioridad que se expresa en el antillano con relación al negro africano: "Quiero decir, por ejemplo, que a menudo el enemigo del negro no es el blanco, sino su propio congénere" (Fanon, 1993, 469).

Fanon, al igual que Césaire, plantea en sus obras varias críticas radicales a las concepciones europeas. Crítica al individualismo como doctrina que permea por la fuerza a la sociedad colonial y que es reforzada por los propios intelectuales colonizados: "La burguesía colonialista había introducido a martillazos, en el espíritu del colonizado, la idea de una sociedad de individuos donde cada cual se encierra en su subjetividad" (Fanon, 1973, 41). Y entiende además la evolución del colonialismo en su articulación orgánica al capitalismo que permite pasar de la dominación directa del territorio hasta el control económico:

Y en su análisis sociológico de la revolución vincula este principio filosófico universal al momento histórico concreto de la lucha por la liberación argelina:

> *lo que deseamos los argelinos es descubrir al hombre detrás del colonizador; ese hombre, a la vez organizador y víctima de un sistema que lo había ahogado y reducido al silencio. En cuanto a nosotros, desde hace largos meses hemos rehabilitado al hombre colonizado de Argelia. Hemos arrancado al argelino de la opresión secular e implacable (Fanon, 1966, 18).*

Y en este plano, esta pequeña obra nos deja un legado de perspectiva sociológica riquísima en los componentes del análisis: el atuendo, específicamente, el velo femenino, que al principio es un mecanismo de resistencia, usado, es cierto, por tradición, por la rígida separación de los sexos, pero también porque el ocupante quiere develar a Argelia; la radio, donde se explica cómo se transforma la negación de aficionarse a la radio por considerarla un instrumento de penetración y dominio colonial: los argelinos definían Radio Argel como "franceses que hablaban a franceses" (Fanon, 1966, 54), pero que luego, con la Voz de Argelia Combatiente se acepta a la radio como un instrumento revolucionario que desacraliza la voz del ocupante; o la enfermedad y la medicina vinculada a su experiencia vital en el contexto de una sociedad sojuzgada por el colonialismo. Constata en este punto nuevamente lo que ya había analizado con mayor detalle en el capítulo V — Guerra colonial y trastornos mentales— de *Los Condenados de la Tierra*, sólo que desde una perspectiva sociológica



más amplia puesto que analiza el miedo que siente el colonizado frente a la medicina del colonizador y cómo intenta, en los casos extremos, los cuidados del "doble poder" representado en la medicina occidental y en la medicina tradicional sobrepuestos a la técnica médica moderna.

5. A manera de conclusión: una cartografía provisoria en torno a las huellas que dejó el pensamiento de Césaire y Fanon en América Latina.

La influencia del pensamiento de Fanon se sigue expresando en varios campos concretos del saber; no sólo se refiere a la reflexión sociológica sobre el colonialismo como proceso inevitable complementario en el análisis riguroso que se haga de la modernidad, o si se quiere, la parte negativa de la modernidad, el otro rostro de la moneda como la llamó Quijano (2011); sino también a terrenos de análisis más acotados como la pedagogía crítica donde "el trabajo de Fanon ha tenido una importancia indirecta (...) por medio de su influencia en Freire y en otros teóricos y teóricas" (Lissovoy, 2006, 503-504).

Esta influencia se demuestra también en el trabajo compilado por Alejandro de Oto, *Tiempos de homenajes/tiempos descoloniales: Frantz Fanon*y que como lo señala Catelli en una reciente reseña "describe una cartografía nueva en torno a las huellas que dejó el pensamiento de Fanon en América Latina" (Catelli, 2012, 297). Esa cartografía incluye nombres como el del peruano Antonio Cornejo Polar y José Carlos Mariátegui, los cubanos Roberto Fernández Retamar y Fernando Ortiz, los brasileros Paulo Freire y Darcy Ribeiro, los mexicanos Leopoldo Zea y Edmundo O'Gorman y los argentino Walter Mignolo y Alejandro de Oto, todos ellos reflexionaron sobre la pertinencia de un pensamiento que como el de Fanon se haya más vinculado a la realidad del colonialismo francés en el Caribe *(Piel negra, máscaras blancas, 1952)* o a las luchas de liberación en Argelia *(Los condenados de la tierra, 1961)* que a América Latina o más concretamente a América del Sur.

A este respecto, una idea que ha tenido un importante desarrollo por parte de Walter Mignolo,

es la noción de "herida colonial". Como lo anota Alejando de Oto, esta herida colonial está cercana a la dolencia del cuerpo que se encuentra en las tramas del racismo, como cuerpo dominado, como cuerpo colonizado que

> *en Césaire, pero fundamentalmente en Fanon, es organizado como un cuerpo que no dispone de lugar, de espacio ni tiempo para sí y qué sobre ese espacio debe constituir la desalienación. Sobre esa situación en cierto modo paradójica de un cuerpo sin espacialidad e historicidad (entendidas ambas como prácticas no como marcas de una ontología) la imaginación crítica de Fanon y de Césaire ponen en marcha la tarea de moverlo, sacudirlo. (Oto, 2011b, 158)*

También se ha vinculado el pensamiento de Fanon al pensamiento de José María Arguedas y ambos han resonado fuertemente en Perú y Bolivia, donde la obra de Fanon ha tenido influencia directa sobre "Fausto Reinaga, el teórico boliviano fundador de la ideología de Indianismo y autor de la Revolución India" (Feldman, 2012, 88). También esta autora considera, que con la llegada de Evo Morales al poder se puede hablar de "toda una escuela de pensamiento sobre la descolonización, cuyos representantes, tales como Ximena Sónico (2011) o Esteban Ticona Alejo (2005) retoman el proyecto de Fanon, Reinaga y Arguedas, aplicando su teorización para el presente político en los países andinos". (Feldman, 2012, 88). Por su parte, Ancán (2010) ha analizado, desde la perspectiva de la negritud planteada por Cesaire, la situación de colonialismo que afectó al pueblo mapuche en Chile.

Walter Mignolo considera que Aimé Césaire contribuyó al giro gnoseológico decolonial o a instaurar la naturaleza de un pensamiento crítico nuevo, distinto al pensamiento crítico europeo de la escuela de Frankfurt, más concretamente del pensamiento de Max Horkheimmer. Y según Mignolo, lo hace desde la geopolítica y la corpo-política: "sería demasiado esperar que un hombre blanco judío de Europa (Horkheimmer) pudiera a la vez pensar como un hombre negro de Martinica" (Mignolo, 2006, 197). Como lo expresa categóricamente Mignolo: "El "dónde" de Césaire radica en lo biográfico (el cuerpo negro en un mundo moderno/colonial hecho a la medida y gusto de un cuerpo blanco) y en lo geográfico (el Caribe atravesado por los intereses y la rapiña imperial de España, Francia, Holanda e Inglaterra)" (Mignolo, 2006202) pero con hondas raices en el sustrato real del negro: África.

> *Por ello, la colonialidad del ser requiere el "dónde" (geopolíticamente y corpo-políticamente marcado). El "dónde" debe incorporarse aquí puesto que es en el cambio geohistórico y biográfico de terreno en el que se asienta el giro epistémico decolonial. "Soy donde pienso" se titula la segunda parte de Historias Locales/diseños globales (Mignolo, 2006, 201)*

Siguiendo el rastro a la influencia de Aimé Césaire, Grosfoguel vincula el pensamiento de Césaire a tradiciones que se han desarrollado en América Latina y también a otros lares del planeta, como es el caso del sociólogo portugués, Boaventura de Sousa Santos (Grosfoguel, 2012). Así por ejemplo, reconoce una epistemología crítica que se sigue nutriendo con el pensamiento de Walter Mignolo y sus planteamientos sobre la necesidad de reflexionar "desde una localización particular en las relaciones de poder (...) ya que nadie escapa a las jerarquías de clase, raciales, sexuales, de género, lingüísticas, geográficas y espirituales del sistema – mundo europeo capitalista/patriarcal moderno/colonial" (Grosfoguel, 2006, 151), que se sigue nutriendo con la tradición del filosofo argentino Enrique Dussel y su geopolítica del conocimiento y que sigue nutriéndose con la colonialidad del poder, propuesta por el sociólogo peruano Aníbal Quijano, quien reconoce en esta colonialidad un patrón de poder colonial que "afecta a todas las dimensiones de la existencia social tales como la sexualidad, la autoridad, la subjetividad y el trabajo" (Grosfoguel, 2006, 155).

Para concluir queremos aportar nuestro propio balance en esta cartografía provisoria, aclarando que no deja de ser una mirada un tanto reduccionista. Consideramos que el aporte al pensamiento sociológico latinoamericano y caribeño de Aimé Césaire es fundamentalmente el discurso de la cultura, la resistencia desde la cultura, donde lo poético juega un papel articulador fundamental, pues es la vía de expresión eficaz para trasmitir un profundo conocimiento del fenómeno humano, una indignación humana genuina, un sólido orgullo frente a la condición humana de la cultura-negra africana, avasallada por el colonialismo europeo y sus erróneos valores de superioridad racial y, en consecuencia, un alegato esperanzador a favor de una sociedad más justa e igualitaria, libre de las opresivas cadenas coloniales. No quiere decir esto, en ningún momento, que no exista en Césaire, además de la belleza y la profundidad de las intuiciones poéticas que en su momento llevó a André Breton a reconocerlo como uno de los más grandes poetas surrealistas, el rigor de la reflexión científica, la erudición necesaria para construir un discurso con las referencias culturales que dan muestra de un conocimiento sistemático y elaborado sobre las argumentaciones científicas consideradas como válidas para su tiempo. Allí están para probarlo, y sólo a manera de ejemplos puntuales, sin pretensión de exhaustividad, su revisión antropológica sobre el concepto de cultura en Malinowsky y las reflexiones filosóficas de Hegel sobre la universalidad sostenida en el reconocimiento de los particularismos.

En cambio, en Frantz Fanon encontramos otro énfasis. Hay también una capacidad poética y literaria en su lenguaje que lo ubica en ese terreno cultural en que hemos ubicado a Césaire, pero consideramos que prevalece en él, como característica esencial de su argumentación, la eficacia del discurso sociológico. Los textos de Fanon son constataciones sociológicas precisas, intuiciones captadas en la reflexión rigurosa, con altos niveles de abstracción y amplias pretensiones de generalidad, pero acompañadas siempre de precisas referencias histórico – sociales a hechos concretos de la realidad sobre todo argelina o africana o antillana. Consideramos en este sentido que la reflexión de Fanon se retroalimenta permanentemente de una reflexión filosófica universalista (la misma que Césaire expresa en grado sumo poéticamente) y de una reflexión sociológica particularista, la que, por ejemplo, enriquece en *"Los Condenados de la Tierra"* con los apéndices de casos psiquiátricos, como ejemplo extremo, o las que enriquece como análisis sociológicos más generales en su manifestación social como lo hace con el papel del velo, la radio o la familia en *"Sociología de una Revolución"*.

Si bien pensamos que no es del todo exacto y justo con ninguno de los dos lo que a continuación planteamos, consideramos, sin embargo, que nos ayuda a sintetizar la idea clave que queremos expresar en esta comparación final a manera de síntesis: el legado de Césaire, sin dejar de ser valioso en todos sus aspectos, es más valioso en el terreno de la poesía; el legado de Fanon, igualmente sin dejar de ser valioso en todos sus aspectos, es más valioso en el terreno de la sociología; Césaire, sin dejar de ser un intelectual integral como lo demostró a lo largo de todo su periplo vital, es aún más grande como poeta; Fanon, sin dejar de ser un gran escritor, es más un grande sociólogo integral, comprometido, como lo demostró en su lucha por la libertad del pueblo argelino, esa porción de hombres, que como tantos otros, eran parte de los condenados de la tierra.

REFERENCIAS

Ancán, José (2010). "Negritud y 'cosmovisionismo' mapuche frente al poder (neo) colonial. Apuntes (muy) preliminares para una reflexión (auto) crítica". En: Oliva, Elena; Stecher, Lucía y Zapata, Claudia (Editoras). (2010). Aimé Césaire desde América Latina. Diálogos con el poeta de la negritud. Santiago de Chile: Ediciones Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile.

Arriaga Rodríguez, Juan Carlos y Maerk, Johannes (2004). Anticolonialismo y poscolonialismo en el pensamiento caribeño. En: Sánchez Ramos, Irene y Sosa Elizaga, Raquel (compiladoras). A*mérica Latina: los desafíos del pensamiento crítico* (138-163). México: Siglo XXI y Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de UNAM y Centro de Estudios Latinoamericano – CELA.

Bhabha, Homi K. (2011). Interrogar la Identidad. Frantz Fanon y la prerrogativa Poscolonial. En: Bhabha, Homi K. *El Lugar de la Cultura*. (61-89). Buenos Aires: Manantial.

Catelli, Laura. (2012). Reseña de "Tiempos de homenajes/tiempos descoloniales: Frantz Fanon" de Alejandro de Oto (comp.). *Tabula Rasa*, núm. 16, enero-junio, (297-304). Recuperado de: http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=39624572017&idp=1&cid=547210

Césaire, Aimé (2006). *Discurso sobre el colonialismo*. Madrid: Akal.

_____ (2006b). Cultura y Colonización. En: Césaire, Aimé. *Discurso sobre el colonialismo* (45 - 76). Madrid: Akal.

_____ (2006c). Discurso sobre la Negritud. Negritud, Etnicidad y Culturas Afroamericanas. En: Césaire, Aimé. *Discurso sobre el colonialismo* (85 - 91). Madrid: Akal.

_____ (2006d). Carta A Maurice Thorez. En: Césaire, Aimé. *Discurso sobre el colonialismo* (77 - 84). Madrid: Akal.

_____ (s.f.). Cuaderno de un retorno al país natal y otros poemas. Recuperado de: http://www.libro-digitale/sociedad internacional de escritores,/www.soines.org. /article_PDF/Aime-Cesaire-Cuaderno-de-un-retorno-al-pais-natal.a25617.pdf

Fanon, Frantz (1966). Sociología de una revolución. México: Era.

_____ (1973). Los condenados de la tierra. México: Fondo de Cultura Económica.

_____ (1993). Antillanos y Africanos En: Zea, Leopoldo (Comp.). *En Fuentes de la Cultura Latinoamericana* (469 – 475). México: Fondo De Cultura Económica.

Feldman, Irina Alexandra (2012). Las metáforas de Colonialidad y Descolonización en José María Arguedas y Frantz Fanon. Revista De Crítica Literaria Latinoamericana, Año XXXVIII, N° 75. (77-94). Recuperado de: http://connection.ebscohost.com/c/articles/86218411/las-met-foras-de-colonialidad-y-descolonizaci-n-en-jos-mar-arguedas-y-frantz-fanon

Grosfoguel, Ramón (2006). Actualidad del pensamiento de Césaire: Redefinición del Sistema-Mundo y producción de utopía desde la diferencia colonial. En: Césaire, Aimé. *Discurso sobre el colonialismo* (147- 172). Madrid: Akal.

_____ (2012). La Descolonización del Conocimiento: Diálogo crítico entre la visión descolonial de Frantz Fanon y la sociología descolonial de Boaventura De Sousa Santos. Recuperado de: http://www.elcorreo.eu.org/IMG/article_PDF/La-descolonizacin-del-conocimiento-Dilogo-crtico-entre-Frantz-Fanon-y-Boaventura-de_a22213.pdf

Lissovoy, Noah de (2006). Frantz Fanon y una pedagogía crítica materialista. En: McLaren, Peter y Kincheloe J. L. (Ed), *Pedagogía Crítica. De qué hablamos, dónde estamos* (485-506). Barcelona: Grao.

Mignolo, Walter (2006). El Giro Gnoseológico Decolonial: La Contribución De Aimé Césaire a la Geopolítica y la Corpo-Política del conocimiento. En Césaire, Aimé. *Discurso sobre el colonialismo* (197-221). Madrid: Akal.

Oliva, Elena; Stecher, Lucía y Zapata, Claudia (Editoras). (2010). Aimé Césaire desde América Latina. Diálogos con el poeta de la negritud. Santiago de Chile: Ediciones Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile.

Oto, Alejandro José de. (2003). FRANTZ FANON: *Política y poética del sujeto poscolonial.* México: El Colegio de México, Centro de Estudios de Asia y África.

_____ (2011). Notas Descoloniales sobre la escritura de Frantz Fanon. *Solar,* Vol. 7 (7), 59–80.

_____ (2011b). Aimé Césaire y Frantz Fanon. Variaciones sobre el archivo colonial/descolonial. *Tabula Rasa,* No.15, 149-169.

Presentación (s,f). En: Cuaderno de un retorno al país natal y otros poemas. Recuperado de: http://www.libro-digitale/sociedad internacional de escritores,/www.soines.org. /article_PDF/Aime-Cesaire-Cuaderno-de-un-retorno-al-pais-natal.a25617.pdf

Quijano, Anibal (2011). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En E. Lander (comp.) La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas. (pp. 201-246). Buenos Aires: CLACSO.

Sancholuz, Carolina (2002-2003). La construcción del área cultural caribeña: los aportes de Edouard Glissant a partir de Le discours antillais. Orbis Tertius, 2002-2003 8(9). ISSN 1851-7811. http://www.orbistertius.unlp.edu.ar.

Wallerstein, Immanuel (2006) Aimé Césaire: colonialismo, comunismo y negritud. En Césaire, Aimé. *Discurso sobre el colonialismo* (7- 12). Madrid: Akal.

Ruta, evocación y canto; reclamación y grito en la poética de JORGE ARTEL*

Matilde Eljach

"La poesía afro-colombiana es la voz que se alza para abrazarse, es conciencia social, es la personalidad heredada y transformada por sus descendientes..." (Hortensia Alaix, 2003, pg. 57)

El poeta Jorge Artel. Ilustración a partir de una foto histórica. Imagen tomada de Internet.

Presentación

En primer lugar presento mi saludo cordial en nombre de la Universidad Simón Bolívar de Barranquilla, a la distinguida comunidad académica de la Pontificia Universidad Católica Madre y Maestra, y de manera especial a la Doctora Mu-Kien Adriana Sang y al Doctor Antonino Vidal, por la gentileza en invitarme a participar en la Cátedra Carlos Dobal, lo cual me compromete grandemente, por la posibilidad de compartir un escenario académico en el cual, el Doctor Carlos Dobal Márquez logró un lugar preeminente por su amplia y polifacética formación humanística, como observador atento de la sociedad y el alma humana; así como por su función de diplomático y líder de iniciativas y realizaciones pedagógicas y como autoridad en historia y patrimonio cultural de la ciudad de Santiago de los Caballeros en la República Dominicana.

Introducción

Este ensayo plantea como objetivo abordar desde una mirada crítica, la poesía militante, política, resistente, del poeta afrocaribeño Jorge Artel, gracias a la revisión documental de algunos de sus poemas más representativos; poeta que con su palabra confronta los esquemas hegemónicos, racistas y excluyentes, para construir otros posibles caminos desde la fuerza de su palabra.

Hace parte del proyecto de investigación en curso ***Expresiones de resistencia afrocaribe: voces decoloniales en la intelectualidad y la literatura de autores Afrodescendientes en el Caribe colombiano,*** en el marco de las actividades del Grupo de Investigación Historia, Sociedad y Cultura Afrocaribe, línea de investigación Resistencias y construcción de territorio e identidad afrocaribe. Una primera versión fue presentada en el Seminario **Memoria, resistencia y abolición de la esclavización en Colombia: 167 años después** realizado en mayo de 2019 en la Universidad Simón Bolívar, y, desarrollos del proyecto fueron presentados en coautoría con Kebby Romero Sierra en el **XI Congreso Internacional de Pensamiento Latinoamericano,** en la Universidad de Nariño, Pasto, Colombia, en noviembre de 2019.

El ensayo en un primer momento establece una Ruta, que permite insertar al poeta Jorge Artel en el contexto de su infancia y juventud, para precisar las razones socio políticas e históricas que alimentaron su creación poética. Luego, un segundo momento que he denominado Evocación y canto, inscribe la obra de Artel en el contexto de la literatura afrocaribeña. Finalmente, en el aparte Reclamación y grito, elaboro una relectura de algunos de sus poemas militantes, más representativos.

*Ponencia presentada ante la Cátedra Carlos Dobal de la Pontificia Universidad Católica Madre y Maestra, República Dominicana, en agosto 17 de 2020.

I.Ruta

"En la raíz de nuestra existencia está toda la humanidad y cada uno de nosotros es heredero de toda esa memoria" (William Ospina, 1999)

Hablar de resistencia afrocaribe en el territorio colombiano, nos conduce a recrear la memoria y los caminos trasegados por hombres y mujeres de la talla de Candelario Obeso, Luis Antonio Robles, Juan, Delia y Manuel Zapata Olivella, Aquiles Escalante y Jorge Artel, entre otros; quienes nos legaron su palabra y su compromiso en la lucha por la identidad, la recuperación y dignificación de la memoria del pueblo afrodescendiente, a través de su producción intelectual, como investigadores, narradores, folcloristas y poetas.

Agapito de Arco Coneo cuyo seudónimo fue Jorge Artel, periodista y poeta, se destacó como máximo representante de la poesía "negra" en Colombia, al lado de Candelario Obeso, Helcías Martán Góngora, por mencionar solo algunos. Su obra encierra las claves de un llamado a la libertad y la identidad como afrocaribeño. Nació en el barrio de Getsemaní en la ciudad de Cartagena: el 27 de Abril de 1909 y murió en Malambo (Atlántico) el 20 de Agosto de 1994. Perteneció al grupo de intelectuales colombianos que reivindicaron la causa Afro en el siglo XX, como Rogerio Velásquez, Arnoldo Palacios, Manuel Zapata Olivella.

Bachiller en Filosofía y Letras del Instituto Politécnico de Martínez Olier, abogado de la Universidad de Cartagena (1945) con la tesis "Defensa preventiva del Estado o el Derecho Penal frente a los problemas de la cultura popular en Colombia", fue Jefe de Instrucción Pública en el Departamento de Bolívar, Inspector de Policía del Corregimiento de Santa Elena en Medellín.

Autor de *"Tambores en la noche"* (1940), *"Modalidades artísticas de la Raza Negra"*, *"Sinú, riberas de asombro jubiloso"*, *"Poemas con botas y Banderas"* (1972), *"Coctel de Estampa y Antología poética"* (1979), *"Poesía Negra"*, *"No es la muerte es el morir"* (Novela) (1979), y la obra de teatro *"De rigurosa etiqueta"*. Además escribió algunos tratados sobre el Derecho Penal en Colombia.

Su postura antifranquista, su profundo compromiso por las causas sociales, la revolución cubana, significó no solo para él sino también para la mayoría de los jóvenes intelectuales críticos de su tiempo, el ideario óptimo para hacer realidad sus sueños de justicia social e igualdad entre los pueblos. Por eso Artel escribió "Esquema para un canto a Fidel Castro", en el que dijo:

Fidel Castro es la estampa viviente y victoriosa
Fidel Castro tiene ahora la bandera,
Con las propias glándulas de Cuba
Forjó compactas legiones
Y dio a la revolución una conciencia.
Su vegetal raigambre se ha prendido
Más allá de oferentes y fértiles espigas
En los íntimos pedernales de su tierra
(...)
Cuba: ante su estrella solitaria,
Se detiene un poeta. (1972)

Colombia, la Colombia de fines de los años 40 y de la década de los 50, la del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, el gobierno de transición del General Rojas Pinilla, el Frente Nacional, la violencia imparable entre liberales y conservadores, el surgimiento de las guerrillas liberales y su transmutación en guerrillas comunistas como las FARC, la revolución cubana y la usurpación de la victoria electoral de la ANAPO por Misael Pastrana Borrero, fueron hechos y procesos políticos que impactaron a la mayoría de los jóvenes colombianos que creían posible la construcción de un nuevo país, lucha de la cual Artel hizo parte como miembro del Partido Comunista. (Archila, 2010).

De allí que la voz y la palabra de Jorge Artel haya sido una poesía trasgresora no solo de los cánones literarios hegemónicos, sino bandera ondeante para indagar y cuestionar la realidad de esa Cartagena oligarca y racista constituyendo una postura contra hegemónica.

Cartagena

Jorge Artel sobresalió como uno de los más insignes poetas de Colombia y del mundo hispano; poeta de su raza y de su ciudad, nació en el barrio Getsemaní de Cartagena, bella ciudad, que en la Colonia configuró la piel negra como dispositivo legal para demarcar el tiempo y el territorio del mal, su sola mención bastaba para generar una avalancha de significaciones. El color negro fue el elemento que semantizó el territorio de los esclavizados para impedir que el mal se expandiera y territorializara demarcando el territorio del conflicto (Eljach, 2006). Este elemento ha estado presente desde entonces a lo largo de los siglos para mantener la demarcación moralizante impuesta por el poder colonial.

A propósito de los orígenes de Jorge Artel, recordemos que Cartagena mantiene sus relaciones sociales en la herencia colonial, una ciudad que divide a la élite heredera del criollismo contrapuesta con la gran masa negra y mestiza pobre que vive en los barrios periféricos, una ciudad que excluye del territorio de blancos, a los negros, una ciudad hecha para complacer los deseos de los turistas propios y foráneos pero que margina lo negro en las labores que por "tradición" estamos llamados a hacer.

Cartagena, una sociedad negrera y profundamente racista trató de blanquear lo negro bajo la falsa idea del mestizaje, configuró lo mulato como el estandarte de la limpieza de la sangre en la mezcla de la península Ibérica y África desde los tiempos del proceso de descubrimiento, conquista y colonización del territorio americano.

Getsemaní

Hemos dicho que Jorge Artel nació en Getsemaní, uno de los barrios más representativos de la ciudad de Cartagena; allí se dio el grito de Independencia en 1811; era el barrio donde habitaban los esclavos en la época de la Colonia, ubicado cerca del centro de la ciudad y pegado a la Ciudad Amurallada.

Conformado por callejones estrechos y coloridos, guarda la historia de rebeldes afrodescendientes como Pedro Romero, mulato cubano que lideró el movimiento independentista llamado "los lanceros de Getsemaní", que fue la resistencia brava en la Independencia de Cartagena en el siglo XIX. Pedro Romero, artesano respetado, organizó a los trabajadores, gente que dio su vida por la libertad.

Ese es el contexto en el que nació y creció Jorge Artel, inscrito en la ciudad colonial, pero inmerso en el tejido social de hombres y mujeres rebeldes, herederos de la resistencia cimarrona de sus antepasados.

Por lo tanto, en la obra de Artel se pueden identificar dos posiciones políticas frente al imaginario de una subordinación periférica, la resignificación de la identidad Afro en la narrativa de una sociedad racializada como la del Caribe colombiano y una distancia estética frente al canon hispánico de los Andes.

El culto al positivismo cientificista concibió y concibe las expresiones afro como marginales, periféricas, no propias de la cultura de los Andes impuesta por unas élites blanqueadas, según ellos, favorecidas por el influjo del clima frio, bajo la hipótesis que la poca mezcla racial de las élites andinas permitió conservar la naturaleza de su ancestralidad europea. El pensamiento de los ilustrados decimonónicos, aún retumba en el imaginario colectivo de algunos sectores de las élites andinas colombianas; negarlo, es negar en sí mismo nuestra realidad. Con Lorenzo Prescott (1993) recordamos lo siguiente:

la implicación de la siguiente declaración hecha por Florentino González (1805-1874), uno de los preeminentes paladinos del liberalismo en la Colombia de aquellas culturas:

De raza europea somos los criollos que trabajamos por hacer (civilización cristiana) progresar... Los africanos cuando eran esclavos, estaban en contacto con sus señores blancos, pero no adquirían sus cualidades. Libres, han vuelto a ser lo que eran en África. Para José María Samper, otro distinguido liberal, las gentes negroides que vivían al margen de la sociedad mayor epitomaban "la semibarbarie de la raza africana". En efecto, el menosprecio por África y la herencia africana, y considerando la ignominia aplicada al ancestro esclavo, no es sorprendente que muchos negros hasta hace pocos años evitaron toda identificación con su patria y cultura ancestrales, prefiriendo emular y adoptar los valores, el comportamiento y las costumbres de sus compatriotas hispanos. (365-366).

Por fortuna, existen obras como la de Jorge Artel que logran romper las fronteras hegemónicas del conocimiento, pues con su obra demuestra una forma de diálogo entre la tradición y lo moderno, entre el discurso y la realidad. La negrura, o mejor, su negritud, se posiciona como un acto de reinvindicación cultural cargado de una legitimidad política dado que lleva implícito la cosmogonía africana.

Los efectos de la colonialidad necesariamente se constituyen desde el lenguaje; es la enunciación la que da forma a la taxonomía social. Es por ello que la colonialidad comienza y concluye con el lenguaje, dado que este proporciona términos que construyen la realidad marcando la pauta en cómo interactuamos los seres humanos en sociedad. De hecho, la primera gran reducción social política y cultural de los pueblos africanos esclavizados que llegaron al territorio americano, fue nominal: NEGROS.

Reinvindicar la africanía a través de la poesía, es un ejercicio de hibridación cuyo objetivo apunta a desequilibrar los elementos hegemónicos generando nuevos espacios y nuevas formas de poder, de saber y de ser. El profesor Darío Henao Restrepo en el Prólogo a Lawo-Sukan (2010), resalta el aporte de la intelectualidad afrocolombiana a la nación:

Ya se cuenta con una nutrida bibliografía en diversos campos como la historia, la antropología, la sociología, la musicología, la lingüística, la geografía, la demografía, la genética y la crítica literaria. Una labor adelantada en las últimas décadas del siglo XX, de la que fueron pioneros intelectuales y artistas, hijos de la diáspora africana en Colombia, como Rogerio Velásquez, Aquiles Escalante, Sofonías Yacup, Natanael Díaz, Manuel Zapata Olivella y sus hermanos Juan y Delia, Jorge Artel, Arnoldo Palacios, Carlos Arturo Truque, Diego Luis Córdoba y Valentín Moreno Salazar. Desde 1940, todos ellos lucharon por el reconocimiento e inclusión de los negros en la sociedad colombiana, movimiento que tiene su culminación como acto de justicia poética en la novela *Changó, el gran putas,* ambiciosa saga del negro en las Américas con la que Manuel Zapata Olivella reivindicó de una vez por todas a los hijos de Changó que llegaron a estas tierras. (Lawo-Sukam, 2010, Prólogo).

Esta actitud descolonizadora conlleva de fondo una postura política en respuesta a la colonialidad sobre la cual se cimentó el proyecto moderno, ubicando a Latinoamérica en el Tercer Mundo carente de desarrollo y caracterizado por la pobreza. Para el caso colombiano

nuestras élites han sido garantes de este discurso modernizador y en respuesta encontramos en la poética de Artel, la reinvindicación no solo de lo afro sino también de lo local como el territorio desde el cual el poeta reconstruye su africanidad caribeña desde la rebeldía que se expresó en Getsemaní. Lo local cobra importancia en el análisis decolonial, porque aporta las herramientas para mediar con los discursos hegemónicos.

He ahí la importancia de la creación poética, que al decir de Estanislao Zuleta (2004): *"el poeta no produce nada útil. Nada útil en el sentido de los valores establecidos. No busca nada que pueda darle el mundo existente, porque precisamente va a buscar un mundo nuevo, empresa para la cual se requieren muchos sufrimientos, pero también la única que puede otorgar la felicidad de todos los pequeños y grandes acontecimientos." (75)*

En efecto, lo local es un transgresor del orden hegemónico debido a que impone su realidad, sus lógicas, sus formas, su cosmogonía. En este sentido, dialogando con la poeta cartagenera Hortensia Naizara Rodríguez (2014), quién le pregunta cómo surgió la voz de los ancestros, Jorge Artel respondió:

"Tenía la urgente necesidad de escuchar el silencio, de indagar en sus símbolos y una noche decidí llegar hasta el puente Román de Cartagena, me encontraba en un momento emocional que no podría narrar, sentía cada vez más cerca las voces del viento y de las gentes de mis antepasados, entonces me dije que era el mensajero del viento y de mis ancestros, fue así como empecé a escribir este poema que era un sueño obsesivo", haciendo alusión a su poema *"La voz de los ancestros":*

"Oigo galopar los vientos
Bajo la sombra musical del puerto.
Los vientos, mil caminos ebrios y sedientos,
Repujados de gritos ancestrales,
Se lanzan al mar.
Voces en ellos hablan
De una antigua tortura,
Voces claras para el alma
Turbia de sed y ebriedad
...
¡Oigo galopar los vientos,
Temblores de cadena y rebelión,
Mientras yo —Jorge Artel—
Galeote de un ansia suprema
Hundo remos de angustia en la noche

Las referencias a lo local como territorio en su obra le dan vida a su ancestralidad, son las características del espacio las que usa como forma de resistencia, como reconstrucción de su alteridad afrocaribe. Este punto de partida, muestra cómo su poesía se posiciona desde la resistencia evocando la memoria de los ancestros, el valor de la noche como cómplice de la libertad y el ruido de los tambores como el sonido de las palabras desde las cuales reconstruye su oralidad.

En la poesía de Jorge Artel se encuentran todos los elementos que configuran un discurso desde el enfoque decolonial, la resistencia al lenguaje modernizador, un carácter reinvindicatorio y una necesidad emancipadora. Su postura política habla por sí sola.

II. Evocación y canto

Sobre los antecedentes de la poesía afrocaribeña, el profesor Alain Lawo-Sukam (2010, pg. 13-14) , dice lo siguiente:

> *...fue en el siglo XVIII que se conocieron los primeros escritores afrohispanos. El médico afro-peruano José Manuel Valdés (1767-1844) publicó sus versos religiosos bajo el título Psalter peruano (1833). Surgió luego el esclavo afro-cubano Juan Francisco Manzano (1797-1854) quien publicó los poemarios Poesías líricas (1821) y Flores pasajeras (1830). Gracias a este esclavo salió a la luz Autobiografía (1840), la primera narrativa sobre la esclavitud y una obra dramática Zafira (1842), En cuanto a Gabriel de la Concepción (1804-1844), fue conocido por su obra Plácido (1838). En Colombia, se dio a conocer a Candelario Obeso (1849-1884) con Cantos populares de mi tierra (1877).*

Al estudiar la producción intelectual o artística de un académico, o de un poeta como Jorge Artel, usualmente el énfasis se centra en lo lingüístico, en lo musical, en lo literario; como espacio donde convergen tensiones y controversias de tipo cultural, representaciones que validan los proyectos estéticos alternativos, como lo expone Marcelo José Cabarcas Ortega (2013); o indagan por la ruptura con los estándares gramaticales imperantes en un momento histórico, con la cual el poeta ofrece el "desorden" que permite que afloren nuevos paisajes culturales, al decir de Hortensia Naizara Rodríguez (2014).

Igualmente no faltan los estudios comparativos entre el poeta Jorge Artel y otros insignes representantes de la poética afrocaribeña como Nicolás Guillén, fundador de la corriente denominada *"Afrorrealismo"* (Duncan, 2013), con la que se identificó Artel, así como con el Candelario Obeso de *"Cantos populares de mi tierra"* (2009), en los que se destacan críticamente los valores de la afrodescendencia.

Artel ha sido conocido más desde una mirada cultural, centrada en el folclor, se analiza la participación de la música, la danza, la sensualidad femenina, la naturaleza, la religiosidad de los pueblos africanos, como elementos sustanciales de su obra, como en el trabajo de Manuel Guillermo Ortega Hernández (2006), el cual enlaza a este con otros grandes representantes de la poética afroamericana y caribeña como Nicolás Guillén, Helcías Martán Góngora, Candelario Obeso, Manuel del Cabral, Langston Hughes, Luis Palés Matos y el Tuerto López.

Siguiendo el análisis de Prescott (1993), tenemos que Artel tuvo en suerte el surgimiento y consolidación del negrismo, expresiones intelectuales, artísticas y humanísticas sobre temas referidos a los afrodescendientes: *"... Para Jorge Artel la corriente negrista... proporcionó un ímpetu y una dirección para el desarrollo de una nueva poética destinada a sondear las fuentes emocionales de la experiencia africana en América y a descubrir la escondida significación espiritual de la expresión cultural afro-americana." (368).*

En toda la obra de Jorge Artel, pero en particular en *Tambores en la noche* (1972), se evidencia en mayor medida "el apego y compromiso del poeta para con la presencia africana", pues con el llamado del tambor reivindica metafóricamente la voz y la memoria de los ancestros, "los enlaces culturales y espirituales con la patria ancestral". (Artel Alcázar, 2004).

"La raza negra —decía el poeta— no trajo del África solamente ruidos, danzas sensuales y sensualizantes

sino también un profundo dolor humano....". Por eso la poesía de Jorge Artel "...es un gran himno de honor al espíritu prolífico e indómito de los africanos ya desaparecidos. Sin embargo, también es una llamada a los vivos... "(Prescott, 374).

Pero hay otras dimensiones de la vida social para mirar o leer la realidad, recrearla, a través de la palabra.

III.Reclamación y grito

"...Los vientos, mil caminos ebrios y sedientos..."

En este ensayo exaltamos al insigne poeta Jorge Artel. Poeta de su raza y de su gente, de sus tambores y de protestas llenas de vida, de negritud, de emoción sin límites, de angustia ancestral y llamado de la sangre.

Es el hombre cuya identidad se oye a gritos:

"Negro soy desde hace muchos siglos
Poeta de mi raza heredé su dolor..."

Jorge Artel, a diferencia de Candelario Obeso, enriqueció su trabajo con los aportes de la afroantillanidad; aborda en verso libre la tradición africana sin esencialismos ni exotismos propios de la mirada eurocéntrica, abiertamente colonial:

"...La angustia humana que exalto
No es decorativa joya
Para turistas.
¡Yo no canto un dolor de exportación!"

Su poesía nos regala el mar, la naturaleza, la cotidianidad del ser caribe, el puerto, el viaje, la identidad, la rebeldía que duele de tanto doler; los ancestros, la negritud, las raíces, la memoria, la identidad, que se expresa en el tambor, en la gaita, en el cuerpo, en la unión con el entorno.

Acercarse a Jorge Artel desde una mirada decolonial, es buscar esas voces otras que se rebelan, insumisas, incansables en su inacabada resistencia; es plantar un poema y una bota y una bandera, para hacer sentir la fuerza de quien se niega al silenciamiento de las narrativas hegemónicas:

"Poemas
Escritos con lágrimas
De un niño sin pan;
Con las manos podridas de un soldado
Que no volvió de la guerra;
Con el rencor de un negro
Linchado por las turbas del Sur;
Con las palabras de un obrero
Y la angustia de una patria encadenada,
Cumplid vuestro destino entre los hombres;
Prendidos de sus labios,
En el pulso de sus corazones,
Marcando el ritmo igual y firme de sus pasos,
Hacia la libertad."

Jorge Turner en el Prólogo a *Poemas con botas y banderas* (1972), exalta lo siguiente: "...Artel escucha 'la voz de sus ancestros' no solo porque lleve la sangre de los abuelos que en los galeones supieron del maltrato físico, la castración, el ronzal y el rebenque, sino porque su conciencia emocionada, de clase y de raza, y su temperamento artístico, le imponen el deber de escucharlos atenta y detenidamente; de manera distinta que con el oído pegado a la tierra; con el oído vuelto hacia adentro de sí mismo y un deseo inmenso de percibir, escucha el murmullo lastimero de sus antecesores, que cuando se vuelca en su poesía cobra el volumen del grito..." (pg. 13).

En ese comentario queda plasmada la naturaleza rebelde de la poesía de Jorge Artel, su compromiso con el pasado pero fundamentalmente con el presente:

"... Era un turbión de ira.
El pueblo huracanado empujaba las horas con el pecho.
Pero nadie sabía la Consigna.
—¡Mataron a Jorge Eliécer—
A Jorge Eliécer Gaitán
Lo mataron por la espalda!

Los fusiles caían en nuestras manos,
Pero los caudillos no asistieron a la cita
Y el ímpetu nació desorientado...."

Y al evocar ese aciago 9 de abril de 1948, Jorge Artel demarca la línea de tiempo que ha significado más de 70 años de violencia política ininterrupida; matizada, maquillada, enquistada en la entraña de la Colombia profunda que no cesa de llorar a sus muertos; y de lamentar la cobardía de los caudillos que no asistieron a esa cita...

Jorge Artel intuyó, supo, comprendió, que la modernidad es un pozo oscuro que con la retórica del progreso, oculta sus consecuencias, así como también oculta la energía irreductible de los marginados y excluidos de la tierra.

A manera de conclusión

El pensamiento decolonial, contrapartida de la modernidad/colonialidad, se manifestó en Nuestramérica desde el pensamiento indígena y afrocaribeño, del que Jorge Artel es exponente egregio.

La genealogía del pensamiento decolonial, se remonta al mismo período de la Colonia en las voces insumisas e insurrectas que expresaron la inacabada resistencia, en manifestaciones como la de Waman Poma de Ayala en 1616 y de Ottabah Cugoano en 1787, con sus obras que fueron tratados políticos decoloniales, que la colonialidad del saber invisibilizó largo tiempo.

Estas manifestaciones de resistencia, abrieron las puertas a las voces y al pensamiento otros, a la memoria y la historia de los pueblos originarios y de los africanos esclavizados en nuestro territorio; cuya memoria alienta en las lenguas y las experiencias de la esclavización de africanos mucho antes de que el pensamiento ilustrado eurocentrado llegara a nuestro territorio; aun así Europa condenó la esclavitud, pero siguió narrando al indígena y al africano esclavizado como seres inferiores, salvajes, bárbaros, sin alma; sujetos exóticos para su asombro y diversión. Frente a esto se rebeló Jorge Artel, y dictó su propio credo:

"...
Creo en la estrella
Que contra el mundo enceguecido
Su ineludible luz desata;
En la libertad de los espíritus,
En la paz entre los pueblos
Y la igualdad de las razas....
Creo en los niños hambrientos
Cuyos padres son pasto de cañón
Y nervio de las fábricas,
Esclavos de la avidez capitalista
En una sociedad parasitaria.
Creo en la juventud sin cadenas,
Reinvindicada de prejuicios,
Limpia de cuerpo y de alma;
En su pensamiento estremecido
Y en el poder de la palabra....
Creo en el poder de los humildes,
Los desterrados y los perseguidos
A quienes se niega el sol, la sal, el agua;
Creo en el triunfo postrer de los de abajo
Porque de ellos es el día de mañana...."

Es aceptar el reto de asumir la resistencia que hoy se expresa en los condenados de la tierra, *los danmés de la terre*, en clave de Frantz Fanon (1961) de los que hace reflexión Nelson Maldonado Torres (citado por Mignolo, 2007), migrantes, pobres, informales, las multitudes pasto de la aporofobia.

Es reclamar las voces planetarias de Ottobah Cugoano, Egnatius Sancho, John Marrant y Loudah Equiano; Patrice Lumumba, Marcus Garvey, Aimé Césaire, Nelson Mandela, Leopoldo Sédar Senghor y León G. Damas; del gran poeta Langston Hughes, de Frantz Fanon, Michel Trouillot y de extraordinarios pensadores afrocaribeños y afrocolombianos como Candelario Obeso, Manuel Zapata Olivella, Arnoldo Palacios, Miguel A. Caicedo, Sofonías Yacup, Alfredo Vanín, Helcías Martán Góngora, Mary Grueso, María Teresa Ramírez, entre muchos otros. Con el poeta repetimos:

"Hay un rumor de botas en el viento.
Brigadas de obreros, estudiantes y campesinos
Recogerán sus ecos
Sobre el curso indetenible que nos lleva
A un mundo ileso,
Sin explotadores,

Oligarquías y miseria.
Y es esta la consigna:
¡marchad, poemas!"

Nuestra América siempre tuvo su propia voz, opuesta, en resistencia al pensamiento único, universalizante, que forzó la invisibilización con una historia de quinientos y un poco más de invasión a los otros del mundo. Este pensamiento decolonial es históricamente construido no por personalidades, sino por los movimientos sociales que hoy siguen escribiendo la historia.

Es querer oír a Artel diciendo a toda voz que no necesitamos las retóricas salvacionistas de los que proclaman la modernidad que nos "descubre" para invisibilizarnos, para condenarnos al silenciamiento de las muchas voces que nos definen en el canto, en la oración, en el grito, en el abrazo.

Es reclamar nuestra acción en el ahora y en estos tiempos que exigen nuestra presencia:

"Te amamos, paz,
En la presunta llama
Que sólo enciende el beso;
En la mañana pura
Que aflora tras los ojos de los niños;
En ese silencio azul
Donde las olas lavan sus estrellas.
Te amamos, paz,
Y tú no llegas."

En la energía telúrica que caracteriza a nuestros pueblos que no aceptan nunca más ser manipulados, explicados, entendidos, traducidos, por la racionalidad del colonizador.

Y sí en las muchas enseñanzas y experiencias de la esclavización y de la diáspora africana en nuestros territorios. Es recuperar el saber situado e históricamente construido:

"Negros de nuestro mundo,
Los que no enajenaron la consigna,
Ni han trastocado la bandera,
Este es el evangelio:
Somos —sin odios ni temores—
Una conciencia en América..."

La palabra poética de Jorge Artel es una ruta, evocación y canto; también historia y reclamación y grito. Es la voz de los ancestros que se alza desafiante para advertirnos que a pesar de los siglos trasegados, de los vientos aciagos, de las muchas violencias que siguen asolando campos y ciudades de la patria, de los muchos caídos y olvidados, de los caudillos cobardes que abandonaron el barco y dejaron a la deriva a un pueblo ávido de liderazgos, la poesía de la gente negra, de aquellos que como Jorge Artel y Candelario Obeso, siguen repicando la inacabada resistencia de los pueblos del mundo, en el clamor planetario por la vida, que es lo mismo que defender el aire, el agua, los derechos de los niños y las mujeres y hombres y los ancianos y la lucha de los pueblos indígenas, y de los jóvenes y de los artistas y de los poetas de mundo, por el sagrado derecho a vivir en paz:

"...
Te amamos, paz,
Y tú no llegas
...
Y es esta la consigna:
¡marchad, poemas!"

Referencias

Alaix de Valencia, H. (2003). *La palabra poética del afrocolombiano*. Cali: Litocencoa.

Archila, M. (2010). I*das y venidas, vueltas y revueltas: protestas sociales en Colombia,* 1958-1990, CINEP, Bogotá.

Artel, J. (1972). *Poemas con botas y banderas*. Ediciones Universidad del Atlántico, Barranquilla.

Artel, J. (1972) *Tambores en la noche*. Ministerio de Cultura.

Artel Alcázar, J.N. (2004) *Tambores en la noche y selección de poesía inédita.* Nobel Impresores Ltda. Barranquilla.

Cabarcas O. M.J. (2013) *La figuración poética de la identidad: lo negro en Tambores en la Noche de Jorge Artel.* Estudios de literatura colombiana, No. 32, pp. 73-86. Universidad del Atlántico, Barranquilla.

Duncan, Q. (2013) *El afrorrealismo en Nicolás Guillén y Jorge Artel.* Revista Comunicación, Año 34, vol 22, núm. 1. Instituto Tecnológico de Costa Rica.

Eljach, M. (2006) *La construcción jurídica del negro en la Colonia.* AXIS MUNDI Editores, Popayán, Cauca.

Fanon, F. (1961) Editorial Grove Press, París, Francia.

Lawo-Sukam, A. (2010) *Hacia una poética afro-colombiana: el caso del Pacífico.* Universidad del Valle. (Presentación).

Mignolo, W. (2007) *El pensamiento decolonial: desprendimiento y apertura: un manifiesto*. En: El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Editores Santiago Castro-Gómez, Ramón Grosfoguel, Bogotá, pg. 25.46.

Obeso, C. (2009) *Cantos populares de mi tierra.* Ministerio de Cultura, Alcaldía Mayor de Bogotá.

Ortega H., M. (2006) *Temáticas recurrentes en la poesía de Jorge Artel,* Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica. Universidad del Atlántico, Barranquilla.

Ospina, W. (1999) Borges y la literatura fantástica. Casa de Poesía Silva, agosto 13 de 1999. Centenario de Jorge Luis Borges. Bogotá.

Prescott, L. (1993). *"La presencia y la herencia de África en la poesía de Jorge Artel"*. En: Astrid Ulloa (Edición, compilación). Contribución africana a la cultura de las Américas. Instituto Colombiano de Antropología, COLCULTURA, Proyecto BIOPACÍFICO. Bogotá.

Rodríguez, H.N. (2014) *La poética de Jorge Artel, más allá del Estado nación.* Revista semestral de la Cátedra de la Lengua y Literatura hispanoamericana, Universidad Católica del Sacro Cuore, Milano, Italia. Centroamericana 24.1, pg. 39-63.

Zuleta, E. (2004) *La poesía de Luis Carlos López.* Hombre Nuevo Editores. Editorial LEALÓN, Medellín.

Antopólogo y escritor Manuel Zapata Olivella. Foto tomada de Internet.

La filosofía del muntú, aun cuando tenga la originalidad de ser la más antigua, incorpora elementos de otros pueblos africanos y de fuera del continente, lo que la hace ecuménica en el sentido más humano, es decir: tiene validez más allá de los credos religiosos o políticos. Su prédica mayor va dirigida a la enseñanza de los principios elementales de sobrevivencia y convivencia entre los hombres y la naturaleza. Una filosofía vitalista y existencialista, íntimamente sometida a los mandatos superiores y sagrados de los ancestros [...] El muntú concibe la familia como la suma de los difuntos (ancestros) y los vivos, unidos por la palabra a los animales, los árboles, los minerales (tierra, agua,fuego, estrellas), y las herramientas, en un nudo indisoluble. Ésta es la concepción de la humanidad que los pueblos más explotados del mundo, los africanos, devuelven a sus colonizadores europeos sin amarguras ni resentimientos. Una filosofía vital de amor, alegría y paz entre los hombres y el mundo que los nutre.

MANUEL ZAPATA OLIVELLA
La rebelión de los genes:
El mestizaje americano en la sociedad futura

Destino del muntú

Ashanti Dinah

I.

A mi ventana se asoma agbeyamí, el pavo real, y me dice:

El destino está entretejido por la madeja del tiempo.
Estamos emparentados con los siete elementos:
Cielo nuestro abrigo
Aire nuestro pensamiento
Agua nuestra sangre
Fuego nuestra savia
Tierra nuestra raíz
Fauna nuestras venas
Flora nuestros sueños.

Y no olvides, Dinah, que anudamos la voz del corazón a las constelaciones.

II.

A mi puerta toca akuaaró, la codorniz, y me dice:

Hacemos parte de una familia astrológica, vegetal, animal
y humana
y estamos hermanados con los volcanes y las piedras...
Acompasamos nuestro aliento con la corriente de los
pájaros y el viento.

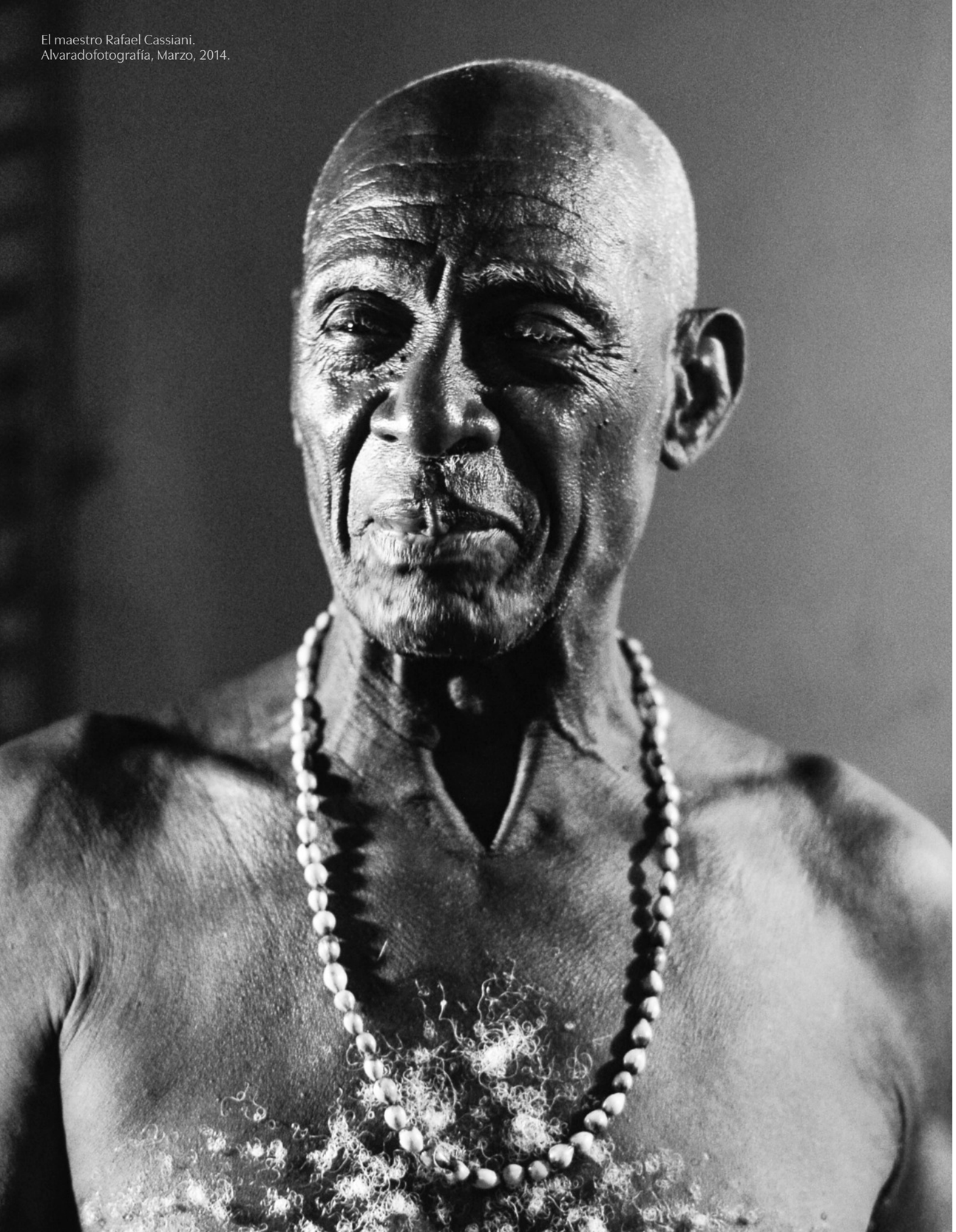
Respiramos en cada poro del alma, lo que los árboles
exhalan;
entrelazamos su fuerza y su intuición
en continua ida y vuelta,
en continúa llegada y partida,
en continuo fluir recíproco.

Y no olvides, Dinah, que somos nudo forjado desde el inicio del círculo.

III.
A mi cocina gorjea eyelé, la paloma, y me dice:

Y así como el útero cósmico,
llevamos dentro filamentos de órbitas planetarias
frecuencias de partículas y energías atómicas.
Somos continente y contenido.
Somos células, neuronas, hormonas,
somos alquimia, medicina y curación,
somos naturaleza infinita,
somos pasajeros del viaje, firmamento que camina...
Y la conciencia de nuestro cuerpo
está divido por el horizonte.
Expresamos el día y la noche,
la luna y el sol con su ciclo y reflejo.

Y no olvides, Dinah, nuestro origen es terrestre,
pero nuestro destino es celestial.



El maestro Rafael Cassiani.
Alvaradofotografía, Marzo, 2014.

Una misa para Rafael Cassiani

Por David Lara Ramos
Escritor, periodista.
Docente Universidad de Cartagena

La mañana del sábado 4 de junio de 2022, el maestro Rafael Cassiani se levantó a las seis de la mañana en su casa del palenque de San Basilio. Los cantos de los gallos se escucharon nítidos y los cerdos madrugadores husmeaban en busca de alguna sobra en los traspatios vecinos.

El maestro Rafael Cassini se sentó en su mecedora momposina, su descanso habitual. Durante la pandemia de 2020, sus hijos le acondicionaron el viejo rancho de palma amarga y paredes de bahareque y echaron piso de cemento y techo de eternit. Se meció un instante, acercó su marímbula a sus pies, sonó los flejes y lelió bajito una melodía indescifrable.

Pepe, su hijo mayor, le ofreció un tinto con galletas de soda. Le recordó que debían salir como a las ocho de la mañana: "A cobrar la plata de la tercera edad", un subsidio de 80 mil pesos mensuales que el Gobierno colombiano entrega a las personas mayores de 60 años. Rafael Cassiani tenía 87.

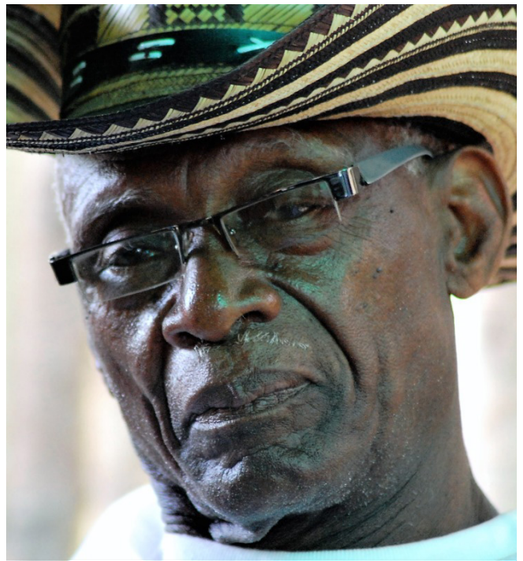
Terminó su tinto. Se reposó un rato y tomó su baño, era la rutina. Media hora más tarde, Pepe le ofreció el desayuno: torrejas de papaya, guineo mafufo cocido, huevos revueltos y jugo de chirimoyas, cultivadas en el patio. Lo disfrutó. Se puso un pantalón negro, un suéter salmón intenso, se acomodó sus sandalias. Presto a las indicaciones de su hijo, se colgó su rosario al cuello y se ajustó su sombrero vueltiao, una prenda que agregaba un carácter vigoroso, jovial a su estampa. Pepe le dio su pastilla para controlar la presión arterial y buscó la cédula de ciudadanía del maestro, indispensable para reclamar el subsidio gubernamental.

Diez minutos después de las ocho, se dispusieron a salir. El maestro Rafael Cassiani sonrió ante el espejo ubicado en un extremo de la sala; se ajustó el su sombrero vueltiao. Volvió a sonreír para anunciarle a Pepe que estaba listo. Pasó la puerta de entrada, saludó con una sonrisa a los vecinos de en frente. Volvió a sonreír cuando su hijo Pepe le tendió la mano para ayudarlo a bajar el escalón de la terraza y volvió a sonreír para agradecer el gesto de su hijo.

El maestro Rafael Cassiani era un hombre sonriente.

Tomaron la calle Real, recién pavimentada. Pepe recuerda los detalles: "Él no siguió por la carretera, no quiso bajar, sino que caminó por el andén, estaba fuerte, pero yo lo llevaba agarrado de la mano. La oficina donde cobrábamos la plata, era cerca, a media cuadra. Al llegar allí, mi papá intentó subir un escalón, estaba alto, como cuarenta centímetros, un piso de cerámica azul, cuando subió el pie derecho no alcanzó la altura del peldaño, tropezó, perdió el equilibrio, se me vino encima, lo abracé, si no se hubiera caído".

Los vecinos, al ver la escena, acudieron en auxilio. Lo subieron hasta la entrada de la oficina y lo sentaron en una silla blanca de plástico. La gente comenzó a echarle fresco. Pepe se dio cuenta que el rosto de su padre se iba descomponiendo. "Mi papá estaba consciente —aclara— y me dije, esto no es 'de fresco', hay que



El maestro Rafael Cassiani. Fotografía de David Lara Ramos.

llevarlo al puesto de salud... Ahí mismo agarramos una moto, bien rápido, enseguida".

Llegaron al puesto de salud ubicado a un costado de la iglesia en honor al patrono San Basilio. Al frente, la plaza principal con el monumento de Benkos Biojó, fundador del palenque.

Cuenta Pepe que la médica de turno le tomó la presión. Preguntó cómo había sido la mañana del maestro Rafael Cassiani. Pepe le contó. La doctora dijo que tenían que llevárselo de inmediato para Cartagena, capital del departamento de Bolívar, a 52 kilómetros de distancia.

Pepe se fue corriendo hasta su casa. Metió en su mochila una pijama, una muda de ropa y las pastillas para la presión de su padre. Corrió de regreso al puesto de salud. Preguntó por la doctora, caminó hasta la sala de emergencia. "Ella me vio y me dijo: 'Lamentablemente, su papá acaba de fallecer, lo siento mucho'", fueron las palabras que uso la doctora, recuerda Pepe.

Eran las 9:38 de la mañana. El maestro Rafael Cassini había muerto, su corazón se paró. Era voz, la voz, del Sexteto Tabalá de San Basilio de Palenque.

El Sexteto Tabalá

La música de Palenque, según cuenta Stevenson Padilla, hoy marimbulero del Sexteto Tabalá, proviene de dos grande familias o dinastías. Por un lado, los Valdez, cuyo estandarte es José Valdez Simanca, conocido como Simankongo, quien mantuvo viva la tradición del sexteto hasta nuestros días. Por el otro, los Salgado, cuya raíz más emblemática es Paulino Salgado, conocido como Batata III, quien hizo parte del Sexteto Tabalá en los años 60.

La unión de esas dos dinastías musicales, los Valdez y los Salgado, se da a finales del siglo XIX, con el matrimonio de Manuel Salgado, tamborero, conocido como Batata II y María de la Luz Valdez, cantadora de bullerengue y chalupa, cacica de *El cabildo de lumbalú*, agrupación que se encargaba de los rituales para despedir a los muertos. Narraban sus vidas en el velorio con tonadas, cantos y versos.

Según Stevenson Padilla se contaba la vida del difunto en sus tres vidas, según la tradición palenquera: "La primera, la vida terrenal; la segunda, la de las aguas, de ahí proviene el mito de Catalina Luango Salgado, que se unió con el Mohán en las aguas de la ciénaga de Palotá; y la tercera, la del más allá. Mi abuelo, Simankongo fue también cacique del cabildo del lumbalú, hasta el día de su muerte. Se encargaba de cantar con el Sexteto Tabalá todos los velorios, no solo aquí en San Basilio sino también en Cartagena y Barranquilla, en donde los llamaran para despedir a un difunto, él organizaba su sexteto y se iban a tocar las nueve noches de velorio". Palenques urbanos en barrios como San Fernando, San Francisco o Nariño en Cartagena. San Felipe, Nueva Colombia, La Manga o Me quejo, en Barranquilla.

A partir de esas dos familias y sus posteriores descendientes, confirma Stevenson Padilla, proviene la música que ha brotado de San Basilio, desde los cantos rituales de lumbalú, pasando por el bullerengue y los sones de sexteto hasta manifestaciones que conectan el rap y la champeta con ritmos nativos. Esos entramados y mezclas musicales nos llevan a la primera década del siglo XX, punto de partida de la música de sexteto que cubrió la región del norte de Bolívar, incluyendo la ciudad de Cartagena, el Canal del Dique hasta San Cayetano y desde allí hasta la región de María la Baja, los altos de Ñanguma y Guamanga arriba.

Entre 1907 y 1909, se construye en la región de Sincerín el ingeniero azucarero Central Colombia, en la llamada hacienda San Agustín, propiedad de los hermanos Carlos y Fernando Vélez Daníes. Cubría territorios de la margen oriental del Canal del Dique, las poblaciones de Sincerín, Mahates y Malagana, las zonas de San Pablo, San Basilio y María la Baja. El ingenio azucarero Central Colombia fue una apuesta industrial de procesamiento de la caña para fabricación de azúcar refinada, ron, melaza y derivados, con fines de exportación.

En 1906, el ingeniero cubano Luis Bacallao llegó a la región de Sincerín con la intención de dar un concepto sobre las tierras de la hacienda San Agustín. Valorar si era posible levantar un ingenio con las mismas características de los de Cuba, que era, en aquel entonces, el primer productor de azúcar refinada del mundo. El montaje de la Central Colombia duró casi dos años, tiempo en el que fueron llegando más y más técnicos cubanos a la hacienda San Agustín. Ese proceso concluyó en 1909, año de la primera y generosa gran zafra.

La historiadora María Teresa Ripoll en su artículo *El Central Colombia. Inicios de industrialización en el Caribe Colombiano,* establece que en 1913, los Vélez Daníes, dada la prosperidad del Central Colombia, compraron la hacienda Aguas Vivas, en jurisdicción de los municipios de Arjona y Turbaco, tierras que se extendía por la margen occidental del Canal del Dique hasta el municipio de Rocha.

Los territorios del Central Colombia cubrieron entonces parte de la región de Montés de María, por los lados de la serranía de San Jacinto, hasta la hoy población de Rocha, sobre aguas del Canal del Dique, un extenso territorio que desde el siglo XVII concentró a una vigorosa comunidad afro en haciendas y palenques, cuya evidencia cultural celebramos y disfrutamos hasta nuestros días.

Ese montaje de la industria del azúcar, contó con apoyo estatal y requirió de mano de obra calificada que provino de Cuba, en especial de La Habana y Matanzas, que eran, al entrar el siglo XX, urbes llenas de prosperidad en el gran Caribe.

En medio de tanta abundancia, habaneros y matanceros organizaron fiestas con su propia música. A ritmo de changüi y sones cubanos se celebraban las zafras o cosechas. La novedosa música propuesta por los extranjeros cubanos fue apreciada por los trabajadores del Central Colombia lo que dio nuevos ánimos, nuevos bríos y nuevos ritmos a la vida cultural de Sincerín y sus alrededores.

Establecer qué sucedió con la cultura y la música de la región, entre la primera zafra de 1909 y 1953, año en que el Central Colombia fue liquidado, es una tarea de interpretar, reinterpretar y unir fragmentados, tal como lo hace Stevenson Padilla: "Nosotros sabemos que el sexteto que formó mi abuelo Simankongo venía de años atrás, quizá de los años 1915, 1920, porque yo me ponía a hablar con él, que trabajó desde los ocho años en el Central Colombia. Él me contó que su trabajo era arrumar la caña, organizarla, en espera de un tractor que los cargaba y la llevaba a los trapiches, sus recuerdos eran claros unas veces, otros, difusos, pero sí decía que esa música cubana les gustaba a todos, por eso la cantaban y bailaban", dice Stevenson Padilla.

El maestro Rafael Cassiani. Fotografía de David Lara Ramos.

La señora Concepción Hernández tiene 78 años, es traductora de lengua palenquera y rezandera. Ella traza una línea desde el presente hacia esos tiempos del goce promovidos por la riqueza del Central Colombia. "Rafael Cassini es el último de los viejos sexteteros, eso lo recogió de la tradición musical del viejo José Valdez Simanca, Simankongo, que fue el que le dio mayor respeto a esa música que solo se escuchaba por aquí, sobre todo en los velorios. Me acuerdo que ya para los años 65, 70 fue que más se vino a escuchar esa música. Yendo a lo más antiguo, está Pantaleón Salgado, el primero que aprendió a tocar la marímbula, de ahí pa' atrás, las cosas se van perdiendo".

Stevenson Padilla, al escuchar a la señora Concepción Hernández, agrega: "Esto me lo contó mi abuelo Simankongo. Resulta que Pantaleón Salgado, comenzó a enseñarle a mi abuelo unos pases de marínbula, los mismos que el viejo Pantaleón aprendió con los cubanos. ¿Qué pasó? Al año, ya mi abuelo, que era corpulento, lo superó, muchos decían que era mejor. Pantaleón Salgado vivía en el barrio arriba y él ahí tenía la gente con la que tocaba, es decir, mi abuelo tuvo que buscar a su gente, porque ya estaba el marímbulero. Mi abuelo era muy hábil, hizo su propia marímbula, consiguió los flejes y una caja de madera que él mismo construyó".

El escritor Nicolás Simarra, nacido en Palenque, confirma lo dicho por Stevenson Padilla, en la crónica *El adiós al legendario juglar Simankongo,* publicada el 29 de septiembre de 2002, en el suplemento Dominical de El Universal de Cartagena, registra un testimonio de Simankongo: "Desde 1938 yo había superado al maestro Pantaleón, soy músico, acompaño al grupo tocando todos los instrumentos cuando se necesita, pero soy el oficial de la marímbula, instrumento por el que siento una gran pasión".

En 1938, Simankongo, que nació en 1922, tenía 16 años. El maestro Rafael Cassiani, que nació en 1934, tenía 4. Los relatos orales, algunos vertidos al papel, han asegurado que para 1930, momento en que Simankongo era un niño de ocho, ya superaba al maestro Pantaleón, además, que era líder de un grupo que luego se convirtió en el Sexteto Tabalá, sin embargo, el escritor Nicolás Simarra asegura que el maestro Simankongo en vida, le contó que fue en 1933 cuando le dio los primeros golpes a los flejes de una marímbula. Por otro lado, no existen evidencias que demuestren tal rivalidad entre Simankongo y el mítico Pantaleón Salgado.

Los mayores, como la rezandera y traductora Concepción Hernández, confirman que Pantaleón Salgado fue el primer marimbulero de San Basilio. Pantaleón murió en 1952, cuando Simankongo tenía 30 años, el maestro Rafael Cassiani contaba con 18 y era reconocido por su timbre potente, su canto limpio y su voz cautivadora.

Simankongo murió a los 80 años, un 24 de julio de 2002. El maestro Rafael Cassiani fue el encargado de cantar aquella primera noche de velorio, temas como *Clavo y martillo, La vida es muy bonita pero al fin siempre se acaba, Micaria, Son del amanecer, El palomo y Esta tierra no es mía,* temas que hicieron parte, entre otros, de la primera grabación del Sexteto Tabalá, realizada por Ocora Record en 1998.

El maestro Rafael Cassiani. Fotografía de David Lara Ramos.

El maestro Rafael Cassiani. Fotografía de David Lara Ramos.

Pepe, que hoy tiene 68, dice que su papá comenzó a cantar desde niño. "Es una historia que yo se la escuché a mis tíos, ellos decían que mi abuela, Creseliana Cassiani Cassiani, le amarraba un pañuelo en la boca, cuando mi papá tenía apenas ocho o nueve años, un niño. Mi tío Martín y mi tío Pedro, decían que mi papá se la pasaba cantando desde la mañana hasta por la noche y así fue hasta el día de su muerte. Mi papá fue creciendo hasta que un día, Simankongo lo invitó a que cantara en los velorios, no solo de aquí en Palenque y Cartagena, sino por todas esas tierras de Sincerín, Mahates, Evitar, San Pablo, Los Nísperos, así andaban, velando los muertos en esas noches oscuras, en esos montes, porque por aquí no había luz en esos tiempos, se iban tocando tambor, con mechones y cantando sus sones. Así también fue el velorio de mi papá".

La primera noche de velorio del maestro Rafael Cassiani

El cuerpo del maestro Rafael Cassiani, estuvo en el puesto de salud más de una hora, tiempo en que Pepe logró asimilar la noticia, llamar a sus hermanos en Cartagena para que gestionaran la traída de un ataúd y los arreglos funerarios.

Cuenta Pepe que el cuerpo de su padre salió del puesto de salud en una camilla a eso de las once de la mañana. Tomó la calle de Las flores y cruzó hacía la calle Real. La escena de un camillero tirando el cuerpo del maestro Rafael Cassiani, cubierto con una sábana blanca, Pepe con lágrimas en los ojos, mochila al hombro al lado de la camilla, fue suficiente para que la noticia comenzara a propagarse por el pueblo. "Murió, murió Cassiani".

A eso de las dos de la tarde, el ataúd fue colocado en la mitad de la sala. La señora Concepción Hernández fue la encargada de rezar el primer rosario en sus misterios gozosos. Luego pidió: "Dale señor el descanso eterno y brille para él la luz perpetua, descanse en paz, el alma de tu hijo Rafael Cassiani Cassiani, recíbelo en tu gloria, amén.

Los vecinos comenzaron a congregarse. Los dolientes llenaron la casa del maestro, el gentío se congregó en la terraza, la calle fue cerrada por una población dolida ante la partida de uno de los líderes más queridos. La solicitud de sacar el ataúd y colocarlo en la mitad de la calle Real, llegó como un murmullo a los oídos de Pepe y sus hermanos.

Se armaron unos kioskos de lona para amainar la temperatura. El ataúd fue puesto en la mitad de la calle Real al final de la tarde. Comenzaron los rituales cantos del lumbalú. Emelia Reyes Salgado, a quienes todos conocen como La Burgos, hija de la legendaria, Graciela Salgado (voz líder de las Alegres Ambulancias, fallecida en 2013 a los 83 años), comenzó los cantos de lumbalú y bullerengue, sonaron los tambores. La voz de Juan Cañate grito plena, dolida: "Se fue Cassiani". Hombres y mujeres, con el llanto ritual, alzaban sus brazos, los movían al ritmo de los cueros templados. Se danzó hasta las 12 de la noche, cuando la señora Concepción anunció un nuevo rosario, volvieron los misterios gozosos. Se repitió: "Dale señor el descanso eterno y brille para él la luz perpetua, descanse en paz, el alma de tu hijo Rafael Cassiani Cassiani, recíbelo en tu gloria, amén...

Luego, la voz del maestro Rafael Cassini brotó viva de dos parlantes que se instalaron en la terraza de la casa. Dos temas se repitieron, coreados por los dolientes verso a verso. El primero, *Rosa Carminia,* seguían danzando alrededor del ataúd.

Rosa Carminia le preguntaba/ oiga viejito para 'onde va,/ Rosa Carminia le preguntaba oiga viejito para ónde va.../ Ay se va, se va, se va solito, ay se va se, molenero, se va, se va solito, ay se va se va, Rosa Carminia, ay se va, se va solicito, se va Yomaira Blanco, ay se va, se va, solito...y se va, se va Rafael Cassini, ay se va se va, se va se va solito, Rafael Cassini/ Ay se va, se va, se va solito, ay se va, se va solito. Coreaban los dolientes.

El segundo, *Esta tierra no es mía* de la autoría del maestro Rafael Cassiani Cassiani.

Está tierra no es mía,/ está tierra no es mía,/ esta tierra no es mía,/ esta tierra es de la nación/ Yo salí de cacería,/ lo que maté fue una lora,/ la maldición de Colombia desde que llegó la Incora./ Está tierra no es mía,/ está tierra no es mía,/ esta tierra no es mía,/ esta tierra es de la nación//

Esa noche, José Valdez, conocido por todos en San Basilio como Paito, niño chiquito, en lengua palenquera, hoy de 66 años y segunda voz del maestro Rafael Cassiani en el Sexteto Tabalá, recordó momentos al lado de quien llamó su maestro: "Lo conocí, cuando yo tenía 12 años, él era tocador de la danza de los negros, que recorrían las calles en las fiestas de La Candelaria y en las Fiestas de Noviembre. Salía con mi tío Cecilio Valdez, el papá de Justo Valdez, músico importante también. Rafael Cassiani ha dejado su experiencia, mucho reconocimiento, con él fui a España, Jamaica, Estados Unidos, y muchos lugares de Colombia, él fue un padre, un amigo, mi maestro, se fue un grande de la música palenquera", recordó Paito.

La Burgos dejó por un momento su danza alrededor del ataúd y sus cantos de lumbalú para contar su cercanía con el maestro Rafael Cassiani: "Un líder de la comunidad, era el único que quedaba de los viejos sexteteros, perdimos un hombre sabio de nuestra comunidad. Una persona que sabían mucho de nuestro pasado, eran las personas que contaban las historias de antes, del Palenque viejo. Yo lo tuve como un papá, todas las mañanas iba a su casa a preguntarle por su amanecida, me decía: 'Amanecí bien, mija, como el pan de sal, bueno por fuera; hueco por dentro. Entonces yo le decía, 'atécese Cassiani', y él me respondía, 'Yo estoy teso, bien teso' y enseguida soltaba esa risa bonita que tenía él. Se acabó, se acabó Cassiani, dios mío. Ese fue un jefe, un cacique de verdá, verdá".

La Burgos estuvo la noche en pie cantándole el lumbalú al maestro. "Ya se han ido muchos grandes de este pueblo —agrega—, se fue Batata, Paulino Salgado, tío mío; se fue Dolores Salinas, con su voz fina; se fue Simkankongo, con su marímbula; se fue mi madre, Graciela Salgado, que era única con su voz y su tambor, y ahora se va el maestro Rafael Cassini, el último de los viejos del Sexteto Tabalá".

La primera noche de velorio del maestro Rafael Cassiani

A las seis de la mañana del domingo 5 de junio, la señora Concepción Herrera comenzó a rezar el rosario. Los misterios gloriosos irrumpieron en el silencio de la fría mañana. El ataúd había vuelto a la mitad de la sala al finalizar el amanecer.

Pepe organizó desayuno para los que resistieron el amanecer y acompañaron al maestro Cassiani hasta la mañana. Se escucharon los pitos de los buses que anunciaban la llegada de nuevos amigos y familiares provenientes de los palenques urbanos de Barranquilla y Cartagena. Con la anuencia de la familia del maestro Rafael Cassiani, el ataúd fue llevado al centro de la plaza, en la tarima central. Un pasacalle en lo alto de la tarima decía: Maestro Rafael Cassiani Cassiani: *Piacha po to tiempo (Profesor/ maestro por todos los tiempos)* Allí permaneció el ataúd hasta las cuatro de la tarde, momentos en que fue conducido a la iglesia que el mismo Rafael Cassiani gestionó para que se construyera.

La historia la cuenta la señora Concepción Herrera: "Sucede que Carlos Vélez, abuelo de Orlando Vélez, los dueños de las tierras de la caña, hizo la iglesia de Sincerín, en honor a Santa Catalina, que era el nombre de su mamá y a San Carlos, el nombre de su papá. Ellos propusieron hacer otra iglesia. Rafael Cassiani, que trabajaba con la caña, dijo que la hicieran en su tierra, pero los palenqueros dijeron que esa gente blanca lo que quería era cogerse a Palenque, eran creencias, asunto de los viejos de aquella época. Así que no se pudo. Entonces encargaron a Dionisio Vélez, tampoco se pudo, se opusieron los palenqueros. Cassiani intervino para que se pudiera hacer. Don Orlando, con su hija Angelina, que era arquitecta, por fin pudieron

levantar la iglesia, convencer a la gente, eso pasó en 1964. Aquí lo único que se puso fue el agua, que traían del arroyo, porque don Orlando dio todo, trajo sus trabajadores, así se hizo la iglesia en aquella época".

Una cruz de madera lideraba el cortejo. Los cargueros se mostraron prestos, voluntariosos. El orgullo de llevar al maestro a su última misa. Un gran cuadro al óleo, con la imagen del maestro Rafael Cassiani se elevó en medio de la multitud, los picós de las cantinas ubicadas en la calle Real, soltaron el tema "Reina de los Jardines", de la autoría de Simankongo *Ayer la videee,/ una mañana regando flores,/ a la dueña de los jardines/ de los jardines de mis amores,/ Reina de los jardines recíbeme cantando,/ reina de los jardines,/ recíbeme llorando,/ reina de los jardines,/ recíbeme llorando,/ reina de los jardines./*

Desde que la iglesia se abrió para los católicos de palenque, el maestro Rafael Cassiani fue su monaguillo. Más de 50 años acompañando a los sacerdotes que oficiaban la misa y que venían cada domingo a encontrarse con su feligresía. Las únicas veces que faltó a la misa de domingo fue porque se encontraba en algún velorio en Barranquilla o Cartagena, o tenía una presentación con el Sexteto Tabalá. "Siempre se sentaba allí —dijo el padre Antonio, al comenzar la misa, señalando a la derecha del altar mayor— Ahí vamos a hacer una silla de concreto, de granito, para recordar a Rafael Cassiani, que fue siempre muy respetuoso de los asuntos de Dios".

En la homilía, el padre Antonio, un misionero haitiano, con un singular acento francés y cantico palenquero, reconoció la fuerza de la cultura afro. Recordó que la primera lectura, tomada del libro de Los Hechos de los Apóstoles, se refería al día de Pentecostés, cuando los apóstoles estaban reunidos y brotó una fuerte ráfaga de viento, bajaron del cielo lenguas de fuego que se posaron sobre la cabeza de cada uno de los apóstoles y al instante comenzaron a hablar en otros idiomas. El padre Antonio dijo que esa lectura traía un mensaje de Maciano (otro de los nombres por el que era conocido Rafael Cassiani, en la comunidad, así lo llamó en toda su homilía). "Maciano nos da un mensaje en este momento de su partida, que sigamos hablando en lengua palenquera, sigamos traduciendo nuestros cantos en lengua palenquera, sigamos traduciendo la misa en lengua palanquera, fue algo que Maciano se propuso y lo cumplió, debemos continuar".

Concepción Herrrera complementó las palabras del padre Antonio: "Nosotros aquí en la iglesia hicimos un grupo para traducir y Rafael Cassiani hizo parte. Eso pasó en 1997. Hasta que se hizo la primera misa en lengua palenquera en la iglesia de San Pedro Claver, el 21 de mayo de 2000. Después eso, se hacía durante la Semana Santa, en la catedral, todos los Lunes Santo, pero eso se perdió, sería bueno retomar esas costumbres y hacerle también un homenaje al señor Maciano".

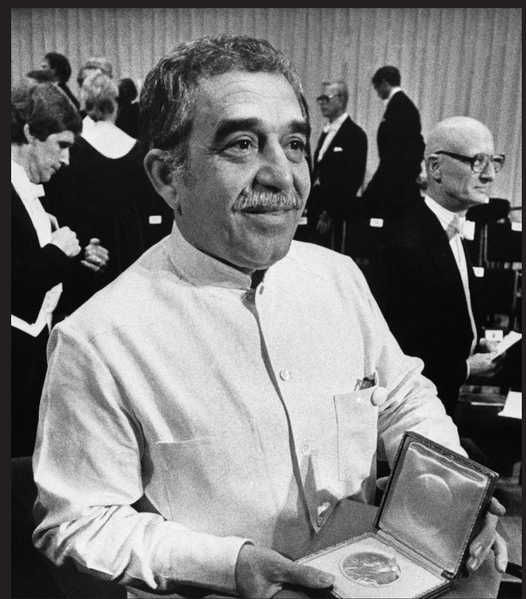
Pepe, su hijo, comentó el porqué de Maciano: "Resulta que aquí en Palenque a la gente la conocen más por el apodo que por el nombre verdadero, a mí papá le decían que era un ser como de otro planeta, porque era bueno, trabajador, sincero, todo lo que un buen ser humano es, entonces le pusieron Maciano, o sea Marciano, pero como aquí hay palabras que pierden unas letras, a él le decían Maciano. En la casa hay una placa, que puso el Ministerio de Cultura en las casas de líderes de la comunidad, en la puerta de mi casa hay un aviso grande que dice "Posa ri Maciano", que quiere decir en español, Casa de Marciano, ese era mi papa".

El padre Antonio volvió a retomar su homilía, dijo entonces que Maciano era el monaguillo eterno, el monaguillo para siempre. "Nunca falló en su oficio de servir en el altar, ese hombre tenía un corazón de sacerdote, un hombre extraordinario, obediente, que amó su cultura y la defendió. A través de la primera lectura, sobre pentecostés, Maciano parece que nos está diciendo cuiden su cultura, su lengua, enseñen a los niños ese idioma".

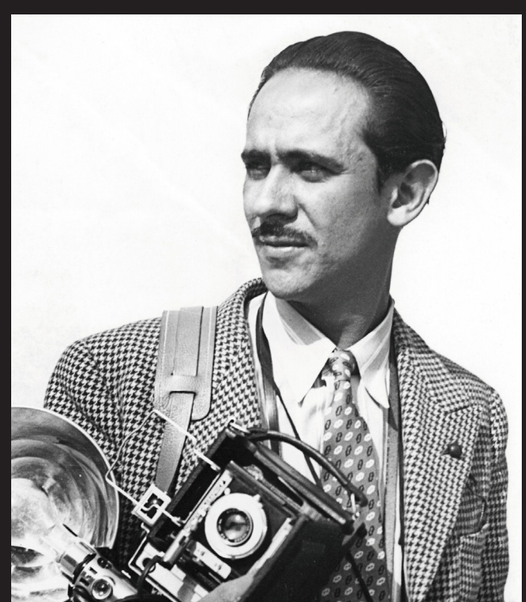
Al finalizar la misa de despedida del maestro Rafael Cassiani, el padre Antonio pidió un gran aplauso para un hijo ejemplar, las palmas fueron generosas.

Afuera de la iglesia, los picós amplificaron el himno de palenque. La cruz de madera volvió a colocarse al frente del cortejo, que caminó lento, con la candencia de los tambores, hacia el cementerio de palenque.

"Se fue Maciano, se fue Cassiani", se escuchaban los gritos de un pueblo que despidió con honores a su gran maestro. La voz, la voz del Sexteto Tabalá.



Con amigos se administra el hambre



García Márquez, Zapata Olivella, Leo Matiz y Nereo López.
Fotos tomadas de Internet.

Por Javier Ortiz Cassiani

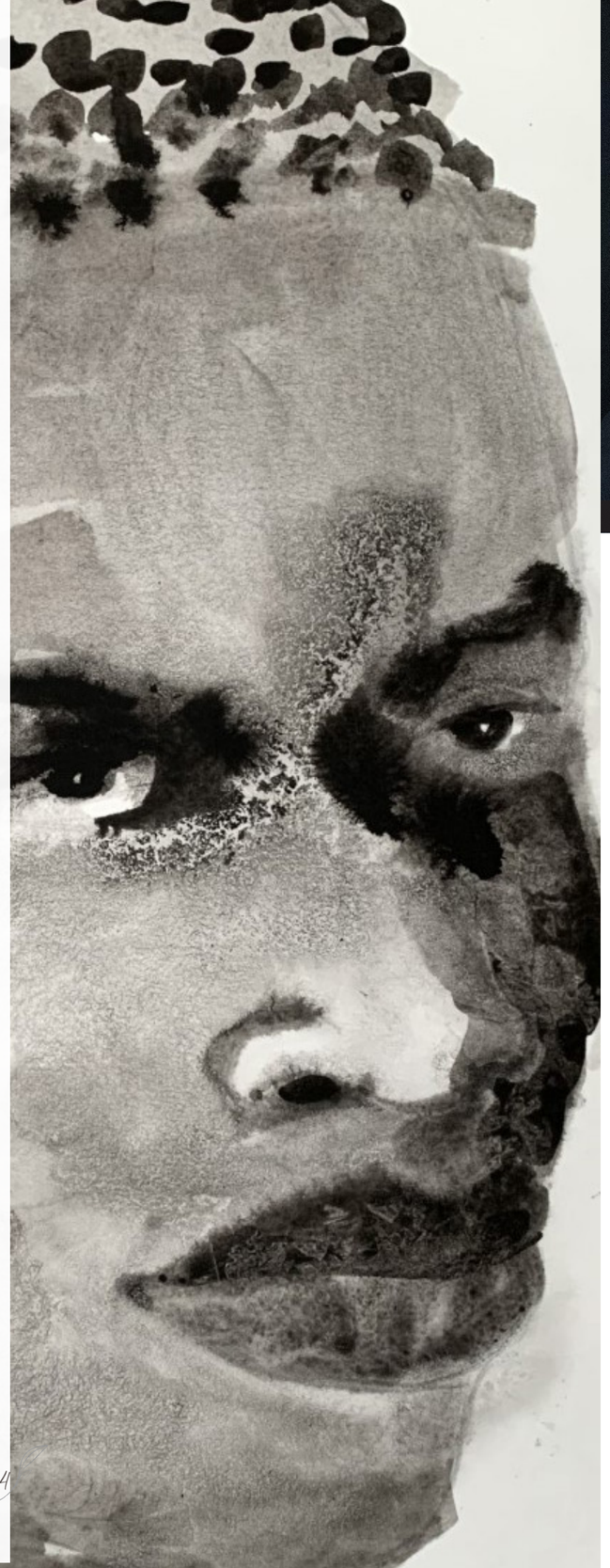
Se tostaron con la resolana cerril de La Guajira. Sintieron que la sal se les metía por los poros para purgarlos con salitrosa sudoración y se desvelaron para presenciar el florecimiento de los cactus como celebración de la belleza y la resistencia de un pueblo en la aridez de ese territorio. Fueron testigos de cómo los manatíes con su ternura de vacas prehistóricas iban desapareciendo del río Magdalena y cultivaron la sensibilidad para leer en los braceros de los puertos fluviales la dignidad de los bogas de antaño. Participaron del esplendor del arte mexicano posrevolucionario, pero también supieron de Ciudad de México exhibiendo su mondongo con olor a tortilla y sus noches de pepenadores y cantinas de buena muerte. Hablo —quiero hablar— de Gabriel García Márquez, Manuel Zapata Olivella, Leo Matiz y Nereo López; de la relación solidaria que construyeron en la pobreza y el vagabundaje. Sabemos que fueron escritores o fotógrafos consagrados, pero en un tiempo fueron eso y también vagabundos —a veces solo vagabundos—, pese a que fue Zapata Olivella el único de ellos que publicó el hambre al mismo tiempo que la padecía, y hasta se hizo retratar por Nereo López posando con el disfraz de lo que era.

Gabriel García Márquez lo dijo pero cuando ya estaba en la gloria: le tocó cantar boleros y vallenatos; hasta se ganó una beca para cursar estudios de bachillerato por la gracia de su voz y la buena caligrafía con la que copió la letra de una canción para que un burócrata enamorado se la dedicara a la novia. Lo que se ha dicho menos es que fue cajero de una delegación folclórica que Zapata Olivella llevó a la Unión Soviética. Ocurrió en 1957, para los tiempos en que Gabo, varado en París por el cierre de El Espectador durante la dictadura de Rojas Pinilla, administraba el hambre en dosis equitativas con su apariencia de beduino en desgracia. A su paso por la ciudad —como le gustaba andar: con una recua de músicos de todas las pelambres y de varios rincones del país—, Manuel lo encontró y no dudó en arrastrarlo como parte de la delegación que participaría en el VII Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes. Dijo el Nobel en sus memorias que la vocación más cierta de Manuel "era tratar de resolverle los problemas a todo el mundo". Uno puede leer esto desde el reclamo que suele hacérsele a Gabo por la falta de referencia en sus escritos al trabajo literario de sus contemporáneos colombianos —prefería quedarse en el apunte anecdótico cuando hablaba de sus colegas—, pero es imposible negar la verdad que encierra la afirmación. Lo que pasó antes de aquella incursión que atravesó la Cortina de Hierro con sus sones se ha dicho siempre: se encontraron en la barahúnda del Bogotazo y Zapata Olivella ratificó los deseos de García Márquez de volver al Caribe. Un mes después, se encontrarían en Cartagena de Indias, en uno de los bailes de las negrerías festivas de Getsemaní, cuando ya Gabo había reemplazado el abrigo de paño capitalino por sus camisas de arlequín. Zapata lo llevó al periódico El Universal, lo presentó a Clemente Manuel Zabala, el hombre del lápiz rojo, y más tarde a Rafael Escalona, y etcétera, etcétera...

Años atrás de esos encuentros, a mediados de los cuarenta, Leo Matiz, instalado en México, contrató a Manuel —que había llegado a pie desde Panamá— para que cargara el equipo de fotografía durante las travesías para sus reportajes gráficos. La cosa iba bien. "A media noche —escribió Zapata Olivella—, recorríamos los camerinos de los teatros sorprendiendo a actores, bailarines, cantantes y cómicos en su ajetreo detrás de bastidores. Otras veces captábamos los preparativos de algún torero para una gran faena, o bien, sin más objetivo que hacer fotografía, recorríamos algunos suburbios de la ciudad en pos de la miserable existencia de los pepenadores que ya conocía". Pero el voyerismo noctámbulo se acabó. A Matiz se le ocurrió acusar al pintor David Alfaro Siqueiros de plagiar una de sus fotografías —que el mismo Siqueiros le había encargado— en el mural que hizo para el Palacio de Bellas Artes. Siqueiros era excelente artista, pero también cabrón y sangre-en-el-ojo, y no andaba con reparos para chingarse a sus enemigos. A Matiz lo expulsaron de México, y Manuel, que a todas luces estaba en peores condiciones, se hizo el pendejo —como él mismo lo dijo— para no correr con la misma suerte. Zapata y Matiz se encontraron después en Bogotá. El autor de *Changó, el gran putas* publicó un perfil del fotógrafo en enero de 1950 para la revista Cromos, y en más de una ocasión las fotografías de Matiz acompañaron crónicas y reportajes de Zapata.

Sin embargo, la mancuerna periodística más sólida sería la de Nereo López y Manuel Zapata Olivella. Fueron amigos desde la adolescencia en la Cartagena de Indias de los años treinta, cuando se colaban en los cines de la ciudad, y presumían de galanes de vanguardia en los barrios de Getsemaní y San Diego. A comienzos de los años cincuenta, Manuel encontró al amigo sudando con la flama petrolera y el calor del río en el puerto de Barrancabermeja, donde administraba un cine y tomaba fotos. Zapata Olivella presentó su trabajo a *Cromos* y a *El Espectador*, y lo que vino, entre los años cincuenta y sesenta, fue una estrecha llave periodística que trascendió las fronteras nacionales con la aparición del trabajo de ambos en la revista *O Cruzeiro*, de Brasil. En una entrevista, al final de su vida, cuando ya tenía edad para cagarse en cualquiera de los mitos culturales de la nación, Nereo dijo que a La Cueva nadie había ido en plan literario, que era una simple "cantina especializada en cacería y pesca" a la que todos iban a tomar ron, de modo que lo que se daba allí "eran puras conversaciones de borrachos"; que se moría de la risa cuando la definían como "un centro de encuentros intelectuales". Lo que sí le salió como una sentencia del corazón fue la siguiente frase: "Mi amigazo de infancia era Manuel Zapata Olivella".

En los momentos más difíciles de sus vidas, estos hombres se dieron la mano y construyeron una fraternidad creativa que en un país acostumbrado a inventarles genealogía a dudosas camarillas intelectuales poco o nada se ha explorado o por lo menos no con la sistematicidad y el reconocimiento que merece. Y no sería una labor menor: se trata de historizar los momentos fundacionales en que estos cuatro hombres —caribeños hasta la médula y, por la misma razón, universales— contribuyeron a la definición de la identidad plural y popular de la nación colombiana. El momento en que —en la mayoría de casos con Zapata Olivella como eje— pusieron la pluma y el lente donde nadie los había puesto hasta entonces, y con su errante genialidad desentrañaron la Colombia vital y profunda. Mientras lo hacían, con gracia y rigor, legaban a toda la humanidad una obra maravillosa.



Weilder Guerra Curbelo. Foto de Pablo Salgado. Tomada de la Revista Bocas. El Tiempo.

Rafael Escalona. Foto tomada del periódico El Universal de Cartagena.

Una pregunta para Escalona

Weilder Guerra Curbelo

No me es posible precisar el día ni el mes en que visité al maestro Rafael Escalona hace varios años en su casa situada en el norte de Bogotá. Solo tengo la certeza de que ello sucedió pocos meses antes de su muerte. Acaso este hecho, que marcó el cierre de su trayectoria vital, pueda darles una referencia tranquilizadora a quienes se obsesionan con las minuciosas precisiones del tiempo percibido en Occidente como una secuencia lineal y episódica de los eventos. Al igual que en la cosmología de los aborígenes australianos pienso que ello es irrelevante. El encuentro ocurrió y esa lejana conversación podría situarse con mayor justicia en el tiempo referencial del mito. Escarbando en la memoria, he descubierto que algunas fechas citadas por Escalona no podrían ajustarse con armonía y precisión en las convenciones establecidas para fijar los sucesos del tiempo concebidos como "el pasado".

La visita

Esa tarde llegué hasta su casa de la mano de mi apreciada amiga Fina Castro cuyos vínculos, y los de su familia, con el maestro Escalona abarcan varias generaciones. De hecho, hay una cálida carta que Fina aún conserva, en la que la llama su sobrina y compara su belleza con la de la propia música vallenata. Un grupo de periodistas alistaba sus cámaras para entrevistarlo. El maestro Escalona vestía un abrigo camel, un vestido café y un sombrero de ala ancha que asocié, inevitablemente, con la imagen literaria de Melquiades, el gitano de *Cien años de soledad*. Uno de los fotógrafos quiso armar un escenario que en realidad era la recreación infinita de un estereotipo incuestionado y puso un sombrero vueltiao encima de

un acordeón. Escalona, rechazó prontamente el cliché, "Valledupar no tiene ni sombrero ni vestuario", afirmó de manera calmada pero enérgica.

Mientras transcurría la larga entrevista, comencé a mirar las pinturas primitivistas del maestro y encontré sobre una mesa un cuento de su autoría llamado *Nicolasa lagartija,* que trata de la relación amistosa surgida entre un hombre y una lagartija que aquel encuentra en el patio de su casa campestre debajo de una mata de jazmín. En esas me hallaba cuando el maestro me abordó y empezamos la conversación sin que nos presentáramos. La charla fue sobre sus cuentos sus pinturas y sus amigos de infancia. Como los murciélagos los humanos comunicamos a través de ondas que rebotan y nos permiten esquivar obstáculos y nos dan la certeza de que el otro ha recibido el mensaje

Trascurrido un largo rato preguntó mi nombre. No era tanto para saberlo, pues Fina le habría hablado de mi antes del encuentro, sino para ubicarme con precisión en su extenso mapa de relaciones organizado en nítidas coordenadas sociales. Escalona recordó a varios de ms parientes maternos y solo hasta entonces preguntó por el motivo de la visita. No he venido paraque me conceda una entrevista. No soy periodista, le dije, estoy aquí para hacerle una pregunta. Y cuando le mencioné el interrogante que me llevaba hasta él se dirigió hacia algún lugar de la casa y regresó con una botella de licor en sus manos.

Una inesperada clepsidra

Cuando Rafael Escalona puso la botella de Johnny Walker sobre la mesa de la sala comprendí que la respuesta a mi pregunta no iba a ser inmediata. Esa inesperada clepsidra marcaria, en algún punto de su descenso solo conocido por el maestro, la revelación deseada. La vista del dorado líquido me hizo evocar unos versos de Borges sobre los relojes de arena y vi al güisqui como un "oro gradual que se desprende y llena el cóncavo cristal de su universo". El maestro era el guía en un viaje narrativo hacia su propio cosmos. Le escuchábamos, Fina Castro, mi hijo Pablo Andrés, entonces estudiante de antropología, y quien esto escribe. Apegándome a la formula ritual y lingüística de los palabreros wayuu declaro que no me apartaré de lo dicho por Rafael Escalona esa noche. Tampoco respondo por la coherencia temporal y geográfica de los hechos narrados por él.

Escalona habló de las arduas travesías del oficial cienaguero Clemente Escalona Labarcés, durante la Guerra de los Mil Días por estrechos caminos que comunicaban a los pequeños poblados de la Sierra Nevada de Santa Marta. Su ligera tropa no constituía un ejército que pudiese tomar ciudades como Riohacha o Valledupar. Eran apenas unas decenas de guerrilleros liberales que podían ocupar, por algún tiempo, pequeñas e idílicas parroquias como Patillal o Tomarrazón. El grado militar de su padre era cambiante en su narración, a veces era capitán, en ocasiones era coronel.

La primera escena que describió el maestro fue la de unos cincuenta hombres armados y disciplinadamente formados que cantaban La Marsellesa en la sombreada plaza de Patillal. Inesperadamente, una voz armoniosa se escuchó desde el interior de una casa acompañándolos en perfecto francés. Sorprendido el oficial Clemente Escalona se acercó a la vivienda y dijo: esto es un milagro. Si, le respondió una delicada voz femenina, pero usted sabe que los milagros no los hace Dios, sino que los hacen los curas. Se trataba de Margarita Martínez Celedón, la futura madre del compositor, sobrina nieta del prestigioso obispo y filólogo Rafael Celedón Ariza nacido en San Juan del Cesar en 1833 y fallecido en Santa Marta en 1902.

Celedón había publicado en Paris em 1878 su célebre *Gramática, catecismo i vocabulario de la lengua goajira*. Obra que conduciría a una resonante polémica entre el gramático Miguel Antonio Caro y el escritor Jorge Isaac. Desde el mismo hecho de heredar su nombre, la figura del Obispo Rafael Celedón fue un referente familiar insoslayable para el gran compositor. Tan notorio era dicho ancestro que el propio García Márquez se refirió a Escalona en su máxima obra literaria como "el sobrino del obispo, heredero de los cantos de Francisco El Hombre". Durante su juventud estudiara en el Liceo de Santa Marta que lleva el nombre de su antepasado materno.

Esta forma de llevarnos hasta sus padres en la narración me hizo detenerme en la atracción de Escalona por la pintura. Sentí que esa escena la había

recreado otras veces con adiciones, supresiones y variaciones y quizás en otros marcos temporales, pero el evento siempre sucedía en Patillal

Una inesperada clepsidra

El contenido de la botella aún se encontraba por la mitad cuando el maestro Escalona nos habló de una invitación singular. A finales de enero de 1948 recibió en la población de Manaure, hoy situada en el Cesar, la visita de Francisco Henríquez un carismático personaje de Riohacha a quien todos conocían como Conde Henríquez. El motivo era invitarle a asistir a las fiestas patronales de la Virgen de los Remedios que durante más de cuatro siglos se han celebrado cada dos de febrero en esa antigua ciudad.

Escalona no había cumplido los veintiún años, pero su nombre había traspasado ya el ámbito de la antigua Provincia de Padilla. Conde Henríquez le ofreció dos novillas para que le acompañase, pero el joven compositor no aceptó alegando que se encontraba solo pues su madre estaba ausente. Conde subió la oferta a dos novillas y un toro. Para que su visitante desistiera, Escalona alegó un nuevo obstáculo diciendo que toda su ropa estaba sin lavar. Conde apeló entonces al paciente arte de negociar que había heredado de sus antepasados judíos. Buscó un intersticio en las debilidades y apetencias del alma de Escalona hasta que le hizo una propuesta que este no pudo rechazar.

Las armas, sabía Conde Henríquez, ejercen una atracción irresistible en algunos hombres, derivada, a semejanza de las joyas, de su condición estética y solo en menor grado de su eficacia letal. Francisco Henríquez le ofreció como regalo un subfusil Thompson de disco conocido usualmente como *Tommy gun*. Esta arma fue usada durante la gran prohibición del licor en Norteamérica por los hombres de Al Capone y fue ampliamente conocida como "la máquina de escribir de Chicago". Escalona aceptó de inmediato. De partida para Riohacha los viajeros se detuvieron en La Paz. Conde Henríquez le compró allí un par de camisas a Escalona y unos pantalones de tela dura y azul cuyo nombre, recalcó la empleada del almacén, era el de "blue jeans".

Un dos de febrero de 1948

El dos de febrero de 1948 Riohacha celebró la tradicional fiesta de la Virgen de los Remedios que es el evento más importante de esa ciudad. Esta fecha se encuentra en la consideración de sus habitantes por encima de festividades seculares y ajenas como el siete de agosto o el veinte de julio. Históricamente la Virgen de los Remedios ha reemplazado en ese territorio el poder poco legitimante y cohesionador del Estado. Ella fue la imagen protectora a la que se encomendaban en sus riesgosas travesías figuras arquetípicas del valor individual guajiro como José Prudencio Padilla, José Ceferino Rosado y José Prudencio Aguilar[1]. Estos hombres bravíos solo se inclinaban ante su imagen, no ante ningún poder temporal. García Márquez, nieto de riohacheros y amigo de Rafael Escalona, escribiría años después acerca de Riohacha: "la ciudad de arena y sal donde nació mi estirpe desde los tatarabuelos, donde mi abuela vio a la Virgen de los Remedios apagar el horno con un soplo helado cuando el pan estaba a punto de quemársele".

El generoso anfitrión presentó a su huésped a su madre, Simona Hernández, a sus familiares, así como a diversos miembros de la dirigencia de la ciudad. Entre aquellos que le fueron presentados a Escalona este recordó los nombres de Jorge Romero "Retra" y José María "Chema" Curvelo. Pasada la misa y la procesión la música de viento, el piano y las guitarras alegraron múltiples espacios sociales y las salas y patios de las diversas familias.

En esa festividad o en sus correrías por los caminos de la Provincia de Padilla, el compositor conocería a José Prudencio Aguilar, arquetipo del contrabandista guajiro. Escalona se lo presentará posteriormente a García Márquez y aquel inspirará la figura de Prudencio Aguilar, un personaje central en Cien años de Soledad. Escalona no necesitaba haber leído al viajero francés Henri Candelier para saber que en Riohacha todo el mundo conocía desde finales del siglo XIX el acordeón importado de Alemania[2]. Sin embargo, el personaje que le interesaba no lo encontraría en el centro de la ciudad, en donde se realizaban las festividades, sino en su contorno rural.

[1] Personaje que inspiraría a García Márquez el Prudencio Aguilar que asesinaría en un duelo José Arcadio en Cien años de soledad.
[2] Henri Candelier (1992) Riohacha y los indios Guajiros. Editorial Ecoe, Bogotá.

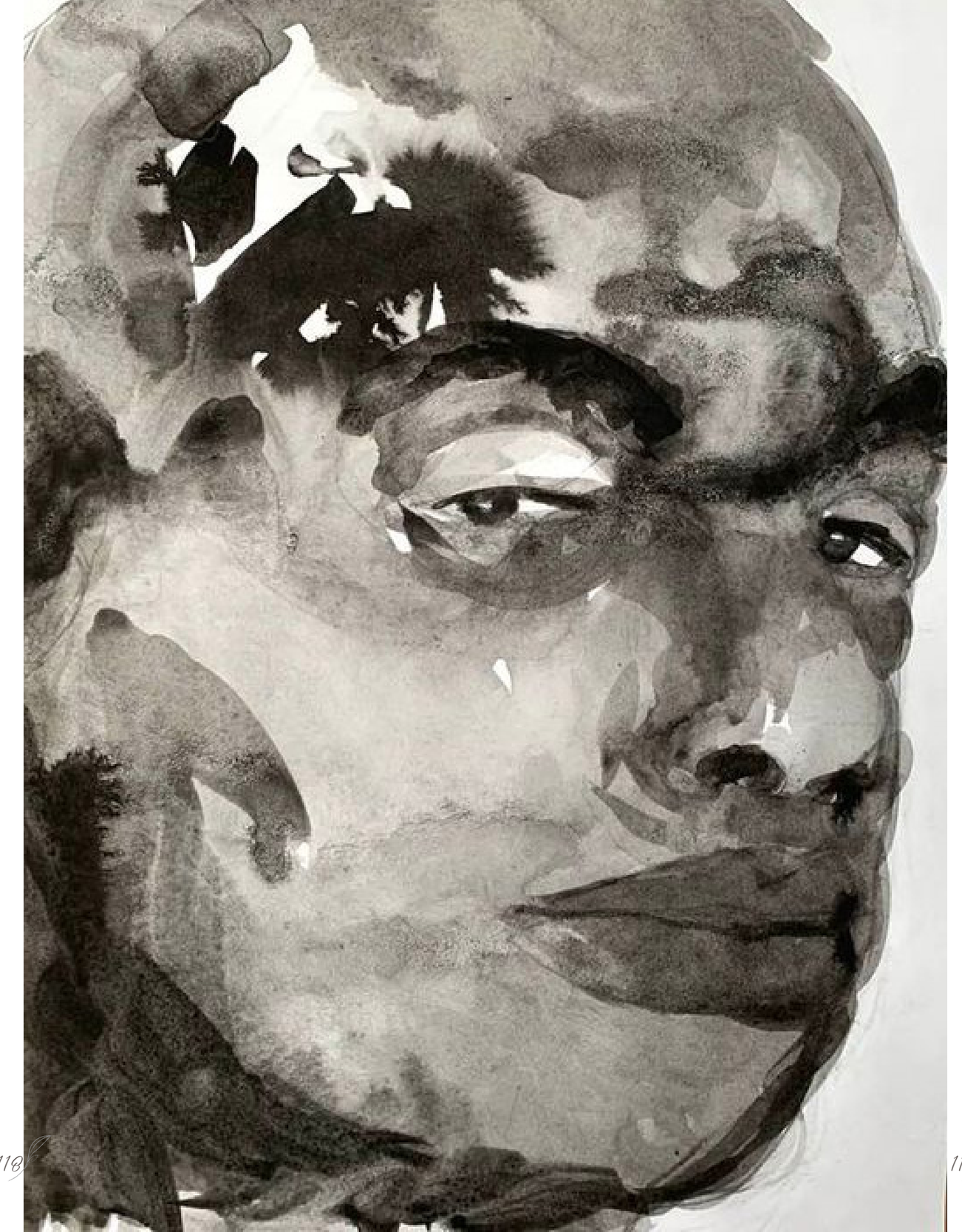
En busca de un hombre centenario

A través de su anfitrión o por noticias de los contertulios de las reuniones a las que asistió Escalona se enteró de que, en la zona rural de Riohacha, específicamente en el cercano pueblo de Machobayo, vivía una figura casi mítica de la música popular de acordeón: Francisco Moscote Guerra, conocido en toda la provincia como Francisco El Hombre. Conde Henríquez prometió llevarlo advirtiendo que este acordeonero primigenio era entonces casi centenario. Al mismo tiempo envió razones a Machobayo para que avisaran al viejo juglar de la visita que iba a recibir.

Durante el viaje, por una carretera destapada y polvorienta, Escalona cavilaba en como seria el esperado encuentro. La primera inquietud era en como saludar a tan ilustre ancestro de la música regional. Un saludo respetuoso seria dirigirse a él como Don Francisco, pero le pareció demasiado formal. Descartó la fórmula de Señor Francisco por simple y distante. Llamarlo solamente Francisco parecería un acto de confianza excesiva con una figura tan grande. Estaban bordeando la última curva antes de llegar a Machobayo, cuando llegaron hasta un salón del pueblo en donde habían llevado a Francisco El Hombre. Rafael Escalona estaba apenas abriendo la puerta del vehículo cuando un hombre alto, de piel morena clara y cabello blanco algo encrespado, que escrutó su rostro en un segundo, le saludó con una frase que lo despojó de las angustias innecesarias del viaje, diciéndole con una antigua familiaridad: "ajá, negro Rafa".

En ese momento todos nos reímos con la evocación del maestro. Para no dejar pasar ese mágico instante le pregunté a Escalona qué sabía acerca del duelo de Francisco El Hombre con el Diablo. Y Escalona contestó que lo más probable era que Francisco hubiese estado consumiendo licor artesanal durante varios días. Que luego emprendió su travesía habitual por la serranía de Tomarrazón. Y que como consecuencia de un guayabo descomunal habría visto al diablo. Cosa que a cualquier ser humano le hubiera pasado en esos mismos caminos solitarios y boscosos después de consumir incontables litros de chirrinchi.

A pesar de su aparente escepticismo, Escalona creía firmemente en la historicidad de Francisco Moscote Guerra. Había escuchado de reconocidos



acordeoneros muchos relatos acerca de sus andanzas y destrezas. Sin duda, conocía algunas de las viejas canciones que hasta hoy le sobreviven. Sabía además que no era una figura solitaria ni anclada a un solo lugar pues la memoria registra a algunos de sus coetáneos. En algunas poblaciones de la Provincia se encontraban acordeoneros locales que se jactaban de haberlo derrotado como sucedió con Luis Pitre en Fonseca. Sin embargo, ninguno de ellos había alcanzado la entrada triunfal al tiempo referencial del mito simplemente porque ninguno de ellos había derrotado en un duelo musical al diablo.

Desde entonces sus rasgos biográficos se fueron diluyendo. Surgieron diversos ejecutantes del acordeón en todo el Magdalena Grande que reclamaron para ellos la condición de ser el auténtico Francisco El Hombre. Todo esto contribuyó a despojarlo de un marco temporal específico e insertarlo, junto con los orígenes de la música popular de acordeón, un instrumento europeo creado en el siglo XIX, en la estabilidad y la bruma propias del tiempo transhistórico. Ello permitió conjurar la amenaza planteada por el curso de la historia lineal en una joven república. Las narraciones míticas, ha dicho Levi Strauss[3] , son objetos históricos cuyo propósito, justamente, es el de negar la historia.

La pregunta

El maestro miró el líquido dorado en la botella de whisky y vio que había llegado hasta el último cuarto. Consideró entonces que había llegado la hora de dar respuesta a mi pregunta, ¿cuál es la historia detrás de la canción que usted le compuso a su amigo Conde Henríquez?

La Riohacha en donde nació Francisco Henríquez, un cuatro de octubre de 1922, había sido el punto receptor de muchas familias judías provenientes de las islas del Caribe holandés. Algunas de ellas ostentaban apellidos como Pinedo, Correa, Henríquez, Cohen, Aaron, Salas, y Roys, entre otros. Cuenta la historiadora Adelaida Sourdis que la colonia judía contaba con los auxilios espirituales de un rabino y existió en esa ciudad un

[3] Gow Peter

cementerio judío que hoy se encuentra desaparecido. La familia Cohen-Henríquez vino hasta Riohacha directamente desde Coro, Venezuela, en donde tenían una casa comercial. Como muchas familias judías, la de Francisco Henríquez adoptó el cristianismo y se asimiló prontamente a la sociedad criolla. Conde era hijo de Darío Cohen-Henríquez[4] quien descendía a su vez de Isaac -Cohen Henríquez y Rebeca Yesurum.

Francisco "Conde" Henríquez fue considerado entre los riohacheros como un ser dotado de una personalidad singular. Estaba casado con Carmen Pinedo Chassaigne, la Nena Pinedo, que era la justificación misma de toda su existencia. Emprendedor, recursivo, sociable era, como Escalona, un hombre carismático que admiraba a otros hombres carismáticos como José Ignacio Vives Echeverria, Gustavo Rojas Pinilla y Evaristo Sourdis. Proveer de alegría a los demás era considerado por el casi como un deber ciudadano. Poseía un revolver llamado Nacho Vives que jamás fue disparado contra un ser humano, pero que cumplía la misma función de las campanas de la iglesia para llamar a misa o convocar a un ritual católico. Esta arma le servía para marcar el paroxismo de sus estados anímicos y la gente solo decía, al escuchar los disparos, "Conde está bebiendo". En vano los sucesivos alcaldes le pidieron durante décadas que bajara la música. Las quejas fueron tantas que la policía lo olvidó.

De niños, cuando retornábamos del colegio, podíamos verlo sentado en la puerta de su casa en una mecedora con un sombrero de charro en la cabeza escuchando los tangos de Carlos Gardel, la voz de tenor de Benny More y las rancheras de Pedro Vargas. Para que su espectáculo no fuese monótono alternaba la música con los debates de Nacho Vives en el congreso y los discursos del candidato Evaristo Sourdis en los que prometía venir a pasar los últimos días de su vida en una remota aldea de pescadores de La Guajira si llegaba a ser derrotado en las elecciones presidenciales de 1970.

La amistad entre estos dos personajes se prolongó por toda la vida. Una tarde, Rafael Escalona se encontró con una persona proveniente de Riohacha e, inevitablemente, le preguntó por la vida de su amigo Conde Henríquez. El visitante había escuchado que uno de los Henríquez había montado una ladrillera y le respondió eso a Escalona, pero atribuyo el negocio a Conde, quizás porque para los guajiros los hermanos son socialmente equivalentes. El maestro le pareció al instante que "arrear ladrillos no podría ser un buen oficio para un Conde", y surgió la canción.

[4] Un Cohen o kohen (en hebreo es un sacerdote». Los Cohen tiene un estatus especial en el judaísmo.

La canción de Conde Henríquez

Ombe, levántate, levántate, Conde Henríquez
Que te llama, que te llama un vallenato
Para que oigas, pa que oigas lo que dicen
Allá por el Valle la tierra de Pedro Castro

Ombe, levántate Conde Henríquez
Ay, que te llama un vallenato
Ombe, levantate Conde Henríquez
Ay, que te llama un vallenato

Vino el brujo, vino el brujo'e la Guajira
Vino el brujo, vino el brujo'e la Guajira
en Santa Marta yo le pregunté por ti
y él me dice que tu andas por aquí
arreando ladrillos para ganarte la vida
y el me dice que tu andas por aquí
arreando ladrillos para ganarte la vida

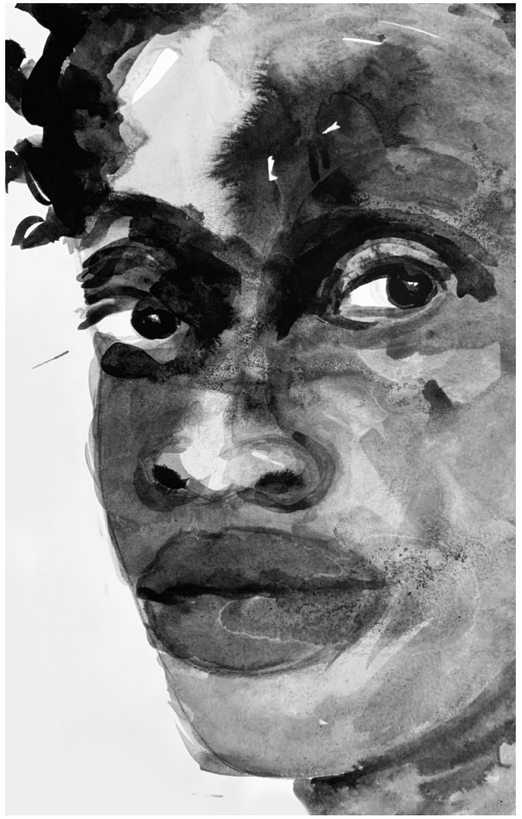
Hombre que grandiosa maravilla
Que un Conde trabaje así
Que un Conde trabaje así

Todo el mundo, todo el mundo se ha admirado
Todo el mundo, todo el mundo se ha admirado
De que el Conde, de que el Conde se ajuició
Lo curioso es que ahora se acuesta temprano
No le gusta el trago y hasta la casa pintó

Y Simona vive rezando, ay, que me lo bendiga Dios
Y Simona vive rezando, ay, que me lo bendiga Dios

La botella y la visita se acaban

Francisco Henríquez falleció en octubre de 1986 a la edad de 64 años. Su esposa la Nena Pinedo había partido poco tiempo antes. Entonces, la música, los discursos de los caudillos, los negocios y hasta su alegre revolver dejaron de fluir en un universo que, sin ella carecía de propósito. Se cuenta que Rafael Escalona asistió a su entierro.



Después de despedirnos esa noche no volvimos a vernos. Pocos meses después el país se enteró de su muerte acaecida el 13 de mayo del 2009 a sus 81 años en Bogotá.

Durante años quise hablar de la respuesta de Escalona a mi pregunta porque me pareció que la canción a Conde Henríquez, tan poco conocida, constituye un homenaje espontáneo, puro e íntimo, a la amistad.

No pasaría mucho tiempo para que el autor de la canción se enterase de que el negocio de los ladrillos no era de propiedad de Conde sino de uno de sus hermanos. Esa fortuita equivocación llevó al afortunado contraste de imágenes entre quien posee un título nobiliario otorgado por el afecto y un oficio modesto que no encajaba con aquel. La canción a Conde Henríquez recrea la celebración de la existencia misma de un amigo que, como lo observara Aristóteles, hace la vida deseable y digna de ser compartida.

El maestro Rafael Escalona. Foto tomada de Internet.

El poeta Rómulo Bustos. Foto tomada de Internet.

La Casa en el Aire

Rómulo Bustos Aguirre

A Gonzalo Rivera escalonado

¿Cómo construir una casa en el aire?

El asunto había resultado sencillo para Escalona
de modo que se me ocurre que lo más indicado sería
preguntarle
a su singular habitante

En efecto, ahí estaba el letrero muy grande que mencionа la canción

Para llegar hasta allá trepé por las ramas del Árbol
de los frutos ciegos
Ada Luz
muy alta entre las nubes, estaba ese día muy
ocupada atendiendo las visitas de un aviador, una
misteriosa ave de apariencia resplandeciente y un
chamán de la Alta Guajira que venía a negociar una
abundante temporada de lluvias para su tribu
con la Reina de las nubes
que en eso se había convertido Ada Luz
Así, pues, no pude exponerle mi caso

Me dije entonces: esto es una pregunta para
el colibrí
Ave tan diestra en las ceremonias del aire, algo debe
saber de arquitectura celeste

Ese día el colibrí se encontraba afónico

Acababa de regresar de una fiesta de pájaros. Aun
así, gentilmente intentó darse a entender por medio
de señas. Pero tal vez aún ebrio por exceso del
néctar libado la noche anterior dio un traspiés inicial
equivocó el gesto y puso el pico en ángulo 4' 33''
Yo pensé de inmediato en la conocida pieza
de John Cage
Y, al parecer, el solo percibir en mi pensamiento la
palabra jaula
le hizo entrar en pánico y perder todos sus
deslumbrantes colores

Evoqué fascinado el carácter místico atribuido a la
lengua de los pájaros

Decidí regresar otro día cuando el colibrí hubiera
superado el problema de garganta

Por el camino me tropecé con una piedra, una palma
de cera, un pez volador

La piedra pertenecía a la rara especie de las
piedras parlantes

Todo halla su fundamento último en una piedra,
afirmó categórica
De ahí el incontable elenco de piedras enumerables:
la piedra de la locura,
la piedra Kaaba,
la piedra filosofal,
la piedra angular
la piedra equinoccial,
la piedra especular ,
la piedra primordial,
la piedra sillar,
la piedra miliar,
la piedra oracular,
la piedra capital,
la piedra usual,
la piedra sinodal,
la piedra solar ...

De modo que si la casa en el aire fuera posible debía
fundarse sobre una piedra

Llegado a este punto tan esencial para mí su discurso
de modo repentino se petrificó ya que, entiendo,
le tocó ceder el turno de la palabra a su piedra
antípodas. Pues es así como funciona el lenguaje
entre las escasas piedras parlantes aún existentes
para evitar el odioso monopolio de tan privilegiado
don según me enteré más tarde

La palma de cera básicamente se limitó a hablar de
su linaje a vanagloriarse de su alto cuello de jirafa
Según ella, jirafas y palmeras descienden de un
antepasado común
Esta singular sinestesia me resultó de una belleza
imposible pero su monserga genealógica poco o
nada tenía que ver con mi problema

Por su parte el pez volador fue más elusivo
Se metió apresuradamente en un banco de nubes
bajas que andaba por ahí

y pronto solo quedó a la vista su ondulante y burlona
cola separada del resto de su cuerpo como la sonrisa
del gato de Cheshire

De modo que me senté a pensar sentado en una piedra

Las piedras son buenas para pensar, según opinión de Rodin

No hube de esperar mucho tiempo para ver pasar al chamán
Iba danzando llenando el aire con sus maracas y llevaba en la mano una pequeña lluvia que estaba ensayando para cuando
llegara a su lejano desierto
La pequeña lluvia también danzaba hipnótica, salpicando, al ritmo de las sonajas

Un poco más tarde vi pasar al ave de apariencia resplandeciente
su aire meditabundo deslucía un poco el fulgor de su plumaje
"Esa ave participó en la célebre expedición de los pájaros en busca del Simurg" —escuché una voz
"...al Mantiq al-Tayr no fue invitado el colibrí; él no está enterado sobre ese suceso porque América no había sido descubierta aún"
Era como si la voz saliera dentro de mí. Pero no era de mí de donde salía la voz sino de la piedra donde estaba sentado. Se trataba de la misma
piedra parlante —que además era piedra rodante— y había recuperado el turno de su voz
"alrededor de mí se llevó a cabo la asamblea de los pájaros
La abubilla, que llevaba la voz cantante estaba posada sobre mi lomo..."
"Pregúntale si sabe algo de la Piedra que soporta la verdadera Casa en el aire, pues la de Ada Luz sospecho que no deja de ser una baratija"— dijo
El ave resplandeciente contestó que esa Piedra era el mismo Simurg
Mas, de los treinta pájaros de cuyo canto emergía el esplendor de su nombre solo restaban dos, y él era uno de ellos y el hilo —trenzado al relevo— de sus cantos resultaba ya demasiado frágil para sostener su respiración y que habiendo oído hablar de Escalona decidió acudir a la Reina de las nubes por algún paliativo pero que ella parecía estar más interesada en los informes metereológicos del aviador; de allí que regresara cabizbaja
El Simurg languidecía entre altas montañas circulares de un paisaje innombrable en medio de un enigmático vórtice de fuego
"A lo mejor solo volveré para contemplar las cenizas del Simurg"
Dicho esto emitió un agudo e infinito sonido y batió en toda su envergadura las enormes alas aprestándose a atravesar los temibles
siete valles que menciona Farid Uddin Attar
alguno de los cuales se nombra Vértigo y el último Aniquilación

Sin haberme recuperado de estas tristes noticias la piedra me entregó un e-mail que acababa de enviar mi amigo Gonzalo Rivera quien se había enterado de mi extraña obsesión arquitectónica (había olvidado decirlo: la piedra también era una piedra digital)

Gonzalo me comentaba que revolviendo entre sus recuerdos de infancia había encontrado una escalera invisible. Estaba en perfecto estado, aseguraba. Me la había enviado convenientemente empacada por si de algo me podía servir en mis propósitos
La piedra seguidamente me entregó un paquete de correos pues también era una piedra postal

Lo desplegué lentamente
Entonces vi la escalera con sus peldaños intactos, perfectamente invisible

Contemplé maravillado cada uno de su escalones
La escalera de modo desconcertante parecía resplandecer más a medida que se alejaba y opacaba el canto del ave misteriosa

Entonces fijo con cuidado la escalera sobre la piedra y levanto el pie para ponerlo sobre el primer escalón
La piedra lentamente comienza a escalonar

(había olvidado decirlo: la piedra también era una piedra levitante)

Ahora paso casi rozando la casa del colibrí
Más allá, entre rebaños de nubes, se adivina la casa de Ada Luz
Los ramajes del árbol Camajorú se mecen en lejanía
"El aire se serena y viste de hermosura y luz no usada", murmuran los murmullos
Es como un duplicado de la Escala, *alcanzo a escuchar perplejo a Jacob, extraviado por algún suburbio del cielo*

Ahora navego en la inmensidad oceánica de la luz
Ahora navego en la inmóvil música del moviente Vacío

Sin embargo, comienzan a asaltarme preguntas inquietantes:
¿De dónde emana la fuerza gravitante-ascensional de la piedra?
¿Cuál será el protocolo gravitacional de mi piedra levitante con su piedra antípodas? ¿será el mismo de su lenguaje?

Y si así fuera, ¿qué pasaría cuando le toque el turno levitante a la piedra antípodas, caería entonces mi piedra levitante?
¿No será todo esto obra de algún otro chamán que juega conmigo así como el chamán de la Alta Guajira ensayaba con su pequeña lluvia?

¿O acaso un misterioso regalo ab aeterno *de* Meister *Escalona fuera ya de este mundo historial?*

ALGUNOS DILEMAS INEVITABLES EN LAS ÉTICAS Y ESTÉTICAS DE NUESTRO TIEMPO

Jorge Nieves Oviedo

Dilemas

¿Podemos seguir disfrutando de la música de Poncho Zuleta o de Carlos Vives a pesar de sus no disimuladas simpatías con las derechas en política? ¿La admiración y el reconocimiento a Michael Jackson deben cesar por la sospecha de pedofilia? ¿El machismo de Diomedes Díaz nos debe alejar del goce de su música? ¿Mario Vargas Llosa debe salir de nuestros afectos literarios por no apoyar las luchas populares? Del otro lado del espectro político, si somos conservadores ¿debemos abandonar a los muchos artistas, gente de la música, del cine, de la narrativa literaria, poetas hombres y mujeres que con una obra reconocida, han simpatizado con las ideas progresistas o directamente revolucionarias?

Podemos hacernos preguntas similares prácticamente en todos los campos del Arte y la Literatura a lo largo de la historia. *¿Que en Cien años de soledad,* en *El otoño del patriarca* y en *Memoria de mis putas tristes,* al menos, haya personajes dedicados a una descarada pedofilia, nos debe llevar a rechazar estas y todas las otras obras de García árquez? ¿Despreciamos toda la música llamada romántica de boleros, baladas, paseos, salsa, etc. porque sus textos son claramente patriarcales cantando casi siempre a la mujer como objeto de deseo y posesión?

Las relaciones complejas entre artistas, su arte y sus vidas públicas pueden suscitar muchas preguntas como estas que no son de fácil solución. Desde quienes defienden que las obras estéticas no deben depender para su valoración de lo que hagan o dejen de hacer sus autores hasta quienes descalifican al arte por errores o actitudes no compartidas con quienes lo hacen, se pueden encontrar muchas variantes con el mismo asunto central: doy o quito valor a los hechos estéticos dependiendo de si apruebo o desapruebo la vida o las convicciones de la gente del Arte.

Estos dilemas nos acosan en el diario trajinar cada vez que nos llega un dato perturbador sobre el cultor de algún arte. ¿Las impecables películas de Roman Polanski deben dejar de ser admiradas por los turbios asuntos no resueltos que tiene con la justicia de los Estados Unidos? Una de las mayores contradicciones que afrontamos los seres humanos es la que generan las relaciones entre lo que la gente hace y los valores que se atribuyen al producto de sus acciones. Todos sabemos que el reconocimiento de los semejantes es uno de los pilares de la identidad; y si ese reconocimiento lo hacen quienes funcionan como nuestros pares es mucho más significativo.

La declaración atribuida en los años setenta a García Márquez diciendo que "el único compromiso revolucionario del escritor es escribir bien" pronunciada en el contexto de enconados debates sobre los compromisos éticos y políticos de las gentes del Arte, nos orienta un poco sobre cómo afrontar de manera crítica tales dilemas. La crítica biografista pretendía explicar la obra estudiando la vida de quien la hacía, pero entró en crisis una vez que se demostró que los procesos creativos son complejos; siguen rutas no previsibles entre el momento en que se tiene la idea o su intuición y la obra como producto final. Entre estos dos momentos median muchísimas circunstancias que es imposible reconstruir toda

vez que, como se ha demostrado hasta la saciedad, muchas de las elecciones que hace quien crea son inconscientes, dependen de lo que Charles S. Peirce llamó abducciones y se entremezclan de modo no reconstruible con las decisiones conscientes que se toman en el proceso.

Volviendo a la frase de García Márquez la principal exigencia debe ser el Arte bien hecho, es decir, que se inscriba en los patrones estéticos que en un proceso de decantación que toma decenios y siglos, se ha ido afianzando como guía confiable de lo que debe ser el valor estético, incluyendo las inevitables rupturas que cada tanto sacuden tales patrones, haciendo que se transformen y admitan los nuevos valores que aparecen con tal capacidad transformadora.

Por eso es tan frecuente en las historias del Arte y la Literatura encontrar desfases entre obras de ruptura con los valores dominantes en su tiempo, con la consecuente incapacidad de sus contemporáneos para entender y admitir lo nuevo, y el necesario juicio de revalorización hecho con posterioridad. Casi nadie recuerda a quienes ganaron el Premio Nobel de Literatura de los primeros decenios del siglo XX pero Proust, Kafka o Joyce son referencias inevitables hoy, y ninguno de ellos ganó ese premio, como es de sobra conocido. En la poesía española del siglo pasado, hoy son mucho más valorados Miguel Hernández, Rafael Alberti o Pedro Salinas que Vicente Aleixandre que ganó el Premio Nobel de Literatura. Entre nosotros es muy conocido el caso de Jorge Luis Borges que no recibió el Nobel, y es hoy mucho más reconocido a nivel de la literatura planetaria que Asturias, por ejemplo, que sí lo ganó.

El "engagement"

Entendido como "la conciencia de la acción", este concepto, expresado en francés, estuvo en el centro de los debates de estética y política durante casi todo el siglo XX y sus ecos llegan hasta nosotros. Muy presente en las discusiones de la intelectualidad francesa de entre guerras, Sartre, Camus, de Beauvoir, entre los más notables, alimentó los ya referenciados debates latinoamericanos sobre el compromiso que debe tener o no, quien escribe o hace arte, con las distintas luchas que se han escenificado en América Latina.

Si lo miramos en el proceso de creación y producción de arte y literatura, es inevitable que para que haya "engagement" las decisiones deben ser conscientes y, por supuesto, habrá asociaciones, impresiones, deslizamientos del sentido, que no serán plenamente controlados por la gente del Arte y la Literatura, en esa dinámica entre lo consciente y lo inconsciente mencionada antes. Por ello, la única garantía está en la afirmación de García Márquez, el primer y más importante compromiso es tratar de hacerlo lo mejor que se pueda, poner en el empeño creador toda la voluntad y la disciplina necesarias para que la creación resulte insuperable para quien la crea. Sólo así se pueden conjurar los asedios de lo inconsciente y en vez, hacer de ellos una fuente profunda de lo que se está creando.

El problema surge cuando nos preguntamos si las convicciones políticas, o las decisiones personales en lo afectivo, en lo sexual o en cualquier otro asunto vital, intervienen o no en las elecciones estéticas propiamente dichas de quien hace la creación; y, en caso de que suceda, qué tanto determina la valoración individual y colectiva que se haga de la obra en cuestión.

Sentido y efectos de sentido

Esta distinción que hace la semiótica nos puede ayudar en esta breve reflexión. En el funcionamiento habitual de los signos el sentido está determinado por el código. Esta regla o fuerza enlaza elementos expresivos con valores, esto es, conecta significantes con significados, en los conocidos términos de la obra de Saussure; o plano de la expresión y plano del contenido, en la de Hjelmslev, o representamen e interpretantes en la de Peirce. Así, el sentido está organizado socioculturalmente, la manera como se establecen las correlaciones entre elementos expresivos y valores de sentido, es lo que habitualmente ocurre en la comunicación. Los efectos de sentido, en vez, aunque parten de las significaciones codificadas, pueden variar según los contextos de interpretación, dependen de las competencias de recepción, y por todo ello, están sujetos a imprevisibilidades, a cambios no calculados por quien crea, a deslizamientos semánticos que pueden alterar desde matices menores hasta los elementos que se consideren centrales en la obra en cuestión.

Quien actúa como gente creadora, puede controlar hasta cierto punto los sentidos que pone en juego en su creación pero los efectos de sentido escapan por completo a ese control, dado que quien actúa como intérprete se encarga de asignar los referentes que considere necesarios para activar los sentidos del objeto estético que actúa como un agente de la excitación interpretativa.

Aquí volvemos al punto de partida. Si quien funge de intérprete no tiene en sus competencias receptivas suficientes referentes pues los va a buscar en distintas fuentes y una de las primeras que aparece siempre a su alcance es la vida de quien hizo la obra. Y entonces cobra relieve todo el asunto de las posiciones políticas, estéticas, morales, etc., de las experiencias vividas, de los actos y palabras de la gente del Arte y la Literatura.

Para establecer el Valor de un objeto estético entran en juego tanto a) los sentidos que haya puesto en escena quien crea, en función de las codificaciones y recodificaciones que se hayan hecho, como b) los efectos de sentido generados en quien interpreta; así, para este lector o espectador, los datos referidos a la vida de quien figura como autor o autora de la obra, con independencia de que se trate de literatura, pintura, cine o música, etc., se vuelven cruciales y a menudo se convierten en el factor determinante del rechazo o la aceptación de la obra.

Función estética, razón y emoción

Uno de los hallazgos más enriquecedores de las neurociencias contemporáneas es el del papel especial de las emociones en la experiencia vital del ser humano, y particularmente en la toma de decisiones. Las emociones por lo general acompañan al centro ejecutivo que es donde se toman las decisiones, como un complemento, ya que este centro es sobre todo racional. Los algoritmos de microdatos que permanentemente alimentan al cerebro, impulsan en una u otra dirección, de acuerdo con las opciones que se van mostrando como disponibles.

El problema aparece cuando se sabe que en circunstancias de urgencia, de riesgovital o de sensación de amenaza, o especialmente cuando se excita con fuerza el aparato emocional, precisamente

las emociones se saltan el filtro de la razón y someten directamente ese centro ejecutivo a su control.

Y las prácticas con los signos que ejercen función estética están diseñadas para satisfacer los filtros que pone la razón, de acuerdo con los códigos socioculturales dominantes que han educado la competencia receptiva del sujeto, como hoy se sabe. Pero sobre todo, interpelan el sistema emocional de modo que muchas obras de arte nos enganchan, nos fascinan, nos seducen porque afectan nuestras reacciones emocionales más allá de los controles racionales que podamos poner.

La música, por ejemplo, interpela los datos culturales que maneja nuestra mente, claro está. Pero sobre todo afecta nuestro cuerpo, nuestras sensaciones y con ello estimula nuestras reacciones emocionales con independencia de los filtros de esos datos culturales. Por eso nos cuesta tanto no emocionarnos con la exquisita música, el baile perfecto y la factura impecable de sus videos, cuando entramos en contacto con la obra de Michael Jackson. Y saber que ha sido acusado repetidas veces de pedófilo queda como un dato para la mente lógica, pero no anula todas nuestras otras reacciones.

Reflexiones afines podemos hacer respecto de las músicas de Diomedes Díaz o Poncho Zuleta y Carlos Vives, donde el machismo popular caribeño del primero o las simpatías políticas de derecha de los segundos, quedan como datos culturales para la mente pero, igualmente, no anulan las reacciones emocionales, las sensaciones de goce que sus músicas producen en nosotros. Los boleros, las baladas, las salsas y paseos de temática amorosa siguen afectando nuestra sensibilidad y emociones, con independencia del sustrato sociocultural de tipo patriarcal del que proceden.

Aunque las artes verbales, es decir, los objetos textuales con función estética que llamamos literatura, no interpelan nuestro cuerpo y sensaciones como la música, es innegable que se conectan con nuestro sistema emocional, constituyendo parte fundamental de nuestra experiencia como lectores. Pasa igual con las reacciones que nos genera la pintura, la arquitectura o cualquier experiencia que pueda actuar como función estética.

Tal vez el cine se acerque a una impresión integral que incluye todas las zonas de la sensibilidad, las emociones y los pensamientos pero a la velocidad que pasan las imágenes acompañadas de sonidos y música, se vuelve casi imposible separar lo que pensamos cuando estamos presenciando el filme de lo que sentimos o nos emociona. Suele ocurrir al revés, las sensaciones, sentimientos y emociones nos invaden y luego tratamos de pensar en lo que estamos experimentando.

Sabemos desde Mukarovsky que no sólo los objetos creados deliberadamente como arte cumplen función estética; muchos hechos, objetos y situaciones pueden investirse de valor estético dependiendo de las coordenadas socioculturales en que se inserten y de las competencias particulares de quien las interprete. Pero en el caso que nos ocupa, la función estética misma del poema, la pieza musical, la novela o el cuadro actúa con independencia de las capacidades interpretativas de quién sea receptor.

Por ello, nos cuesta justipreciar el Arte sólo con los datos socioculturales que alimentan nuestro pensamiento; y las informaciones sobre las circunstancias, convicciones, hechos y palabras de quienes lo han hecho, adquieren así un valor que termina determinando el rechazo o la aceptación de la obra misma, como ya hemos expresado.

¿Pero y entonces?

La mayoría de las definiciones de moral y de ética que encontramos en los diccionarios las tratan como casi sinónimos; algunas enfatizan la moral como asunto del individuo y la ética como dependiendo de los valores colectivos, mientras que otros las tratan a la inversa. Para encontrar salidas a los dilemas que hemos estado planteando acá, definimos lo moral como un asunto de normas y convenciones de carácter colectivo que son más o menos interiorizadas y aceptadas por los individuos miembros de las comunidades donde existen. Ética lo entenderemos como las elecciones y decisiones que toma cada individuo en acuerdo o desacuerdo con esas reglas explícitas o implícitas de lo moral.

De modo que rechazar o aceptar obras artísticas en función de las informaciones que tengamos sobre quienes las han creado y producido, son elecciones éticas, con independencia del sustrato moral que alimente tales elecciones. Así, en el nivel moral puede parecernos inaceptable una obra porque quien la hizo es sospechoso de pedofilia, pero en la medida en que su función estética nos satisfaga en lo sensible y emocional, estaremos prefiriendo la dimensión estética a la dimensión ética.

Mantener nuestra admiración y el disfrute de sus obras, con Vargas Llosa o con García Márquez, para volver a los casos citados al inicio, depende de la fruición estética que nutre nuestras emociones y nos seduce en la razón, dada la calidad de sus logros artísticos, con independencia de que nos parezcan problemáticas las posiciones políticas de derecha del primero o las de izquierda del segundo, o el no resuelto asunto de los personajes pedófilos.

Los boleros, las baladas, las salsas románticas, Diomedes Díaz, Poncho Zuleta, Carlos Vives, las películas de Roman Polanski pueden seguir siendo arte que disfrutamos, y no traicionamos las distancias que tengamos con sus convicciones o con sus acciones dado que la dimensión ética, que se ancla en los datos culturales que alientan nuestra razón, no está por encima de las funciones estéticas y los goces que nos procuran en la dimensión sensible y emocional que nos constituye como sujetos complejos.

Si el deber de alguien que hace arte es hacerlo bien y lo logra, esta es la motivación undamental de nuestra valoración estética y cualquier dilema ético queda casi en el nivel de la anécdota a menos que, como suele suceder, censuremos y rechacemos con el argumento de sus violaciones a la ética en la que creemos, a las obras artísticas que no nos agradan en las dimensiones sensible y emocional. Es sabido por las neurociencias que nuestro aparato emocional carga de hormonas positivas a aquellos pensamientos que más satisfacen las propias expectativas sensibles y emocionales que nos creamos, haciéndolos aparecer en el centro ejecutivo como más viables, más apropiados, es decir, más "racionales".

Por fortuna, como dijo y demostró en su tiempo Joseph Beuys, el Arte nos puede curar de la enfermedad del Yo, al situarnos en una planicie ondulante donde oscilamos entre el sentido y los efectos de sentido, para desyoificarnos y construirnos como sujetos complejos que armonizan sus dimensiones racionales, sensibles, corporales y emocionales. Si lo alcanzamos, tal vez podamos comprender que los dilemas estéticos y éticos son aspectos de superficie de una realidad sensible mucho más compleja y completa.

Cartagena, junio de 2021.

Reseñas de Autores

Patricia Iriarte

(Sincé, Sucre). Comunicadora Social de la Universidad Jorge Tadeo Lozano de Bogotá, y Magister en Estudios del Caribe de la Universidad Nacional de Colombia. Ha sido editora de un importante número de libros para diversas entidades públicas y privadas. Sus publicaciones en poesía incluyen: Mal de amores (1992), Territorio de delirio (1998), Libro de viaje (2008) y Los cuartos de la casa (2017). En periodismo se destacan Manual para cubrir la guerra y la paz (1999) y Totó, nuestra diva descalza (2004, 2011, 2022), entre otros trabajos. Sus poemas y trabajos periodísticos figuran en varias antologías nacionales e internacionales, entre ellas Como llama que se eleva y Queda la palabra yo.

Andrea Juliana Enciso

Politóloga de la Universidad Nacional de Colombia, Magister en Literatura grado Magna Cum Laude de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá y Doctora en Filosofía (Ph.D) en Lengua y Literatura Hispánica certificada en Estudios Culturales de la Universidad de Pittsburgh, Pensilvania, Estados Unidos. Ha publicado ensayos y artículos en importantes medios de investigación de instituciones como la Universidad de la Salle, de L´Universite de Poitiers, de la Cambridge Scholars Publishing, entre otras. Como poeta ha publicado Laberintica (1999), Panóptico Pabellón para tercos y fantasmas (2005) y Derivas de la piel (2021). Es directora el proyecto de crítica literaria Aluvión. Es profesora de Literatura en la Universidad del Atlántico.

Manuel Guillermo Ortega

Conocido bajo el seudónimo de Guillermo Tedio. Nació en Baranoa, Atlántico en 1947. Es cuentista, ensayista y profesor de literatura en la Universidad del Atlántico. Es licenciado en Filología e Idiomas, y abogado, además de magíster en Literatura hispanoamericana, del Instituto Caro y Cuervo de Bogotá. Ha publicado los libros: La noche con ojos, También la oscuridad tiene su sombra, El amor brujo y Cuentos felinos (colectivo). Ha recibido los siguientes reconocimientos: segundo premio en el séptimo Concurso Nacional Jorge Gaitán Durán (1983); mención de honor en el tercer Concurso de Cuentos Universidad de Medellín, con Historia de un hombre pequeño (1983); mención de honor en el Primer Concurso Latinoamericano de cuento.

Boris Oyola

Narrador colombiano nacido en Soledad (Atlántico). Cultor del cuento corto es considerado uno de los referentes colombianos de este género, aunque sus textos circulan poco y de forma esporádica. Sin embargo, relatos suyos han sido publicados desde comienzos de los años 80 del siglo XX en revistas y periódicos como El comején, Muestra, Luna y Sol y en diarios del Cari Wbe colombiano. Textos suyos aparecen recogidos en el volumen titulado "Habemus cuentos" (2017) y en la antología "Cuento Caribe II" de la revista víacuarenta en 2019. Es docente de Humanidades en la IED Juan Domínguez Romero de Caracolí, Malambo, Atlántico.

Eleucilio Niebles Reales

Escritor, investigador, ensayista y semiólogo. Licenciado en Filología e idiomas en la Universidad del Atlántico, Magister en Lingüística y Español de la Universidad del Valle y Doctor en Educación de la misma universidad. Actual profesor de Ciencias Humanas de la Universidad del Atlántico. Es autor de múltiples trabajos académicos y del libro Gramática, Educación y Modernización en Colombia 1847-1910, Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, 2014.

Yidi Páez Casadiegos

Médico. Magíster en Salud Mental, Ciencias Humanas y Sociales. Diplomado en Acupuntura China y Medicina Alternativa. Profesor de Historia de la Civilización Griega e Historia Social de la Medicina, Universidad del Norte. Miembro del grupo de investigación en Sociología del Derecho. Ha publicado los libros: Cosmovisiones de la medicina: una aproximación crítico-hermenéutica. Barranquilla: Ediciones Uninorte, 2008; Epifanía y etiología: Ensayos sobre mito y religiosidad griega antigua. Ediciones Uninorte, 2011; Ēthos-Epistēmē-Psychē: Ensayos crítico-hermenéuticos. Ediciones Uninorte, 2014; Cosmovisiones de la medicina II. Hólon: hombre-cosmos. Ediciones Uninorte, 2016; El Simposiarca. Memoria privada de la ilustración griega. Ediciones Uninorte, 2019. Y Eón, (poemas), Ediciones Uninorte, 2020. Tiene además otro libro de poemas y una novela en preparación.

Adalberto Bolaño Sandoval

Docente e investigador Universidad Popular del Cesar. Maestría en Literatura Hispanoamericana y del Caribe (2015). Especialista en Literatura del Caribe colombiano (1999). Licenciado en Ciencias Sociales y Económicas (1984). Ha publicado los libros *Mito, violencia e identidad: García Márquez, Cepeda Samudio y Olaciregui* (2017), al alimón con Álvaro García Burgos. También *Jorge Luis Borges: del infinito a la posmodernidad* (2013), *La memoria conmovida. Caminos hacia la poesía de José Ramón Mercado* (2018), *Paisaje, identidad y memoria en la poesía de José Ramón Mercado* (2020), y en preparación tres libros sobre poesía del Caribe colombiano, y otro sobre narrativa del Caribe colombiano.

Teresa Manotas

Más conocida como Tita Cepeda. Nacida en Barranquilla, viuda del escritor Álvaro Cepeda Samudio. Albacea de la obra del gran escritor del Caribe colombiano. Realizó estudios de Filosofía y Literatura en la Universidad Metropolitana y de Historia en la Universidad del Norte y varios veranos de Humanidades en la Universidad de Yale, New Haven, Estados Unidos. A su trabajo con el legado literario de Cepeda Samudio se debe mucho de la reactualización de la importancia capital de esta obra y su puesta en valor a nivel de los estudios literarios internacionales. Ejerció el periodismo durante veinte años en el desaparecido Diario del caribe y es columnista de El Heraldo desde hace varias décadas.

Muriel Angulo

Nació en Cartagena, realizó estudios de periodismo en la Universidad Javeriana de Bogotá y de Arte en el Taller de David Manzur, en el Art Student League de New York, y en el Taller de José Luis Cuevas en México D.F. entre otros; su obra ha sido expuesta dentro y fuera de Colombia y ha participado en diferentes Salones Nacionales de Artistas y Bienales de Artes Plásticas. Ha sido docente de Artes Plásticas y vive y trabaja en Bogotá.

Blas Zubiría Mutis

Sociólogo egresado de la Universidad Simón Bolívar (Barranquilla, 1988), Magister en Historia (Universidad Nacional de Colombia/Universidad del Atlántico, 1998). Docente de tiempo completo de la Universidad del Atlántico. Investigador del Grupo Goffman (Universidad del Atlántico, línea Pensamiento Sociológico Latinoamericano).

Javier Ortiz Cassiani

Valledupar 1971. Historiador de la Universidad de Cartagena, magister en historia de la Universidad de los Andes y Doctor en Historia de El Colegio de México. Ha publicado múltiples artículos y ensayos en medios como Historia Crítica, El Malpensante, Arcadia, Semana, El Heraldo y El Espectador. Es coautor de los libros Desorden en la Plaza. Historia y memoria urbana en Cartagena y Los 50 días que hicieron a Colombia. Es autor de los libros Un diablo al que le llaman tren (2018) y El incómodo color de la memoria (2019).

Matilde Eljach

Socióloga, Doctora en Antropología. Docente Investigadora de la Universidad Simón Bolívar de Barranquilla, Grupo de investigación Historia Sociedad y Cultura Afrocaribe, línea de investigación Resistencias y construcción de territorio e identidad.

Ashanti Dinah Orozco

Nació en Barranquilla (Caribe Colombiano). Activista, poeta, docente afrocolombiana y Sacerdotisa de la Regla Osha-Lucumí. Licenciada en Educación de la Universidad del Atlántico. Magíster en Literatura Hispanoamericana del Instituto Caro y Cuervo. Perteneció a la Organización Angela Davis en Barranquilla. Actualmente, es estudiante becada de tercer año de Doctorado en el Departamento de Estudios Africanos y Afroamericanos y Lenguas Romances y Literaturas en la Escuela Graduada de Artes y Ciencias (GSAS) de la Universidad de Harvard. Su Poemario Las semillas del Muntú (2019) fue publicado por Escarabajo Editorial y Nueva York Poetry Press, al que pertenece el poema aquí publicado.

David Lara Ramos

Abogado. Cronista y reportero gráfico. Magister en cultura y especialista en desarrollo. Docente de periodismo de la Universidad de Cartagena. Colabora habitualmente para diversos medios nacionales e internacionales. Productor musical y audiovisual. Autor del libro de reportajes "Pasa la voz queda la palabra" y de la compilación de crónicas tituladas El dolor es volver (2017).

Rómulo Bustos Aguirre

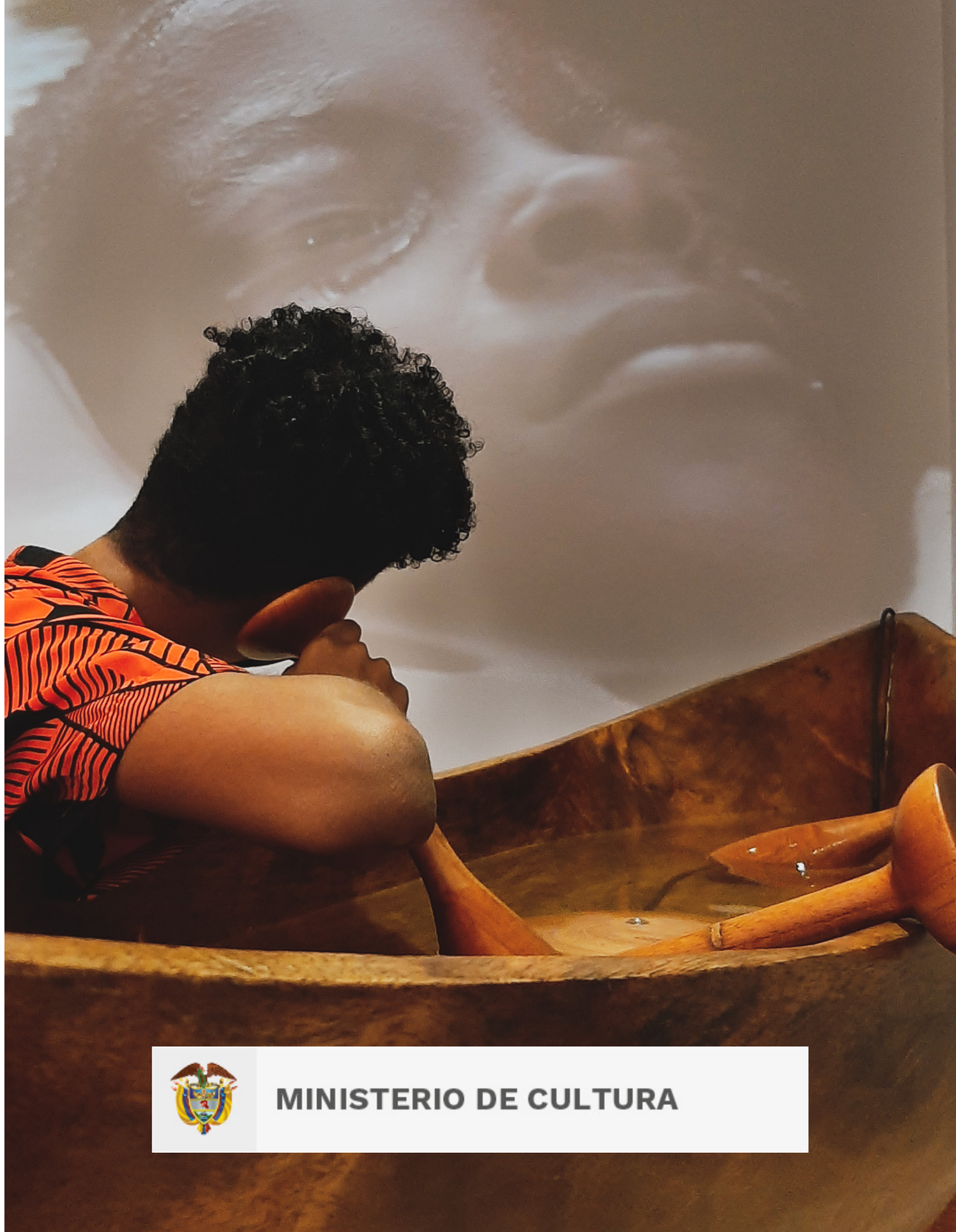
Nació en Santa Catalina de Alejandría. Poeta y ensayista. Estudió Literatura Hispanoamericana en el Instituto Caro y Cuervo y un doctorado Ciencias de las Religiones en la Universidad Complutense de Madrid. Ha publicado los siguientes libros de poesía: El oscuro sello de Dios (1988), Lunación del amor (1990), En el traspatio del cielo (1993), Palabra que golpea un color imaginario (1996), La estación de la sed (1998), Oración del impuro (2004), Sacrificiales (2007), Muerte y levitación de la ballena (2010), Obra Poética (2010), La pupila incesante (2013, 2016), Casa en el aire (2017). Además de las antologías: De la dificultad para atrapar una mosca (2008), Doble Fondo III [con el poeta venezolano Juan Calzadilla] (2010), El Ángel insomne (2011), La mirada de Orfeo (2013), Poesía escogida (2014), Parábolas del vuelo (2015), Monólogo de Jonas (2019) y La furia del cordero (2019).

Jorge Nieves Ovido

Nació en Barranquilla, creció en las sabanas del Caribe, entre Planeta Rica y Sahagún, y reside actualmente en Cartagena. Realizó estudios de Licenciatura en Lengua y Literatura en la Universidad del Cauca y de Etnoliteratura en la Universidad de Nariño. Es docente, investigador cultural y músico. Ha publicado los libros "Vislumbres del Caribe: iconografías y textualidades híbridas en Cartagena de Indias", "De los sonidos del patio a la música mundo: semiosis nómadas en el Caribe" y Escriviviendo. Una memoria cultural al margen con Palabras y Músicas.

Weilder Guerra Curbelo

Rioacha 1960. Doctor en Antropología de la Universidad de los Andes. Exdirector del Observatorio del Caribe Colombiano. Miembro de la Misión Internacional de Sabios 2019. Exasesor Cultural del Banco de la República. Posee destacada experiencia en Estudios del Caribe, Antropología Marítima e Historia Cultural del mar. Trayectoria en docencia sobre Cultura y Desarrollo e investigación en Antropología de la naturaleza.



Cimu

CENTRO INTERACTIVO DE MEMORIA URBANA

UNA NOCHE EN ¡¡EL MUSEO!!