



ISSN: 1023-0890  
EISSN: 2215-471X

# ÍSTMICA

REVISTA DE ESTUDIOS  
CENTROAMERICANOS Y CARIBEÑOS  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
UNIVERSIDAD NACIONAL (COSTA RICA)

“Acuerpar al Caribe”

NÚMERO 29  
I Semestre • Año 2022

UNA  
UNIVERSIDAD  
NACIONAL  
COSTA RICA





**ÍSTMICA**

Revista semestral dedicada al estudio de la cultura, la literatura, el arte y el humanismo en Centroamérica y el Caribe

**Rector**

Francisco González Alvarado

**Directora**

Laura Fuentes Belgrave, Universidad Nacional, Costa Rica

**Grupo Editor**

Laura Fuentes Belgrave, Universidad Nacional, Costa Rica  
José Marco Segura Jaubert, Universidad Nacional, Costa Rica  
María Gabriela Ortiz Gutiérrez, Universidad Nacional, Costa Rica

**Consejo Editorial**

Albino Chacón Gutiérrez, Academia Costarricense de la Lengua, Costa Rica  
Antonieta Sibaja Hidalgo, Ministerio de Cultura y Juventud, Costa Rica  
Werner Mackenbach, Universidad de Costa Rica, Costa Rica  
José Mario Méndez Méndez, Universidad Nacional, Costa Rica  
Dorelia Barahona Riera, Universidad Nacional, Costa Rica  
José Matarrita Sánchez, Universidad Técnica Nacional, Costa Rica  
Graciela Salto, Universidad Nacional de La Pampa, Argentina  
Verónica Ríos Quesada, Universidad de Costa Rica, Costa Rica  
Patricia Fumero Vargas, Universidad de Costa Rica, Costa Rica  
Andrés Mora Ramírez, Universidad Nacional, Costa Rica  
Bibiana Núñez Alvarado, Universidad Nacional, Costa Rica  
Mario Oliva Medina, Universidad Nacional, Costa Rica†

**Consejo Asesor Internacional**

Horst Nitschack, Universidad de Chile, Chile  
Lucía Stecher, Universidad de Chile, Chile  
Héctor Miguel Leyva Carías, Universidad Nacional Autónoma de Honduras, Honduras  
Lucrecia Méndez de Penedo, Universidad Rafael Landívar, Guatemala  
Ángel G. Quintero-Rivera, Centro de Investigaciones Sociales de la Universidad de Puerto Rico, Puerto Rico  
Liliana Irene Weinberg Marchevsky, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe de la Universidad Nacional Autónoma de México, México  
Carlos Huamán López, Universidad Autónoma de México, México.  
Catherine Poupeney-Hart, Universidad de Montreal, Canadá.  
Damaris Serrano Guerra, Wright State University, Estados Unidos  
Alexandra Ortiz Wallner, Humboldt-Universität zu Berlin, Alemania  
Ana Lucia Trevisan, Universidad Presbiteriana Mackenzie, Brasil

**Dirección de contacto, canje y suscripciones**

Revista ÍSTMICA  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad Nacional  
Heredia, Costa Rica  
Teléfono: 2562-4242  
Apdo postal 86-3000  
Correo electrónico: [istmica@una.cr](mailto:istmica@una.cr)  
Página web: <http://www.revistas.una.ac.cr/index.php/istmica>

ÍSTMICA es una publicación semestral dedicada a los Estudios Transculturales, la literatura y el arte en Centroamérica y el Caribe. Es un espacio de reflexión, diálogo y debate. Los artículos son responsabilidad de las personas autoras y pueden ser reproducidos, traducidos o citados (excepto aquellos que indiquen expresamente derechos reservados de autor).

La corrección de pruebas y estilo es competencia exclusiva del Equipo editorial de la revista.

EISSN 2215-471X  
ISSN 1023-0890



**Consejo Editorial EUNA**

Marco Vinicio Méndez Coto, Presidente  
Francisco Vargas Gómez  
Jorge Herrera Murillo  
Iliana Araya Ramírez  
Patricia Vásquez Hernández  
Erick Álvarez Ramírez  
Andrea Morales Méndez

**Dirección editorial**

Marianela Camacho  
[marianela.camacho.alfaro@una.cr](mailto:marianela.camacho.alfaro@una.cr)

**Portada**

Programa de Publicaciones

**SE SOLICITA Y ACEPTA CANJE DE ENLACES ELECTRÓNICOS**

# Contenido

<b>Editorial</b>	5
<i>Laura Fuentes Belgrave</i> Directora de la Revista Ístmica	
<b>Dossier: “Acuerpar al caribe”</b>	
Legados, herencias y rupturas en la literatura haitiana escrita por mujeres	9
<i>Edith Aurora Rebolledo Garrido</i>	
Contrapuntos de la “heroica” a la “fantástica”: institucionalización de la música nacional, prácticas de resistencia “negras” “populares” e interculturalidad en Cartagena de Indias	27
<i>Marcelo José Cabarcas Ortega</i>	
El discurso mítico como herramienta para la reivindicación política afrodescendiente en <i>Changó, el gran putas</i> de Manuel Zapata Olivella.	45
<i>Josefina del Campo Sotomayor</i>	
<b>Artes visuales</b>	
Blanco y negro, piel y máscaras, el cuerpo en el arte del Caribe. Lecturas desde Frantz Fanon.	67
<i>Yolanda Wood</i>	
<b>Varia</b>	
Humanidades, cultura y universidad en la escena histórica global	95
<i>Grínor Rojo</i>	
<b>Literatura</b>	
Canibalismo narrativo en relato de Alexandra Pagán	115
<i>Laura Fuentes Belgrave</i>	
Colaboradores	119







## Editorial

En esta edición número 29, *Ístmica* se materializa a través de la corporalidad que asume al abrazar al Caribe a través de las letras de las mujeres haitianas, de la musicalidad en resistencia de Cartagena de Indias, de la cosmovisión Muntú y de la religión yoruba como detonantes de la acción política, y de la interpretación crítica de las tensiones raciales, visibles en los cuerpos de las artes plásticas caribeñas; todas ellas manifestaciones corporales que atraviesan los sentidos para constituir nuestro *dossier: Acuerpar al Caribe*.

Este *dossier* inicia con el estudio de la investigadora mexicana Edith Aurora Rebolledo Garrido, sobre la *casa*, como lugar material y simbólico del parentesco y las herencias, durante la dictadura de François Duvalier (1907-1971), en la obra narrativa de las haitianas Edwidge Danticat, Emmelie Prophète y Évelyne Trouillot. Asimismo, desde la perspectiva de la hibridez en el legado, continúa la exploración caribeña del investigador colombiano Marcelo José Cabarcas Ortega, quien examina los procesos de institucionalización de la música nacional y su impacto en la conformación de la música popular, las relaciones entre la cultura oficial y las prácticas negras “populares”, y la interacción entre lo hegemónico y lo subordinado, como medio de reconfiguración de los ritmos y estilos cotidianos en Cartagena de Indias.

Seguidamente, la estudiante chilena Josefina del Campo Sotomayor, busca probar que el discurso mítico no cumple una función meramente narrativa ni



contemplativa de un origen o de un pasado lejano, en la novela *Changó, el gran putas* (1983) del escritor colombiano Manuel Zapata Olivella, sino que constituye una herramienta de reivindicación cultural y política para los pueblos afrodescendientes en América.

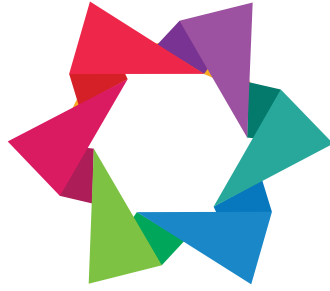
La sección de *Artes Visuales*, finaliza este *dossier*, al contar con el análisis de la investigadora y crítica de arte cubana Yolanda Wood, quien distingue la estructura social caribeña en los significados de racialización e inferiorización atribuidos al blanco y al negro en la expresión plástica del cuerpo en la región, para releer esa historia con una mirada decolonial desde la obra de Frantz Fanon.

En la sección *Varia*, el profesor y crítico literario chileno, Grínor Rojo, nos ofrece un lúcido ensayo sobre la definición de las humanidades y de su estatuto en el ámbito de la cultura y de la universidad contemporánea, con una pluma que con agudeza política retrata las causas y consecuencias de su pérdida de dignidad para su acreditación utilitarista en el mundo globalizado.

Termina esta edición número 29, con la sección de *Literatura*, en la cual se reproduce un cuento de la escritora puertorriqueña Alexandra Pagán Vélez, donde la ficción quizás devora o quizás alimenta, la vida de un personaje convencido de la futilidad de su propia historia.

Así *Ístmica* leva sus anclas del último puerto, pues, aunque pierda a su contra maestre en altamar, no tiene más destino que seguir su rumbo hacia otras islas, mientras la embarcación deviene un punto en el horizonte.

Laura Fuentes Belgrave  
Directora  
Revista *Ístmica*



Dossier  
"Acuerpar al caribe"







# Legados, herencias y rupturas en la literatura haitiana escrita por mujeres<sup>1</sup>

## Legacies, inheritances and ruptures in Haitian literature written by women

**Edith Aurora  
Rebolledo Garrido**  
*Universidad Nacional  
Autónoma de México  
México*

### RESUMEN

En el presente trabajo se propone un análisis de una parte de la literatura haitiana escrita por mujeres. Este artículo se concentra particularmente en tres obras narrativas contemporáneas, que abordan la violencia de Estado durante el régimen duvalierista y sus efectos materiales y simbólicos en las familias haitianas dentro y fuera del país. Utilizando el concepto *casa*, entendido como el espacio material y simbólico de todas las relaciones de parentesco, se analizarán, de manera puntual, obras literarias de tres escritoras haitianas: Edwidge Danticat, Emmelie Prophète y Évelyne Trouillot. De igual manera, se hablará de cómo en estas obras literarias los progenitores transfieren a su descendencia tradiciones asimiladas por ellos mismos, y que han incorporado a sus vidas cotidianas.

**Palabras clave:** Literatura, Haití, régimen duvalierista, herencias, casa

### ABSTRACT

In this work, we propose an analysis of a fraction of Haitian literature written by women, which focuses particularly on three contemporary narrative works that address state violence during the Duvalierist

1 Este artículo forma parte del corpus de mi tesis (en construcción) para obtener el grado de doctora en Estudios Latinoamericanos de la Universidad Nacional Autónoma de México.



regime and its material and symbolic effects on Haitian families inside and outside the country. Serving from the concept of “home”, understood as the material and symbolic space for all kinship relationships, literary works by three Haitian women writers, Edwidge Danticat, Emmelie Prophète and Évelyne Trouillot, will be analyzed. Likewise, we will look at how in these literary works parents transfer towards their offspring traditions assimilated by themselves, and which they have incorporated into their everyday lives.

**Keywords:** Literature, Haiti, Duvalierist regime, inheritance, home

En el presente trabajo se propone un análisis de una parte de la literatura haitiana escrita por mujeres. Este artículo se concentra particularmente en tres obras narrativas contemporáneas, que abordan la violencia de Estado durante el régimen duvalierista y sus efectos materiales y simbólicos en las familias haitianas dentro y fuera del país: *El quebrantador*<sup>2</sup> (*The Dew Breaker*), antología de cuentos de Edwidge Danticat<sup>3</sup>, *Le testament des solitudes*<sup>4</sup>, novela de Emmelie Prophète<sup>5</sup>, y *La memoria acorralada*<sup>6</sup> (*La mémoire aux abois*), novela de Évelyne Trouillot<sup>7</sup>.

Se analizará cómo en estas obras literarias los progenitores transfieren a su descendencia sus tradiciones que han incorporado a sus vidas cotidianas<sup>8</sup>. Además de las tradiciones y los rituales, se legan también las palabras (el lenguaje, más allá de un idioma), las acciones, las posturas, los movimientos del cuerpo y las emociones. Estas herencias logran trascender el tiempo y los espacios, pero también pueden sufrir cambios o rupturas. Para los hijos esto posibilita, como se verá a lo largo del presente texto, una suerte de reconciliación consigo mismos y con los otros (en este caso con la madre o el padre), así como también, en otros casos, procesos de negación y ruptura. Las obras literarias que se analizan aquí tratan los legados en las relaciones de parentesco (ya sea de las madres, ya sea de los

2 Edwidge Danticat, *El quebrantador* (Colombia: Grupo Editorial Norma, 2005).

3 En *El quebrantador*, Danticat presenta relatos interrelacionados que ocurren entre el Haití de los años '60 y el actual Nueva York, y que tienen como protagonista a uno de los torturadores del régimen de Duvalier. En esta obra se exploran los complejos vínculos del torturador con distintos personajes, entre los que destacan su esposa y su hija.

4 Emmelie Prophète, *Le testament des solitudes* (Montreal: Mémoire d'encrier, 2007).

5 En 2007, Prophète publicó su primera novela *Le testament des solitudes* una historia de tres generaciones de mujeres: la abuela, la madre y la hija. Esta novela aborda el deseo de romper las ataduras heredadas de generación en generación, la renuncia al legado de las tareas de servidumbre, las soledades que se repiten, las miradas tristes y los miedos impuestos a las mujeres.

6 Évelyne Trouillot, *La memoria acorralada* (La Habana: Casa de las Américas, 2011).

7 En 2010 Trouillot publicó la novela *La memoria acorralada*, en la que retrata los años de dictadura en una isla del Caribe a partir de las memorias opuestas de dos mujeres que vivieron esta época desde distintos emplazamientos; por un lado, una enferma cuya madre vivió y fue víctima de este régimen autoritario y, por el otro lado, la esposa moribunda del dictador (personaje que hace un paralelismo con Simone Ovide Duvalier esposa de François Duvalier).

8 Dichas tradiciones van desde aspectos religiosos y culturales que no siempre se encuentran cargadas de aspectos negativos o violentos, y más bien se configuran como parte de las herencias culturales y ancestrales. Quizá lo que debería llamar la atención aquí es el hecho de que algunas de estas tradiciones aparecieron en contextos de opresión y violencia hacia las mujeres. Justo en ello se puntualizará a lo largo de este artículo.

padres hacia las hijas); no obstante, para los intereses de este artículo se enfatiza en las relaciones de madres e hijas porque éstas aparecen como uno de los temas eje en dichas obras.

Los legados de las madres hacia las hijas, fundamentados muchas veces en prácticas agresivas, se manifiestan como consecuencias de sociedades estructuralmente violentas, mismas que han sido reproducidas también por las propias mujeres al interior de los hogares y de generación en generación.

Asimismo, en los próximos apartados se analizará el concepto *casa* entendido como el espacio material y simbólico de todas las relaciones de parentesco, de la construcción de la memoria, un lugar que permite resguardar los pensamientos y, al mismo tiempo, posibilita las rupturas. Se analizarán las corporalidades desde el sentido de una herencia; es decir, aquellos rasgos, no solo físicos sino también emocionales, que los progenitores transmiten a su descendencia; y, finalmente, el lenguaje como un vehículo de los legados familiares y la continuidad de la memoria.

### **La casa: un rincón del mundo o contra el mundo**

Una de las características que comparten estas obras literarias haitianas es que la mayor parte del tiempo las tramas se desarrollan dentro de espacios delimitados o cerrados como una casa, un departamento, un hospital; y es justo en estos lugares donde se gestan los conflictos de las relaciones familiares o de parentesco. Sin embargo, estos espacios no solo aparecen como parte de la escenografía o del entorno, sino que se convierten en un elemento crucial de las historias. Así, las casas u otros espacios íntimos y cerrados pueden ser lugares de la memoria o, por contraste, resguardos de las mentes y las corporalidades del pasado. Una de las diferencias más significativas que tienen estos sitios con los espacios abiertos, como calles o avenidas, es la continuidad y velocidad del tiempo; es decir, fuera de las casas (o de los lugares íntimos) el tiempo comúnmente transcurre de forma habitual dentro de la continuidad de los hechos históricos. En las casas el tiempo no se presenta de forma lineal y continua, más bien aparecen tiempos propios de la memoria donde presente y pasado se entrelazan y están en constante movimiento.

En este apartado se hablará del concepto, las referencias y las implicaciones de *la casa* (y otros espacios cerrados) en algunas de estas obras literarias. Cabe mencionar que en la literatura se evidencian con mayor claridad los diferentes sentidos que adquieren estos espacios. Históricamente, en la literatura escrita por mujeres ha preponderado la casa y los espacios privados como lugares de representación femenina<sup>9</sup>. Las funciones y representaciones múltiples de la casa se observan en

9 Tradicionalmente las mujeres estaban determinadas a vivir y a hacer habitable el espacio doméstico, sin oportunidades de salir de él. Su incorporación al espacio público, con contadas excepciones, históricamente es tardío respecto de los hombres.



las obras literarias haitianas que relatan cómo desde la casa se observa el devenir de la historia; cómo dentro de la casa se vive la historia; cómo en medio de la casa se hace la historia.

Cuando se propone un análisis de la casa y el espacio en sí (sobre todo en el campo literario) es menester citar *La poética del espacio*<sup>10</sup> de Gaston Bachelard, porque se trata de uno de los estudios más minuciosos que se han llevado a cabo en cuanto a las implicaciones emocionales y físicas de las relaciones casa-ser humano. El autor menciona que la casa funciona, entre otras cosas, como una suerte de guarida o protección contra el mundo: “porque la casa es nuestro rincón del mundo. Es –se ha dicho con frecuencia– nuestro primer universo”<sup>11</sup>. En *La poética del espacio*, Bachelard hace un análisis en el que compara el alma humana con una morada, y menciona que al evocar a “las casas” o a “los cuartos” el ser humano aprende a “morar” en sí mismo.

Desde una lectura más centrada en la literatura, existen otros estudios como el propuesto por Ana Gallego en el texto “Imaginarios de la casa en la literatura latinoamericana contemporánea: Lugares de encuentro de la arquitectura y la literatura”<sup>12</sup>, donde se analiza la importancia no solo social, sino política y cultural de la casa. La autora, por una parte, en la misma línea de análisis de Bachelard, sostiene que la casa es el núcleo de la identidad e intimidad, y a su vez una extensión tangible de las corporalidades. Por otra parte, y aquí es donde los ejemplos de las obras analizadas se vuelven pertinentes, Gallego argumenta que la casa es un lugar de la infancia, la memoria personal y colectiva, y también un “[...] espacio [para] la problematización del aparato ideológico del capitalismo [es decir] una negación de la espacialización doméstica por géneros que impone la norma patriarcal”<sup>13</sup>. A partir de estas interpretaciones, en algunas obras literarias, sobre todo aquellas que se visibilizaron a mediados del siglo XX con los movimientos feministas, la casa fue también representada como un sitio de opresión, violencia y dominación hacia las mujeres. La reivindicación de la casa, por medio de la concesión de otros significados en la literatura, resulta necesaria porque se trata del primer lugar de pertenencia al mundo, de la formación de los recuerdos y, muchas veces, del desarrollo del lenguaje.

De acuerdo con Gallego, la casa en la literatura contiene y organiza relatos e incluso puede presentarse como un personaje autónomo: un “elemento narrativo

10 Gaston Bachelard, *La poética del espacio* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000).

11 Bachelard, *La poética del espacio*, 28.

12 Ana Gallego, “Imaginarios de la casa en la literatura latinoamericana contemporánea: Lugares de encuentro de la arquitectura y la literatura”, en *Casas de citas. Lugares de encuentro de la arquitectura y la literatura*, editado por José Joaquín Parra Bañón (Venecia: Edizioni Ca’ Foscari, 2018), 101-117.

13 Gallego, “Imaginarios de la casa...”, 107.

protagónico, dinámico y proteico”<sup>14</sup>; en muchas publicaciones latinoamericanas de mitad del siglo XX es común encontrar a la casa en un papel protagónico. En las obras analizadas en este trabajo no existe como tal un tratamiento de la casa-personaje, pero sí hay una aproximación desde otros planos que igualmente ponen el foco en este espacio.

Además de sus distintas funciones y representaciones, el concepto *casa* todavía tiene otras acepciones. En “Análisis temático de la casa como imagen y símbolo literarios”<sup>15</sup>, José Hernández propone un análisis desde tres sentidos de la casa y sus correspondencias con los comportamientos humanos: 1.-Casa como familia, estirpe, clan; 2.- Casa como empresa, actividad laboral o equipo de trabajo; 3.- Casa como edificio para vivir, como habitación o vivienda. De acuerdo con esta clasificación, dos de estos sentidos (la casa como familia y la casa como edificio para vivir) resultan útiles para el análisis de las obras que aquí se analizan:

En la primera acepción -la casa como familia- sirve para definir cuál es la concepción fundamental del *tiempo humano*, de la vida como proceso temporal. Ya sabemos que, simplificando mucho, caben tres visiones vitales: hacia el pasado, hacia el presente y hacia el futuro.

El tercer significado -la casa como vivienda- es la imagen material de la concepción del *espacio humano*, de la geografía como ámbito humano, como marco, escena o decorado, como símbolo o emblema de la persona, de la familia, de la sociedad<sup>16</sup>.

Estos sentidos de la casa como familia y como vivienda se encuentran ligados con las relaciones y los recuerdos que se construyen en los espacios habitados, el apego con estos lugares y el significado que adquiere el permanecer en ellos. En *El quebrantador*, se relata cómo para Ka (cuyos padres jamás regresaron a Haití) la casa de su infancia en Estados Unidos se convierte en la única conexión con la casa y con el pasado de sus padres en su pueblo natal. La distribución de los espacios en esta nueva morada, los elementos constitutivos y decorativos, la ubicación geográfica (en un barrio haitiano) e incluso el idioma (créole) en el que se comunican dentro del hogar, hablan silenciosamente de aquello que los padres no han querido aún revelar a Ka.

Aunado a lo anterior y según la narración presentada, esta casa en el extranjero posee un sótano en el que se desarrollan otras tramas paralelas a la historia principal. La parte de debajo de la casa también es habitada por una familia de origen haitiano. Aunque ambas familias provienen de un mismo país, poseen distintas

14 Gallego, “Imaginarios de la casa...”, 108.

15 José Hernández, <<Análisis temático de la casa como imagen y símbolo literarios>>, *Draco: revista de literatura española* núm. 2 (1990):123-132.

16 Hernández, <<Análisis temático de la...>>, 125



versiones de la historia; en cada piso de la casa, uno arriba del otro (el principal y el sótano) se llevan a cabo diferentes narrativas familiares de la historia haitiana. A partir de estas narrativas o versiones o recuerdos, las familias y los hogares se conforman y perduran.

Pero ¿qué otros espacios podrían llegar a percibirse como una casa, en el sentido de una familia o de un hogar? Porque al parecer el ser humano tiene la necesidad de pertenecer y permanecer en un sitio en el que por un momento las emociones, la mente y el cuerpo se sientan seguros. Para María Ángela, de la novela *La Memoria acorralada*, el hospital donde trabaja empieza a convertirse en un segundo hogar: “[...] todo espacio realmente habitado lleva como esencia la noción de casa”<sup>17</sup>. Llega un punto en el que María Ángela pasa mucho tiempo en la habitación de Odilia y comienza a percibir este espacio como su espacio íntimo.

Esa habitación de hospital, en ciertos momentos, permite a la protagonista sentir, reencontrarse con la memoria de su madre y repensar la vida en tanto se trata de un espacio que le recuerda su propia finitud. Pero también, en otros momentos (más cerca del final) esta misma habitación, como lo haría una casa, resguarda a María Ángela y la protege asimismo de su pasado. Para la protagonista en ese rincón del mundo solo existen ella, Odilia y la posibilidad de una reconciliación con su pasado:

[...] La habitación parece encogerse para aislarnos de cualquier intrusión exterior; alejando pasado y fantasmas, lamentos y reproches; para sólo dejar un envolvente olor a sal marina y la imagen provocativa de una cadena de pequeñas siluetas que bailan al sol<sup>18</sup>.

Por otra parte, no siempre el lugar que se habita puede sentirse como un resguardo contra el mundo. Cuando el padre de Ka (conocido como “el quebrantador”) vivía en Haití, dormía en un pequeño cuarto en el que sus pensamientos y remordimientos lo asechaban todo el tiempo. Incluso cualquier lugar, por más lejano que fuera, podría ser un mejor lugar que su propia habitación. La idea de asentarse en otros sitios, lejos de su país, lo motivaba a iniciar una nueva y desconocida vida; una vida completamente distinta y extraña para él porque la casa de su infancia tampoco había sido su refugio del mundo:

Constantemente pensaba en abandonar esta vida, mudarse a Florida o incluso a Nueva York, unirse a las nuevas comunidades haitianas que se habían formado allí para vigilar los movimientos que estaban alentando las invasiones de expatriados en las fronteras. Podría infiltrarse en las galerías de arte o en los cafés

17 Bachelard, *La poética del espacio*, 28.

18 Trouillot, *La memoria acorralada*, 147.



improvisados, donde se suponía que los intelectuales exiliados se reunían a beber café y ron y hablar de la revolución<sup>19</sup>.

Sin embargo, cuando el padre de Ka llega a Nueva York (y edifica su casa y construye un hogar al lado de Anne) las pesadillas continúan atormentándolo. Bachelard menciona que “[...] más allá de todos los valores positivos de protección, en la casa natal se establecen valores de sueño, últimos valores que permanecen cuando la casa ya no existe”<sup>20</sup>. Para el “quebrantador”, los valores que se constituyeron en su primer hogar y posteriormente en su habitación pequeña en Haití van a permanecer en su memoria por más lejos que se encuentre físicamente de aquellos espacios.

Por su parte, la protagonista de *La memoria acorralada* reflexiona sobre su deseo de edificar y reedificar espacios que le permitan sentirse en paz con sus propios pensamientos y recuerdos: una morada que justo sea su rincón del mundo y el refugio que la cobije. María Ángela anhela que su nuevo hogar sea distinto al que habitó junto con su madre cuando ambas llegaron de Quisqueya a París. Esta necesidad se entiende a partir de la idea de que las casas son contenedores de historias, de palabras y de recuerdos, pero también guardan cicatrices y perpetúan el dolor:

Actualmente, quisiera construirme espacios múltiples y generosos, íntimos y cómplices, donde sufrimientos y alegrías cohabiten, donde memorias y posibilidades encuentren su sitio. Quisiera no dormir por la noche, por el simple placer de tener vigiliadas sin pesadillas dentro de mis sueños; mantenerme despierta en espera del alba, por la inenarrable dicha del primer rayo de sol, precioso, único, en la connivencia con la maravillosa claridad que viene<sup>21</sup>.

Con la intención de dejar abierta una discusión y la posibilidad de otros análisis, en esta última parte se aborda el concepto de los *no lugares* trabajado por el antropólogo francés Marc Augé<sup>22</sup>. Se considera pertinente hacer referencia a este concepto porque gran parte de la trama de la novela *Le testament des solitudes* se desarrolla en un aeropuerto; y justamente de acuerdo con Augé, los aeropuertos entran dentro de la categoría de los *no lugares* que, en términos generales, se refieren a aquellos espacios que están despojados de toda expresión simbólica de identidad, de relaciones y, por ende, de historia. En estos sitios el ser humano permanece solo y en anonimato; no existe el intercambio de subjetividades porque los encuentros entre las personas suelen ser contingentes con cruces disimulados de miradas; hay una ausencia de las palabras y el lenguaje que fijan los encuentros en las memorias y en las corporalidades. Así, la protagonista de *Le testament des*

19 Danticat, *El quebrantador*, 204-205.

20 Bachelard, *La poética del espacio*, 37.

21 Trouillot, *La memoria acorralada*, 139.

22 Marc Augé, *Los no lugares: espacios del anonimato* (Madrid: Editorial Gedisa, 1993).





*solitudes* siente su extranjería con mayor fuerza; se encuentra rodeada de gente desconocida con quienes no hay intercambio alguno; y ahí, en apariencia lo único que ella tiene en común con los otros es hallarse en un mismo espacio material. Pero ese anonimato le permite a ella escuchar sus propios pensamientos que le revelan el miedo de volver a la casa de su madre, un sitio que en la memoria no es ajeno a ella:

[...] Estoy sola en un aeropuerto extranjero, mis mangas sobresalen como manos suaves e indefensas, en medio de una multitud que se embarca. No quiero volver, tengo miedo de encontrar la mirada de mi madre en Puerto Príncipe. Vuelven a mí las lecciones de belleza que mi madre no aprendió<sup>23</sup> (Traducción propia)<sup>24</sup>.

Se dice, entonces, que los *no lugares* no pueden contener ni asegurar la memoria y la identidad; sin embargo, a la protagonista de *Le testament des solitudes*, el alejamiento de un espacio conocido le permite contemplar internamente, desde otra perspectiva, su pasado. Paradójicamente, ella siente alivio al encontrarse en este *no lugar*, lejos de la casa de su madre, porque en ese (su primer hogar) sus recuerdos toman forma y resuenan más vivos a pesar del tiempo, como se puede leer:

[...] la vida es bella cuando la miras desde lejos, cuando la miras en otra parte desde la ventana de un aeropuerto. Me imagino que es aún mejor cuando no tienes muchos muertos en la cabeza y te despidas al no saber qué hacer con ellos. La lluvia es hermosa aquí, tierna, regular<sup>25</sup> (Traducción propia)<sup>26</sup>.

No obstante, la sensación de alivio y descanso en estos sitios es pasajera, de la misma manera que la estancia en ellos: un *no lugar* no puede habitarse, no se prolonga en el tiempo y desaparece simbólicamente una vez que la persona sale de ahí; se trata de una construcción hueca que no es capaz de retener lo material (personas) ni lo inmaterial (pensamientos). En estos espacios los seres humanos son ajenos por un tiempo a su propia identidad, a sus orígenes y a sus ocupaciones de vida; funcionan, en cierto sentido, a la inversa de una casa: si en la casa se acumula el tiempo, en el *no lugar*, quizá, el tiempo se fragmenta; y es justo esta misma separación la que permite a la protagonista de la novela ver la memoria con más claridad y empantanar sus recuerdos:

Estoy en una calle de Puerto Príncipe y busco algunos pedazos de usted, sus voces ahogadas en estos gritos inútiles. Me aterroriza no reconocer estos lugares

23 Prophète, *Le testament des solitudes*, 41.

24 « [...] Je suis seule dans un aéroport étranger, j'ai les manches qui dépassent comme des mains molles, impuissantes, dans une demi-foule qui embarque. Je ne veux pas rentrer, j'ai peur de retrouver le regard de ma mère à Port-au-Prince. Me reviennent vos leçons de beauté que ma mère n'a pas apprises ».

25 Prophète, *Le testament des solitudes*, 40.

26 « [...] la vie est belle quand on la regarde de loin, quand on la regarde de la fenêtre d'un aéroport d'ailleurs. J'imagine que c'est encore mieux quand on n'a pas plusieurs morts dans la tête et des adieux à n'en plus savoir qu'en faire. La pluie est belle ici, tendre, régulière ».



que aún están habitados por las esperanzas de usted. Mi mente no se ha adaptado a esta nueva concesión de la ciudad; es como dejar de lado sus recuerdos, una pérdida de ciudadanía<sup>27</sup>. (Traducción propia)<sup>28</sup>

En esta última cita la protagonista ya está fuera de un *no lugar* y se encuentra en un espacio abierto: las calles de Puerto Príncipe, que son una suerte de limbo o, más bien, de puente hacia la casa de su infancia. En este punto se observa algo interesante: el país de origen de una persona asimismo funciona, aunque no se trate de una construcción tangible, como una casa que protege y resguarda las corporalidades, pero también que produce y reproduce el dolor y la memoria. Por ello, muchas veces la idea de partir del lugar de origen está ligada a los anhelos de un nuevo comienzo, una nueva vida que sea mejor que la que se tiene. En *La memoria acorralada*, en *El quebrantador* y en *Le testament des solitudes*, los protagonistas salen de su país orillados por las circunstancias, pero también por el deseo de una vida más apacible, o que por lo menos así parezca.

### Las herencias como extensiones de la memoria

Cuando las herencias pesan y no pueden rechazarse, las protagonistas de las novelas analizadas tienen la necesidad de reconocerse distintas a sus madres; esto muchas veces implica que admitan que el dolor y los traumas emocionales de sus madres son más fuertes que los de ellas. Aunque no existe forma de medir este tipo de dolor, hay ciertas escalas sociales, incluso políticas, que determinan quién, por las circunstancias vividas, ha sufrido más que otro; y ellas (las hijas) ya en otros contextos reconocen que su dolor es fútil en comparación con el del de sus madres.

Pero no debe olvidarse que en estas historias el dolor aparece como algo acumulable. Las hijas llevan consigo no solo el dolor generado con sus propias vivencias, sino también el dolor que la madre acumuló y, a su vez, el dolor acumulado que la madre heredó de su propia madre. A María Ángela las angustias y los dolores de su madre la persiguen por donde ella vaya:

[...] Tú hiciste tanto con tan poco. Pero yo no soy tú, mamá. Aunque haya heredado tus sueños, a mi pesar. Todas tus historias de los años negros de Doreval me están llenando la cabeza; todos esos relatos volcados en los pliegues de las sábanas, entre la casa y la escuela, de la cocina al cuarto, de Port-du-Roi a las Antillas francesas, de la Martinica a la metrópoli<sup>29</sup>.

27 Prophète, *Le testament des solitudes*, 26.

28 « Je suis dans une rue de Port-au-Prince et je cherche quelques morceaux de vous, vos voix, noyées dans ces cris inutiles. Je suis terrifiée de ne plus reconnaître ces lieux pourtant encore habités par vos espoirs. Mon esprit ne s'est pas adapté à cette nouvelle concession de la ville, c'est comme une mise à l'écart de vos souvenirs, une perte de citoyenneté ».

29 Trouillot, *La memoria acorralada*, 12.



La madre de María Ángela en repetidas ocasiones contó a su hija los abusos físicos y emocionales que sufrió durante su infancia en Quisqueya. La hija, ahora una mujer adulta, conoce esta historia desde que era pequeña; escuchó este relato cada vez que la madre quería aleccionarla o recordarle que a pesar de las circunstancias y de su procedencia, ella podía ser una buena madre o al menos una. A María Ángela le incomodaba que su madre contara esto: ¿qué necesidad había de atormentar a una niña con historias que ella no vivió? En consecuencia, hay un constante reclamo que más adelante en la novela va a convertirse, sorpresivamente, en la base para la reconciliación con su madre y con sus múltiples historias contadas, como se puede leer:

[...] porque puntuaste mi infancia con tus lamentaciones, tu rabia y tu dolor. Todo lo que yo no viví, tuviste el cuidado de contármelo, de repetírmelo hasta que mi memoria lo incorporara. Solo me ocultaste las circunstancias de la muerte de mi padre, como para proteger mi infancia, mientras la contaminabas por otro lado para siempre, a mí, a tú única hija, superviviente de tu único amor trágicamente desaparecido, aquella por la que escogiste abandonar tu país, aquella con la que compartiste los menores resquicios de tu existencia hasta tu último aliento, aquella cuya vida se redujo a dar un sentido a la tuya<sup>30</sup>.

Sin embargo, con el paso de los años María Ángela se da cuenta de que los recuerdos de su madre en realidad sí le pertenecen: no hay manera de rechazarlos, al menos no completamente; además no es posible olvidar algo que por la constancia de la palabra ya se ha impregnado en la memoria. A la protagonista de *La memoria acorralada*, los acontecimientos que relata su madre le afectan en un nivel físico, mental y emocional. Ella hace manifiesto que le resulta difícil, aunque lo desee, aventurarse a tener una relación amorosa con alguien; le asusta también la idea de tener un hijo que viva con miedos como ella; el tono y las inflexiones de la voz de la madre (cuando cuenta las historias de sus familiares en Quisqueya) instigan a María Ángela a habitar de inmediato esos recuerdos:

No sé por qué me siento tan afectada por la muerte de ese tío que falleció hace tanto tiempo, antes de yo nacer, pero lo experimento como un dolor punzante y nostálgico; una canción escuchada por casualidad que nunca más se recupera. Quizás porque tu voz tomaba tan fuertes acentos de nostalgia, no me quedaba otra opción que bajar contigo a ese infierno, con toda la familia, en la mañana temprana, en las antecámaras del cuartel general y después en las cercanías de Fort Décembre, para recuperar el cadáver tumefacto<sup>31</sup>.

Entonces, ¿qué maneras existen de incorporar las experiencias ajenas, pero aligerar sus pesos emocionales de forma que permitan a los hijos caminar sin agotar

30 Trouillot, *La memoria acorralada*, 16.

31 Trouillot, *La memoria acorralada*, 35.

demasiado sus mentes y sus cuerpos? La protagonista de *Le testament des solitudes* sabe que los relatos de su madre la acompañarán aun cuando no recuerde todo o desconozca los pormenores: “Esta es una historia que me han contado docenas de veces, a la cual no le presté realmente atención pero que se guardó en mi ser, de manera torpe y agradable, como solamente puede ser una herencia materna”<sup>3233</sup>.

Para la creación de nuevas experiencias de vida, las experiencias de los padres no tendrían que ser necesariamente una carga. Si en verdad no hay forma de no llevar integradas las vivencias contadas de los padres (porque se arraigan a la piel, a los pensamientos y no es posible hacerlas desaparecer), puede que una probable solución sea transformarlas simbólicamente; aprender a reconstruir experiencias propias con aquellos cimientos que entregan los padres, pero con muros distintos que sostengan otras narrativas posibles.

Incluso el recomponer las experiencias que se heredan de los padres puede interrumpir la continuidad de innumerables resentimientos que ya ni siquiera son vigentes: porque los resentimientos y los pesares deberían tener sus espacios y tiempos definidos. En ocasiones cuando los padres, que aparecen en estas obras, hablan de sus iras y de sus abatimientos, es posible leer entre líneas una intención de liberar a sus propias hijas de estos lastres. Al hablar de sus vivencias y revivirlas a través del lenguaje, ellos no buscan agobiar a sus hijas (de hecho, en *El quebrantador* los padres de Ka le ocultan a ella cosas sustanciales con la voluntad de protegerla) sino de aliviarse a ellos mismos: las palabras cuando se enuncian para otros en voz alta pueden volverse ligeras. El riesgo: la palabra es virtuosa y torpe al mismo tiempo. Las hijas, por su parte, interpretan de otro modo esta acción de pronunciamiento, y esta confusión es la primera barrera para el entendimiento entre los padres y las hijas.

Otra de las características de estas obras literarias es que los relatos están escritos desde las perspectivas de mujeres adultas. Idealmente, en la adultez se está más preparado para enfrentarse o entender todo aquello que los padres necesiten o deban decir. Sin embargo, en estos relatos se evidencia que algunas veces las hijas no están listas o simplemente no desean conocer los detalles de las vidas de sus padres. Ka menciona: “[...] No estoy segura de querer saber más que lo poco que decidieron contarme a lo largo de estos años, pero es evidente que necesita decírmelo, que ha estado tratando de hacerlo desde hace mucho tiempo”<sup>34</sup>. ¿Por qué genera miedo saber la historia del otro (que en este caso es otro completamente

32 Prophète, *Le testament des solitudes*, 6.

33 « C’est une histoire que l’on m’a racontée des dizaines de fois, à laquelle je croyais ne pas vraiment prêter attention, alors qu’elle se déposait dans mon esprit, lourde et douce, comme le peut être seulement un héritage maternel ».

34 Danticat, *El quebrantador*, 27.



cercano)? Quizá porque en el momento en el que se conocen los detalles que permanecían ocultos se adquiere una suerte de responsabilidad con los padres.

Lo cierto es que a veces la confesión de los padres hacia los hijos pareciera indispensable, como ya se mencionó, para descargar el propio peso de los hechos. Cuando el padre de Ka revela lo que en realidad él hizo en Haití (torturar y matar) intenta justificarse en su presente y da una explicación con la esperanza de que su hija no cambie por completo la concepción que tiene de él: “-Ka, no importa lo que pase, sigo siendo tu padre, el marido de tu madre. Nunca haría nada de eso ahora”<sup>35</sup>. Pero ella sabe que en esta declaración hay intersticios y que muchos detalles importantes quedarán en el silencio perpetuo: “Y para mí esta frase es una declaración tan significativa como su otra confesión. Fue mi primer indicio de que quizá mi padre estaba equivocado en el modo en que se había representado su vida anterior, que quizá su pasado albergaba más opciones que la de presa o cazador”<sup>36</sup>.

Ka no es solamente la hija del padre sino la posibilidad de otro futuro. El “Quebrantador” está convencido de que el nacimiento de su hija fue un empezar de nuevo, porque cuando nació su hija sintió que también él volvió a nacer, y tuvo la esperanza de que las cosas podían ser diferentes. Anne insiste a Ka que su padre es un hombre renovado desde que ellas llegaron a su vida: “[...] Tú y yo lo salvamos. Al conocerlo, eso lo hizo dejar de lastimar a las personas. Así es como lo veo. Él es como una semilla arrojada en la roca. Tú y yo, hacemos que eche raíces”<sup>37</sup>.

Más allá de un rechazo o un reclamo constante, la apropiación del pasado de los padres tiene aspectos más complejos. Cuando las historias de vida de los padres aparecen fragmentadas o incompletas, las hijas, en estas obras, buscan la forma de llenar los vacíos o de encontrar las piezas que completen los relatos. En este sentido, la apropiación por parte de los hijos del lugar de nacimiento de los padres se vuelve necesaria no solo en la búsqueda de una identidad propia sino de llenar los márgenes que rodean el pasado y los orígenes familiares. En “El libro de los muertos”, Ka cuenta que en repetidas ocasiones cuando le preguntan su lugar de nacimiento evoca el lugar de origen de sus padres para sentirse más cerca de ellos: “Nací y me crié en Flatbush Este, Brooklyn, y jamás he visitado el lugar donde nacieron mis padres. Pero contesto “Haití”, porque es algo que siempre he deseado tener en común con ellos”<sup>38</sup>.

También, la disposición, la postura y las reacciones del cuerpo se heredan; puede que obedezca a una cuestión genética o a una cuestión de observación. Es común

35 Danticat, *El quebrantador*, 30.

36 Danticat, *El quebrantador*, 30.

37 Danticat, *El quebrantador*, 31.

38 Danticat, *El quebrantador*, 11.



que los ademanes y las posturas del cuerpo formen parte de aquellas cosas que se enseñan, se heredan y se aprenden, aunque no se tenga una completa conciencia de ello. Se hereda incluso la forma de andar de los padres, las palabras utilizadas; en ocasiones se perciben estas herencias hasta que los hijos tienen sus propios hijos y se observan desde otras perspectivas. No obstante, las hijas de estas historias son capaces de ver aquellas similitudes físicas, psíquicas o gestuales que tienen con sus padres. Cuando Ka está preocupada porque no sabe dónde está su padre, siente un espasmo nervioso que ha observado también en su madre: “¿Dónde estabas? –siento que me tiemblan los párpados, una reacción nerviosa que heredé de mi madre epiléptica”<sup>39</sup>. Los ataques epilépticos de Anne se desencadenaron después de que ella vivió un evento traumático en su infancia; ahora su hija hereda a través de la observación un fragmento de su enfermedad.

Las cicatrices que marcan el rostro del padre de Ka también son parte de ella; las cicatrices (o al menos la sensación de ellas), al igual que la memoria, poseen la capacidad de expandirse hasta el cuerpo de los hijos: “A cada paso que da, se frota la cicatriz al costado del rostro y por un extraño reflejo me rasco en el mismo lugar”<sup>40</sup>. Más allá de su propia voluntad, las hijas que aparecen en estas historias son un reflejo de los padres; la protagonista de *Le testament des solitudes* declara su incomodidad (que más tarde se convierte en miedo) ante el parecido físico que tiene con sus padres: “[...] Siempre había odiado mis imágenes en el espejo donde me parecía a uno u otro de mis padres. Sabía que era por miedo de asumir todas estas similitudes, esa terrible sensación de pesadez que se adhería a las cosas sin la necesidad de saber dónde encontrar la verdad”<sup>41</sup> (Traducción propia)<sup>42</sup>.

Además de las marcas corporales, el lenguaje constituye una más de las herencias. Estas obras literarias se desarrollan en contextos de diáspora y migración. En estos contextos, los creoles se presentan como elementos identitarios que los progenitores buscan enseñar a sus hijas, no solo a través de las palabras, sino de los gestos y las modulaciones de la voz (los creoles son lenguas que precisan de una fuerza sonora como si cada palabra pronunciada buscara su continuidad en el tiempo).

En el cuento “El quebrantador”, el padre utiliza constantemente palabras en creole para empezar a contar historias a su hija; Ka sabe que con esta acción su padre busca que ella conozca y asimile su lengua natal, porque en esta se encuentran impregnados detalles significativos de su historia y la forma de ver y entender el

39 Danticat, *El quebrantador*, 20

40 Danticat, *El quebrantador*, 37.

41 Prophète, *Le testament des solitudes*, 98.

42 « [...] J’avais toujours détesté mes images dans le miroir où je ressemblais à l’un ou l’autre de mes parents. Je savais que c’est par peur d’assumer toutes ces approximations, ce terrible sentiment de pesanteur qui collait aux choses sans même que l’on ait besoin de savoir où se trouve la vérité ».



mundo. Al aprender desde la infancia palabras simples en creole, las protagonistas viven, mediante el lenguaje, la historia de sus padres. Sin embargo, en estas obras se observa cómo la lengua natal puede llegar a convertirse en una carga porque la lengua también es dolorosa. María Ángela cuenta que sentía que traicionaba a su madre cuando suprimía de su lenguaje todas las expresiones y los matices en creole. Por un lado, ella aprende a amar y a respetar la lengua heredada; por el otro lado, la rechaza porque supone en primera instancia una barrera para comprender a su madre:

[...] Con frecuencia te defendías de esa invasión, te apegabas a tu creol que sobre todo no querías que yo olvidara. Como si un baluceo torpe me fuera a devolver ese padre de quien nunca has querido hablarme, me restituyera una madre feliz, un país desollado. Canturreabas bajito en creol, como si estuvieses pidiendo perdón a un ser amado<sup>43</sup>.

No solo las reacciones corporales, los rasgos físicos y la lengua se heredan: también las angustias, los miedos, las inseguridades, incluso ciertos patrones de conducta. María Ángela, cuando escribe sobre los miedos y las angustias que la atormentan, reconoce que sus respuestas conductuales y emocionales son parecidas a las de su madre.

### Es preciso romper con el hilo

En la obra de teatro *Incendios*<sup>44</sup> del dramaturgo libanés Wajdi Mouawad, Nazira le dice a Nawal, su nieta, lo siguiente: “Nosotros, nuestra familia, las mujeres de nuestra familia estamos atrapadas en la ira desde hace mucho tiempo: yo estaba llena de ira contra mi madre y tu madre está llena de ira contra mí lo mismo que tú sientes ira contra tu madre. Tú también dejaras a tu hija la ira en herencia. Es preciso romper el hilo”<sup>45</sup>. Nazira le hace prometer a Nawal que no se parecerá a ella y a su madre, y que aprenderá a leer y a escribir para poder grabar su nombre sobre su lápida (aparece aquí la escritura como una de las formas de interrumpir la continuidad de las herencias y al mismo tiempo perpetuar la memoria). En su lecho de muerte Nazira pide a Nawal que salga de su pueblo natal y que lleve consigo su belleza y toda la felicidad posible: “Arráncate de aquí como nos arrancan del vientre de nuestra madre. Aprende a leer, a escribir a contar, a hablar: aprende a pensar, Nawal. Aprende”<sup>46</sup>. De igual manera, en las obras analizadas, el ejercicio de la escritura constituye una suerte de redención; las protagonistas de estas historias narran sus vidas a la manera de diarios personales o memorias: escribir para sanar, para romper con algunas herencias, pero proteger otras;

43 Trouillot, *La memoria acorralada*, 23.

44 Wajdi Mouawad, *Incendios* (Montreal: KRK Ediciones, 2009).

45 Mouawad, *Incendios*, 83.

46 Mouawad, *Incendios*, 83.

porque las palabras se olvidan, los recuerdos se desvanecen, pero la escritura es el testamento de la memoria. Se trata, entonces, de un acto de catarsis que incluso María Ángela aprendió de su madre: “Me has dejado tus relatos y tus cuadernos cubiertos de anotaciones febriles donde aparecen inscritas fechas memorables, anécdotas y frases henchidas de bruma y de deseos de vivir”<sup>47</sup>. Probablemente no todos los padres de estas historias, y de las múltiples historias que se vivieron en cada familia haitiana durante la dictadura, tuvieron la oportunidad de escribir, para ellos mismos o para otros, sus experiencias, sentimientos y pensamientos. La escritura es pues una responsabilidad y un privilegio que solo unos cuantos pudieron o pueden tener.

Al final de estas narraciones se empiezan a vislumbrar las posibles maneras de soltar el peso innecesario del pasado, con el fin de asumir y trascender las herencias. En *La memoria acorralada* la protagonista hace manifiesta la reconciliación con su madre y su isla, y se pregunta de qué forma puede escribir su propia historia y al mismo tiempo llevar con ella el pasado aprendido: “[...] ¿cómo se rehace la historia? ¿cómo tomártelo a mal cuando sé lo que viviste? ¿cómo tomármelo a mal cuando se lo que viviste no compartir tu pasado y tu desesperanza?”<sup>48</sup>

Las hijas entienden que en muchas ocasiones sus progenitores las criaron y las educaron como pudieron, con las herramientas y los afectos que tuvieron a su alcance, a pesar de sus propias familias y contextos sociales, políticos, culturales y económicos. No debe olvidarse que estas novelas se encuentran ambientadas en los tortuosos escenarios del régimen de los Duvalier en Haití. De esta forma, ellas empiezan a comprender que las oportunidades y el entorno de quienes las criaron fueron distintos a lo que ellas tienen y viven; las hijas aprenden a reconocer también las virtudes y fortalezas de sus progenitores. María Ángela dice a su madre: “Pese a tu larga estancia en los túneles del horror, me inculcaste un profundo respeto a la vida; esta actitud de reverencia que asumías con naturalidad frente a la sonrisa de un niño o a la cólera de las olas; ese movimiento de desconfianza atávica hacia la muerte”<sup>49</sup>. Por su parte en *Le testament des solitudes* la reconciliación con la madre y con su pueblo empieza a vislumbrarse cuando la protagonista logra ver la belleza íntegra de su madre; sabe que no puede cambiar el pasado en el pasado, pero sí puede transformarlo en el presente; y que, como escribe Mouawad, “es preciso romper con el hilo”:

Querida madre, tengo miedo de verte hoy. Me da vergüenza explicarte cosas que no pueden explicarse. Probablemente eso significa que no deberías mirarme ni entenderme. Querida madre de ojos extraños y tristes, yo hubiera sido tan hermosa

47 Trouillot, *La memoria acorralada*, 27.

48 Trouillot, *La memoria acorralada*, 108.

49 Trouillot, *La memoria acorralada*, 145.





si me hubiera parecido a ti. Realmente no me parezco a nadie. Ni siquiera a mí misma. Muy a menudo he cambiado de opinión y de creencias, a menudo he cambiado de hombro y de amor. Soy portadora de noticias. Tengo miedo. Renuncio a tu legado de trabajos sin paga, de soledades centenarias. Renuncio a tus miradas tistes, tus resignaciones, tus miedos<sup>50</sup>. (Traducción propia)<sup>51</sup>

En la novela *El club de la buena estrella*<sup>52</sup>, Amy Tan explora las relaciones entre madres e hijos y el significado de pertenecer a la primera generación de asiáticos americanos. Una de las protagonistas de esta novela, An-Mei, sufre una herida en el cuello y de esta manera logra ver y sentir su carne viva; en términos simbólicos esta imagen le permite también experimentar el dolor interior que heredó de su madre. Así, ella entiende que el dolor transmitido (deliberada o indeliberadamente) por su madre debe ser sanado, como se cura la piel de una herida con el paso del tiempo: olvidar el dolor constituye una forma de curar una herida y no dejar cicatrices en el alma. An-Mei declara: “He aquí cómo llegué a amar a mi madre, cómo vi en ella mi propia naturaleza verdadera, lo que había bajo mi piel, en el meollo de mis huesos [...] El dolor de la carne no es nada. Debes olvidarlo, porque a veces esa es la única manera de recordar lo que tienes en los huesos. Debes arrancarte la piel, y la de tu madre, y la de la suya, hasta que no quede nada, ni cicatriz ni piel ni carne”<sup>53</sup>.

En todas estas historias las mujeres asumen que es necesario romper primeramente con las sumisiones que se les imponen en dinámicas políticas, sociales y familiares; y que es posible reincorporar el pasado y el dolor de los padres de formas más provechosas, más allá de insistentes lamentos y reclamaciones. Reconciliarse con el origen parece ser un acto de responsabilidad y amor.

## Bibliografía

- Augé, Marc. *Los no lugares: espacios del anonimato*. Madrid: Editorial Gedisa, 1993.
- Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Danticat, Edwidge. *Palabras, ojos, memoria*. Barcelona: Ediciones del Bronce. 1998.

50 Prophète, *Le testament des solitudes*, 41.

51 « Chère mère, j'ai peur de vous voir aujourd'hui. J'ai honte de vous expliquer des choses que ne s'expliquent pas. Cela veut sans doute dire qu'il ne faut pas me regarder ni me comprendre. Chère mère aux yeux étranges et tristes, j'aurais été si belle si je vous avais ressemblé. Je ne ressemble à personne au fond. Même pas à moi-même. J'ai trop souvent changé de peau et de convictions trop souvent changé d'épaule et d'amour. Je suis une porteuse de nouvelles. J'ai peur. Je refuse votre héritage de corvées, de servitudes, de solitudes séculaires. Je refuse vos regards tristes, vos résignations, vos peurs ».

52 Amy Tan, *El club de la buena estrella* (Barcelona: Editorial Planeta, 2014).

53 Tan, *El club de la buena estrella*, 37-38.



Danticat, Edwidge. *El quebrantador*. Colombia: Grupo Editorial Norma. Traducción del inglés: Carlos Gamero y Paila Porróni, 2005.

Gallego, Ana. “Imaginarios de la casa en la literatura latinoamericana contemporánea: Lugares de encuentro de la arquitectura y la literatura” En *Casas de citas. Lugares de encuentro de la arquitectura y la literatura*, editado por José Joaquín Parra Bañón, 101-117. Venecia: Edizioni Ca’ Foscari, 2018.

Hernández, José. “Análisis temático de la casa como imagen y símbolo literarios” *Draco: revista de literatura española* núm. 2 (1990):123-132.

Mouawad, Wajdi. *Incendios*. Montreal: KRK Ediciones, 2009

Prophète, Emmelie. *Le testament des solitudes*. Montreal: Mémoire d’encrier, 2007.

Tan, Amy. *El club de la buena estrella*. Barcelona: Editorial Planeta, 2014.

Trouillot, Évelyne. *La memoria acorralada*. La Habana: Casa de las Américas. Traducción del francés: Lourdes Arencibia Rodríguez, 2011.







# Contrapuntos de la "heroica" a la "fantástica": institucionalización de la música nacional, prácticas de resistencia "negras" "populares" e interculturalidad en Cartagena de Indias

Counterpoints from the  
"heroic" to the "fantastic":  
institutionalization of national  
music, "black" "popular"  
resistance practices and  
interculturality in Cartagena de  
Indias

**Marcelo José  
Cabarcas Ortega**  
*University of Pittsburgh  
Estados Unidos*

## RESUMEN

Este trabajo entiende lo musical como dinámica cultural híbrida y como espacio de resistencia simbólica y material, corporal y subjetiva, que se manifiesta entre formas culturales hegemónicas y subalternizadas. Se parte de la idea de hibridez para analizar la capacidad de adaptación y resistencia de los movimientos culturales y, por esa vía, reflexionar sobre el universo social del Caribe colombiano. Tres aspectos se estudian con este fin: primero, los procesos de institucionalización de la música nacional y su impacto en la conformación de la música popular; segundo, las relaciones entre la cultura oficial y las prácticas negras "populares"; y tercero, la interacción entre lo hegemónico y lo subordinado como medio de reconfiguración de los



ritmos y estilos cotidianos. Este texto parte de una perspectiva ensayística e interdisciplinar, propia de los estudios culturales, para contribuir a los debates sobre cultura, marginación y resistencia en el Caribe colombiano, en particular, e hispánico, en general.

**Palabras Clave:** resistencia cultural, hibridez, contrapunteo, música y cultura popular, Caribe colombiano

**ABSTRACT**

This paper depicts popular music as both hybrid dynamics and space of symbolic and material resistance, that is, as an interplay between canonic and subalternized cultural forms. It departs from the idea of hybridity to analyze the adaptability and resistance of cultural movements and, in such way, reflect on the past and present of specific Colombian Caribbean's societal settings. Three aspects are addressed here to this end: first, the institutionalization of high-end national music and its impact on shaping the vernacular; second, the relationship between the official culture and the "popular", black, vernacular practices; and third, the interactions between the hegemonic and the subordinate as a means of reconfiguring daily life's rhythms and styles. The standpoint of this text is essay-like and interdisciplinary, pertaining to cultural studies, and its aim is to contribute to the current debates on culture, marginalization and resistance in the Colombian Caribbean, in particular, and the Hispanic Caribbean, in general.

**Keywords:** cultural resistance, hybridity, counterpoint, vernacular music and culture, Colombian Caribbean

Se sabe bien que las diferencias de clase, etnia o posicionamiento son centrales en la construcción de los cánones estéticos, se sabe también que estas diferencias tienen un rol en la producción y consumo de la cultura y los bienes culturales. Sin embargo, existe cierta porosidad, cierta comunicación, entre las formas en que estas distintas clases, colectivos o comunidades piensan y crean culturalmente, es decir, entre sus variados objetos, prácticas y manifestaciones. Así pues, la aparente brecha entre lo civilizado, bello y deseable, y aquello que se le opone, no es tan grande si se le piensa dentro de un marco dialógico, que comprenda los procesos de amalgamamiento por los que han atravesado todos los grupos dentro de las sociedades contemporáneas. Por un lado, no se pueden obviar desigualdades que son evidentes: de acuerdo con Stuart Hall, los grados diferenciales de acceso al mundo de la producción y el consumo, que funcionan como marcadores de distinción, son la base de las ideas imperantes sobre la alta y baja cultura. Sin duda, esta dualidad ha sido fundamental como mecanismo histórico "de construcción de sentido" y de ordenamiento material, pues dentro de una modernidad racial, sexual y económicamente fragmentada, las distancias entre lo alto y lo bajo se traducen, en la gran mayoría de los casos, en las brechas que existen entre escasas y desproporcionadamente altas tasas de representatividad y participación política<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Stuart Hall, <<Estudios Culturales: dos paradigmas>>, en *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en Estudios Culturales*, comp. Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich (Ecuador: Corporación Editora Nacional/Universidad Andina Simón Bolívar, 2013), 29-51.

Por otro lado, sin importar cuán fuerte sea el afán de categorizar y dividir, los contenidos de lo que es alto y de lo que es bajo resultan siempre fluctuantes, pues las nociones de lo culto e inculto "cambian de un momento histórico a otro"<sup>2</sup>. Al no mantenerse fijas, estas imposibilitan la labor de quienes detentan poder e intentan determinar rutas fijas para los procesos culturales. Esta distancia entre lo que las élites consideran deseable, y la realidad de la cultura popular, genera imposiciones al igual que resistencias. Mientras desde arriba se puja por un ideal estético (y por ello social) clasista; los de abajo, la vida subalterna, "se resiste a ser constantemente tratada como despreciable y extraña". Cartografiar el impacto que estas dinámicas de coacción y resistencia tienen sobre la vida social, económica y política de las comunidades resulta bastante fructífero, puesto que ofrece "un tipo especial de mapa a través del cual puede explorarse la naturaleza de los cambios" que las mismas atraviesan<sup>3</sup>.

Partiendo de lo anterior, este trabajo entiende el escenario musical cartagenero como un campo de batalla cultural que funciona de tres maneras específicas. Primero, como espacio/tiempo híbrido que combina lo subordinado y lo hegemónico para poder seguir creando e innovando. Segundo, como un espacio/tiempo que las clases subordinadas instrumentalizan en su lucha por una mayor inclusión simbólica. Tercero, como matriz cultural que se proyecta en la subjetividad y la corporalidad de los individuos. Durante su desarrollo, la idea de hibridación actúa como eje articulador de estas intersecciones.

Bhabba aduce que la hibridez es un terreno de luchas en la medida que posibilita que una forma cultural dominante interactúe con las prácticas que le son subordinadas<sup>4</sup>. Sin embargo, aunque surja de unas jerarquías de poder, esta interrelación está lejos de constituir un vínculo predeterminado y unívoco, pues la hibridez no es tanto la asimilación dócil de la dominación como las formas en que el dominado resiste apropiándose de modos ajenos de sentir y ver el mundo. En el caso de las prácticas culturales surgidas en las periferias del mundo social, esta resistencia se expresa, entre otras cosas, en la ambigüedad con que dichas prácticas negocian con una tradición universal que provee matrices y modelos pero que subvalora, al mismo tiempo, la especificidad de su propio lugar enunciativo.

Mediante esta negociación con jerarquías y ordenes de sentido en apariencia superiores, las dinámicas y prácticas socialmente denigradas construyen un tercer espacio en el cual, al decir de Bhabba, lo dominado ejecuta procesos específicos

2 Hall, <<Estudios Culturales...>>, 29.

3 Stuart Hall, <<¿Qué es lo "negro" en la cultura popular negra?>>, en *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en Estudios Culturales*, comp. Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich (Ecuador: Corporación Editora Nacional/Universidad Andina Simón Bolívar, 2013), 297.

4 Homi Bhabba, *El lugar de la cultura* (Argentina: Estudio R cultura libre, 1994).



de iteración y traducción de lo dominante. A través de estas dos operaciones, lo subordinado negocia con la otredad que se le contrapone, lo cual significa que, a pesar de las relaciones desiguales en las cuales se enmarca su producción, lo popular acepta que el encuentro con la diferencia, representada por la matriz de lo hegemónico, es inevitable. Lo que se produce a partir de este encuentro, que no es un resultado abstracto, sino que se palpa en la materialidad de los modos de sentir y hacer con el cuerpo es, a su vez, un entrecruzamiento de la cultura popular y la propia de las élites, de lo incluido y lo excluido, de lo simbólico y lo material.

Michael Veal aterriza lo anterior en el terreno concreto de los estudios sonoros cuando concibe la hibridez musical caribeña como una urdimbre de discursos, prácticas, saberes y sensibilidades que se corporeizan y hacen subjetividad a través de movimientos simultáneos de reinención y mimesis<sup>5</sup>. Dentro de este lenguaje, la remezcla lingüístico-genérica, la reverberación y la fragmentación de la superficie sonora se constituyen en metáforas de la ineludible multiplicidad psico-social de los sujetos. Aunada a lo anterior aparece, entonces, la idea de la metáfora social como símbolo que proyecta un imaginario que es, a la vez, cultural e individual, y que demuestra el poder figurativo de los movimientos culturales.

Visto a la luz de estas metáforas sociales, el "ritmo" popular no solamente existe como tejido acústico, es también componente de todas las gamas de lo experiencial. Se transforma, en ese sentido, en una cadencia que expresa la vida en su totalidad. De lo anterior se desprende, por supuesto, una reivindicación de tipo político. El ritmo se transforma, en su significado más profundo, en una manera de resistir y expresarse libremente, de oponerse a la opresión material y simbólica del cuerpo, una opresión que proviene, a su vez, de las formas en que el individuo es entendido por los regímenes intelectuales de la modernidad.

Estas oscilaciones permiten plantear la noción de contrapunto, un término musical, como metáfora para pensar el mundo cultural cartagenero. Pensar en términos de contrapunto resulta útil no solo por su pertenencia al campo semántico propio de la temática abordada, sino porque permite asumir la contrariedad y la ambivalencia de dicha realidad, pues implica pensar en la coexistencia de líneas musicales que, como los movimientos que a continuación se describen, siguen conservando un vínculo estable a pesar de que parecen desarrollarse de formas separadas.

Con el fin de abordar dichos movimientos, este trabajo se divide en tres partes. La primera parte consiste en un análisis de los procesos de institucionalización de la música nacional en Colombia y su impacto en la conformación de una idea de música popular cartagenera que se nutre del ideal ilustrado republicano. La segunda parte trata de establecer las relaciones entre dicha música, pensada como la

5 Michael Veal, <<Starship Africa>>, en *The Sound Studies Reader*, ed. Jonathan Stern (Londres: Routledge, 2012).

auténtica expresión de la cultura popular oficial "hispanica", y las prácticas culturales consideradas como "negras" "populares" y, como tal, difícilmente asimilables. Se evidencia que, lejos de constituirse en matrices divergentes, ambas formas culturales están en una relación conflictiva de rechazo y mimesis mutua. La tercera y última parte consiste en ver como las prácticas surgidas de esta interacción entre lo hegemónico y lo subordinado han creado una cultura cartagenera marcada por la pluralidad lingüística y genérica. Se explica, además, como esta pluralidad se palpa en los ritmos y estilos de vida de la gente que habita la ciudad cotidiana.

## 1. Primera voz del contrapunto: modernidad y sonoridad en la ciudad "heroica"

### 1.1. Música, símbolo y ciudadanía

La del himno de Cartagena es una historia interesante, que involucra la colaboración de dos de las figuras culturales más representativas del Caribe colombiano del siglo XX en la construcción de una de las tonadas más singulares de la cultura colombo-caribeña del siglo XX. Tocado en *tempo di marcia*, acompañado de instrumentación clásica para el canto, se puede escuchar su partitura sonora dentro de un acompañamiento sinfónico completo, marcado por la vibración intensa de los metales y el ritmo de ópera italiana que envuelve sus estrofas, dándole a la interpretación ese tono épico que distingue a los himnos republicanos:

*Suenen trompas en honor  
De la noble e ínclita ciudad  
Que por patria se inmoló  
Con sus gestas gloriosas de libertad*  
Coro  
*Libertad, libertad, la fe con ardor grito  
Y en un once de noviembre  
Fue la heroica Cartagena  
Quien del yugo las cadenas  
Cual Leona fiera destrozó<sup>6</sup>*

Curiosamente, en los '50, cuando el compositor Adolfo Mejía y el intelectual Eduardo Lemaitre decidieron erigir un canto a la gloria republicana de Cartagena, ambos estaban recorriendo, a sabiendas, un camino antes recorrido, una repetición centenaria que remite a los principios de la empresa nacional. Que esta empresa guarde, en lo cultural, muchas ambigüedades, es cosa bien sabida, que sea Carpentier quien desde otra orilla abra el camino para entenderlas, resulta

6 "Himno de Cartagena de Indias," *Youtube*, subido por Jhoyner Licon, febrero 7, 2011, <https://www.youtube.com/watch?v=wLhxJVn9AM4>



llamativo. En opinión del cubano, el asunto tiene que ver con la formación de los campos musicales de las jóvenes republicas del siglo XIX:

(...) la adquisición de la nacionalidad se acompañó de una momentánea subestimación de los valores nacionales. El país nuevo aspiraba a recibir las grandes corrientes de la cultura, poniéndose al día. Por un lógico proceso evolutivo, toda independencia lograda viene unida al deseo de aplicar nuevos métodos, de estar up to date, de barrer con todo lo que pueda parecer un lastre de provincialismo o de coloniaje (...) Por ello, en todas las naciones se llevaron a cabo esfuerzos casi idénticos destinados a consolidar la vida musical, a institucionalizar la música y a situar su estudio y práctica en el centro mismo de las sociedades<sup>7</sup>.

Lo anterior reafirma un rasgo harto conocido de la modernidad latinoamericana: para propiciarla, la idea es, desde el principio, abrir la nación a las grandes corrientes de la civilización, corrientes que, vistas en propiedad, constituyen los movimientos literarios, intelectuales y musicales de Europa. De acuerdo con Miranda y Tello, la política cultural del XIX implica, en todo el continente, un esfuerzo consciente para institucionalizar la música de cámara<sup>8</sup>. Por esa razón, las sociedades filarmónicas, academias y conservatorios se convierten en la herramienta para reconfigurar, mediante la alta cultura, la identidad de las nuevas democracias americanas. Se inauguran, a mediados del XIX, las instituciones musicales que, desde Buenos Aires, Ciudad de México, Caracas y otras capitales, velarán por el mantenimiento de este ideal civilizatorio. En el caso de Santa Fe de Bogotá, que no es ninguna excepción, se abre una academia de música en 1845. Su influencia en la conformación de una noción de música colombiana será decisiva a partir de entonces.

Es justamente en este contexto europeizante que los himnos nacionales van fraguándose poco a poco: Bolivia, Argentina, Ecuador, Costa Rica, Bolivia, México, Chile, Uruguay, Paraguay, Honduras, Panamá, El Salvador y Brasil evidencian, detrás de la motivación nacionalista de sus respectivos himnos, una profunda imitación del romanticismo y de la ópera italiana. El caso de Colombia no resulta para nada diferente.

Sin embargo, hay que especificar una particularidad propia del caso colombiano: lo que hoy se conoce como el himno nacional de la república no fue compuesto, en principio, como el himno nacional de la república. Escrito en 1887 por el aristócrata cartagenero Rafael Núñez, quien por entonces fungía como presidente de la nación, la letra constituye, en principio, un poema elegíaco a las gestas locales de independencia. Este poema algo dulzón, compuesto por once estrofas alejandrinas, a caballo entre lo neoclásico y lo romántico (es decir, pasado de moda

7 Alejo Carpentier, *La música en Cuba* (México: Siglo XXI editores, 1987), 429.

8 Ricardo Miranda, Aurelio Tello, *La música en Latinoamérica* (México: Secretaría de relaciones exteriores, 2011).



para su época) es musicalizado por el compositor de ópera italiano Oreste Sindici y presentado al público en la forma de canto a la patria, tal es, de canción épica sin carácter oficial. Deberá esperarse hasta 1920, época para la cual ya se había convertido en una tonada tremendamente popular, para que se le adopte como el himno protocolar de la nación<sup>9</sup>. Este es el modo en que unos "versos alegres de tonada elegante", pensados como tributo a la "heroica Cartagena" y luego recitados en el marco de unos juegos florales, se transforman, eventualmente, en la sinfonía encargada de representar la idea misma de la "colombianidad".

Esta colombianidad es una identidad nacional concebida en tonalidad de Mi bemol mayor. Una musicalidad que hace eco de la univocidad ética y la universalidad racional del ser político que la escucha. Su público es el sujeto autónomo, ilustrado, defensor de la constitucionalidad y de sus derechos y deberes. La actitud solemne que este sujeto mantiene, la intercalación solemne y pausada de silencio y declamación, es un reflejo perfecto de su autogobierno, de esa capacidad para dirigir su propia vida que se proyecta sobre los asuntos del estado. La modernidad política del himno es, a la par, la mayoría de edad de quien la escucha.

Escrito casi 80 años después del periodo en que aparecen los primeros himnos nacionales, el himno de Cartagena se puede pensar como un intento de mostrar la conciencia moderna del ciudadano cartagenero y su lugar en la nación. Sin embargo, al pensar en lo anterior, una contradicción se hace evidente. Firmemente anclados en el ideal del símbolo patrio, Lemaitre y Mejía erigen un canto a una Cartagena a la altura de los tiempos que, a pesar de todo, está llena del espíritu ennoblecedor de la gesta civilizatoria española. La Cartagena colombiana es fiel continuadora, en ese sentido, de la Cartagena española. La grandeza de la república hace eco, mediante el arte y la pompa, de la grandeza de la colonia:

*Suenen trompas en honor  
De la noble e ínclita ciudad  
Que por patria se inmolo  
Con sus gestas gloriosas de libertad*

Con todo, el himno no pasa de ser un tardío delirio de grandeza. Paradójicamente, Cartagena de Indias es, desde su independencia hasta mediados del siglo XX, una ciudad en decadencia. Es solamente entre 1914 y 1948 que arranca el rediseño que la convierte en un afamado centro turístico. La prerrogativa de las élites de ese momento es la reconstitución del entorno urbano de acuerdo a una idea que copia lo más posible del imaginario norteamericano de la Habana de las postales. Una ambición que acarrea un cambio morfológico profundo, que se va a centrar

9 "Himno nacional de la república de Colombia," *Youtube*, subido por Presidencia de la República de Colombia, agosto 7, 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=SrvKADxxsqg>



en tres ejes: la higienización, la instalación de servicios públicos y el embellecimiento de las zonas vitales para el turismo.

Este embellecimiento marca, no obstante, el principio de un modelo de ciudad en el cual la exclusión pasa a ser el rasgo social predominante. Por supuesto, las razones de esta exclusión son históricas. A medida que su rediseño tiene lugar, las profundas desigualdades sociales de la Cartagena colonial se van haciendo cada vez más evidentes, desigualdades que obligan a la dirigencia de "la heroica" a resolver problemas hasta ese momento ignorados: ¿cómo integrar a las enormes comunidades "premodernas" cartageneras en el nuevo esquema turístico de desarrollo? ¿cómo vender la ciudad sin que se note la presencia de la numerosa chusma que la afea? ¿cómo esconder la ciudad nativa que se extiende por todas partes como una gigantesca mancha de pobreza?<sup>10</sup>

## 1.2. Amor por la piedra, desprecio por la gente: dilemas de la modernidad cartagenera

Así se ha llegado a una organización de la ciudad a partir de esa imagen legitimada, que disciplina y da coherencia al espacio a través de una doble actuación: la redención y purificación del territorio, y la monumentalización de la ciudad por "la implantación de monumentos de fuerte arraigo simbólico"<sup>11</sup>

Estas preguntas siguen esperando una respuesta. La verdad es que Cartagena se embelleció y se vendió como la más Caribe de todas las ciudades del Caribe sin que se haya saldado su profunda deuda social. En su posicionamiento como

10 Para ampliar las discusiones en torno al desarrollo urbano de Colombia, Cartagena de Indias y el Caribe colombiano, ver Alberto Abello Vives, <<Introducción>>, en *Los desterrados del paraíso. Raza, pobreza y cultura en Cartagena de Indias*, ed. A. Avello Vives y F. Flórez Bolívar (Cartagena: Instituto de Cultura y Turismo de Bolívar / Icultur Gobernación de Bolívar, 2015), 6-9.

Orlando Dávila Pertuz, <<Construyendo sospechas: imaginarios del miedo, segregación urbana y exclusión social en Cartagena 1956-1971>>, *Cuadernos de Literatura* 7, (2008) [http://investigaciones.uniatlantico.edu.co/revistas/index.php/cuadernos\\_literatura/article/view/477](http://investigaciones.uniatlantico.edu.co/revistas/index.php/cuadernos_literatura/article/view/477)

Instituto de Crédito Territorial, *Chambacú: Regeneración de una zona de tugurios* (Cartagena: ICT, 1956).

Instituto de Crédito Territorial, *Zona Negra* (Cartagena: ICT, 1955).

Claudia Mosquera Rosero-Labbé, Marion Provansal, <<Construcción de identidad caribeña popular en Cartagena de Indias por medio de la música y el baile de champeta>>, en *Los desterrados del paraíso. Raza, pobreza y cultura en Cartagena de Indias*, ed. A. Avello Vives y F. Flórez Bolívar (Cartagena: Instituto de Cultura y Turismo de Bolívar / Icultur /Gobernación de Bolívar, 2015), 422-49.

Niño, Soledad et al., *Territorios del miedo: imaginarios de los ciudadanos* (Bogotá: TM Editores – Observatorio de Cultura Urbana, 1998).

Osiris María Chajín Mendoza, <<"Los poetas de sus asuntos": migraciones, rupturas y reconfiguraciones de las culturas juveniles en Cartagena>>, *Cuadernos de Literatura* 7, (2008). Acceso septiembre 19, 2021. [http://investigaciones.uniatlantico.edu.co/revistas/index.php/cuadernos\\_literatura/article/view/489](http://investigaciones.uniatlantico.edu.co/revistas/index.php/cuadernos_literatura/article/view/489).

11 Delgado Ruiz como es citado por Mónica Lacarrieu, <<La insoportable levedad, de lo urbano>>, *Eure-revista Latinoamericana De Estudios Urbano Regionales - EURE* 33 (2007): 54.

centro turístico, entra a operar una lógica contradictoria que la ciudad ha sido incapaz de superar, pues:

(...) las jerarquizaciones sociales que subrayaban las diferencias entre sectores populares y sectores de élite heredadas del esclavismo y la estigmatización sociocultural sobre los indígenas (...) llevaron a planear una ciudad con mayor atención a los espacios privados y que contrastaban con el otro lado de la ciudad pobre, periférica, que creció en dimensión física, mas no en progreso<sup>12</sup>.

Con esta segregación de las áreas pobres en aras del interés comercial, Cartagena se empieza a reconfigurar como una ciudad monumento, como una vitrina vacía de dinámicas sociales realmente integradoras entre sus diversos sectores constitutivos. A medida que el progreso se concentra cada vez más en las partes de la ciudad que contienen el patrimonio histórico, "el corralito" sufre una profunda transformación, pues pasa a ser, gradualmente, una ciudad des-corporeizada, en la que, mientras lo material pierde peso específico, el sentido de lo simbólico toma cada vez mayor cuerpo<sup>13</sup>. La consecuencia de este ensanchamiento simbólico de los hitos históricos es una profunda discriminación: al borrar a los sujetos populares del flujo y reflujo de imágenes e imaginarios mediante los cuales se construyen las representaciones sociales, se deja de lado, inevitablemente, la centralidad de la cultura popular en la edificación de la "cartageneidad". Esto explica porque en el discurso oficial de Cartagena la construcción de imágenes e imaginarios urbanos muestra más interés en las edificaciones, los baluartes y los monumentos que en las vivencias y prácticas de los ciudadanos de carne y hueso.

Nace entonces el destino turístico en el que conviven, paralelos, el culto al ladrillo y el desprecio a la gente. Símbolos contrapuestos, el glorioso pasado hispánico del monumento estará contrapuesto, en lo discursivo, a una realidad etnocultural "indeseable", radicalmente diferente a la noción de "buen ciudadano" a la europea defendido por las élites locales y nacionales<sup>14</sup>.

Este es el contexto en que se compone el himno de Cartagena. Surgido de la necesidad de darle a la ciudad un sentido de identidad musical acorde con su súbita re-afiliación hispánica, guarda, a todas luces, un sentido de lo monumental que lo convierte en un símbolo más de la urbe que acaba de ser inventada para el visitante, una Cartagena donde cualquier vestigio de la cultura del pueblo ha sido barrido por debajo de la alfombra para complacer el sentido de buen gusto de las

12 Isela Caro, <<Cartagena: ciudad monumental para el turismo y discurso glorificador en la prensa local de mediados del siglo XX>>, *Visitas al patio* 5 (2011): 72.

13 Caro, "Cartagena: ciudad monumental...", 67-84.

14 Dávila Pertuz, "construyendo sospechas: imaginarios del miedo, segregación urbana y exclusión social en Cartagena 1956-1971". Para ver discusiones en torno al urbanismo en Latinoamérica a principios de siglo XX ver Shawn William Miller, *An Environmental History of Latin America* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007).



élites. Uno puede imaginarse a Lemaitre y Mejía contemplando con satisfacción la ciudad que se transforma rápidamente ante sus ojos. Embelesados, apoltronados lo más burguesamente posible en sus balcones coloniales, se dedican a mirar como las callejas de los pobres desaparecen para dar paso a las avenidas y los bulevares por donde transitaran, igual de cetrinos y rubios, los cartageneros decentes y los turistas. Al fondo, como celebrando esta metamorfosis, el intenso brillo del sol se derrama sobre el espejo plateado de un mar que parece saludarlos. No es de sorprender que esta postal, que no es más que una cursilería, constituya una imagen potencialmente inspiradora para el himno.

Por lo pronto, ambos trabajan juntos para alcanzar una meta clara: la Cartagena que empieza a perfilarse en los '50 merece, como las naciones que se levantan, un canto que exprese su gloria. Para entonar este canto, de pie, tieso y solemne, con una mano en el corazón y la otra empuñando la bandera, está ese sujeto universal ilustrado tan anhelado por la república. Resulta concebible la satisfacción de Mejía y Lemaitre al imaginarse a este ciudadano formado para el acto cívico, concebible también su dicha al pensar lo exitosa que ha sido esta nueva Cartagena en la disimulación de su lado más primitivo. Satisfechos, se puede pensar en ellos fantaseando sobre lo siguiente que, en todas las dependencias y escuelas de la ciudad, personas blancas, rubicundas por el sol, están celebrando con su obra la efeméride de turno. En cada uno de esos lugares, el estertor de los metales resuena junto al estribillo que los ciudadanos recién empiezan a memorizar. Mientras todo esto sucede, el resplandor cae inclemente sobre la ciudad, sobre las calles y las plazas con nombres de antiguos marqueses, sobre la estatua de mármol recién erigida a Cristóbal Colon, santo civilizador de las Américas.

## 2. "Nota contra nota" del contrapunto: ritmos y sentidos convergentes

¿Habría alguna forma de construir un puente entre la Cartagena que las élites se inventaron para incentivar el turismo y la ciudad auténtica que habitan los cartageneros? Para comenzar, la Cartagena turística, en su proceso de construcción, empieza a dar mayor importancia a la producción y apropiación hedonista de los cuerpos, la cultura y el espacio público. Por eso se tornan vitales, dentro del imaginario turístico, los modos sensoriales de percibir la ciudad: el olor, la degustación, la observación y la posibilidad de tocar las cosas que están en la zona turística son, por una parte, la cara deseable de esta moneda, por otra, se encuentra lo prohibido: la ciudad, las experiencias y los cuerpos de desecho que sobran en la nueva Cartagena. La ciudad, como todo balneario, se esfuerza en ser y parecer una burbuja, un ámbito privilegiado del placer, donde prestantes turistas, vestidos de impecable lino, pasean por callejas centenarias bajo la luz tenue de la última tarde. En las aceras de los restaurantes, hermosas jóvenes de piel "café con leche" los reciben con un menú y una sonrisa amplia, brillante y exótica.

Eso demuestra que Cartagena, como todo destino turístico del Caribe, tiene una ambivalencia ineludible; pues para seguir existiendo como industria del placer, necesita la otredad pobre, negra y mulata que produce para ella labor doméstica y cuerpos para el deseo. Eso produce una situación de liminalidad para la cultura popular. La urbe necesita de lo otro para tender camas y manteles y para darle vida a un ideal de sensualidad tropical, pero esta necesidad no lo incluye todo, pues solo requiere de la porción de esa otredad que resulta domesticable, la dosis de cultura local necesaria para mantener marchando los motores libidinales del turismo.

Esto desemboca en una bifurcación de lo popular. Una parte de la cultura cartagenera se transforma en una manifestación híbrida que toma la práctica y el saber autóctono y lo adapta a la expectativa que el visitante tiene sobre el Caribe. Esto implica mezclar lo popular con los imaginarios, los saberes y las prácticas "blancas" de las élites locales y los visitantes. Evidencias de esta operación abundan en los puntos álgidos de la transacción turística: un mulato con maracas, en una guayabera de hilo, toca su versión de un son cubano para los comensales de un restaurante exclusivo. Mientras oyen sin escuchar, estos comensales escogen de la carta un plato de patacones (tostones) preparados con alguna salsa gourmet asiática. Por fuera, visibles desde las ventanillas, los grupos de bailarines ejecutan, por unas monedas, bailes "autéctonos" que bien tienen rasgos de lo que los europeos esperarían ver en Martinica, Cuba o Trinidad.

Sin embargo, una posibilidad surge de todo esto. Esta Cartagena surgida del contacto, que es a la vez popular y elitista, oficial y subordinada, ha creado un horizonte de producción cultural rico en formas de autorreconocimiento. Paradójicamente, es esta parte de la cultura, que tiene la ventaja y el infortunio de verse a sí misma en los ojos del otro, la que más tiende a reconocerse en la sumisión que se le ha impuesto. Al no poder mentirse a sí misma, o deformarse en los mecanismos coloniales de auto-blanqueamiento, esta cultura tiende a interpretarse tal y como es, al menos desde su posicionamiento sociopolítico. Gracias a la violencia del contraste, las meseras y el músico dentro del restaurante, así como los bailarines de la calle, saben bien cuáles son las contradicciones e inequidades del cosmopolitismo que se cierra y se abre ante sus subjetividades populares.

Esta conciencia, creada en el tránsito que estos sujetos mantienen de una esfera de la ciudad a la otra. Los sujetos subordinados en Cartagena, lejos de ser autómatas turísticos sin conciencia, conocen y negocian bien con los poderes y las dinámicas que legitiman su subordinación. Esta agencia surge, curiosamente, de una apertura a lo otro. La mezcla de elementos europeos, caribeños y norteamericanos que ha resultado del contacto ha generado formas cartageneras de cultura popular. En ese sentido, lo popular cartagenero resulta, en cierta forma, una forma más allá de lo nacional, una mezcla refinada de múltiples tiempos y lugares identitarios.



Surge, también, una realidad social "otra" que constituye la segunda parte (las partes más ricas e interesantes) de la bifurcación popular. Bebiendo de este espacio privilegiado de síntesis turística existe, en el mapa de las dinámicas sociales de la ciudad, un tercer espacio híbrido que se posiciona simbólicamente como un espacio de marginalidad, pero que surge, en realidad, de la materialidad de las dinámicas culturales de la Cartagena internacional de las últimas décadas. Tal género es, sin duda, la Champeta, la cual ha venido transformando, lenta pero paulatinamente, la comunidad sónica del Caribe colombiano y la identidad misma de la cartegeneidad<sup>15</sup>.

Carlos Vives ha sido, quizá, quien mejor ha consignado el impacto "champetúo" en el imaginario cultural más allá de la ciudad y la región. Su canción *Cartagena la fantástica* (2013) habla de un desplazamiento en el horizonte de referencias culturales que rebate, a todas luces, el imaginario hispánico de finales de siglo XX. Es curioso que Vives, galán, músico y productor, hijo de las élites locales, libere, con esta champeta, una memoria histórica traumada, que encuentra mejor desahogo a través de una música y un baile que muchos le endilgarían como ajeno. Bien pensado, fantástico termina siendo un adjetivo que alude, en realidad, a una herida todavía sin sanar que Vives (y muchos más) entiende como parte constitutiva de una injusticia histórica. Las viejas murallas dan paso, en la imagen de ciudad construida por el artista, a las gentes humildes que nunca han disfrutado de Cartagena porque nunca han podido sentirla suya. Los vendedores, las empleadas domésticas, los desempleados e indigentes que no aparecen en los folletos promocionales se convierten, por fin, en ciudadanos cartageneros:

Manuel Zapata me dijo  
 Domingo benkos biohó  
 Se libertó en Cartagena  
 Y en la Matuna fundó  
 Palenque  
 Para escapar de su suerte  
 Para llamar a su gente  
 Para cantar por sus penas  
 Me lo contó  
 Dios bendiga Cartagena  
 La fantástica  
 Viva el África<sup>16</sup>

15 Edinson Cueto Quintero, <<La Música Champeta: un movimiento de resistencia cultural afrodescendiente a través del cuerpo>>, *Daimon Revista Internacional De Filosofía* 5 (2016), 651-8.

16 Cartagena la fantástica," *Youtube*, Filmaciones Cartagena, diciembre 17, 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=7kejSqsKuvE>

### 3. Segunda voz del contrapunto: transitando hacia Cartagena “la fantástica”

#### 3.1. Acuerdos en torno a la “Champetuidad”

Hablar de la canción permite abordar aspectos relativos a la representación social. Se puede partir de un hecho innegable: aunque a muchos les disguste, Cartagena de Indias ha sido, desde el inicio, un pueblo caribeño agrupado dentro de un marco cultural principalmente atlántico-diaspórico. Existe, por supuesto, una transversalidad intrínseca a ese posicionamiento identitario, el cual se expresa en la africanidad básica de la música autóctona. Pero por más paradójico que resulte para los puristas aceptarlo, esta condición, lejos de atenuarse, se refuerza muchísimo más con el creciente cosmopolitismo que el auge turístico impulsa en la ciudad. Con la llegada de formas foráneas, se consolida una idea de negritud cartagenera que no hubiese encontrado por sí sola la fuerza necesaria para consolidarse. Esto, por supuesto, no se da por arte de magia. Aunque el proceso data de décadas, con la llegada previa de la música cubana y puertorriqueña, en realidad, el hito definitivo en la consolidación de lo que hoy se reconoce como lo popular cartagenero se da en los ‘80, cuando se realiza en la ciudad la primera versión del Festival de Música del Caribe.

Se intensifica, con este festival, la llegada a la ciudad de ritmos procedentes de diferentes regiones de África y las Antillas, que marcan el principio de la cultura “champetúa” y su expresión definitiva, el *pick up*. Paralelas a esta explosión de afrocaribeñidad, empiezan a aparecer las nuevas modas y costumbres. A caballo de los trenzados a la rasta, los tenis de goma blanca y la ropa “fluor”, la parafernalia ochentera se instala en el mundo popular junto con las primeras piezas del cantante palenquero Viviano Torres<sup>17</sup>. En los muelles, las plazas y las calles aparecen palabras nuevas, vocablos que le dan vida nueva al idioma local, y que luego, re-semantizados, relatan las historias de una urbe que se extiende más allá de los límites que se ha impuesto a sí misma. Esa es la “Champeta”, una reapropiación del término que originalmente se refiere al cuchillo grande con que los pescadores del mercado público destripan su producto, y que a partir de ese momento nombrará una forma de escuchar y bailar propia de los mercaderes, pescadores y vendedores ambulantes que constituyen las mayorías cartageneras<sup>18</sup>.

#### 3.2. Problemas y desafíos de lo “Champetúo”

Mientras crece la champeta, crece la ciudad y los problemas urbanos. La expansión de la zona turística implica el desplazamiento de barrios enteros. La Cartagena turística crea, en su empuje, a la otra Cartagena, no solo en su ritmo, sino

17 Para ver más sobre cultura champetúa ir a “Champetúa documental”. *Youtube*, La lupa, periódico, <https://www.youtube.com/watch?v=auV60NGim3U>

18 Cueto Quintero, “La Música Champeta: un movimiento de resistencia”.





en su materialidad misma. En medio de una situación tan caótica, la champeta se transforma en un ritmo de vida que intenta encontrar una solución. Por esa razón, su potencial político reside en el modo concreto en que desestabiliza las convenciones de subjetividad, raza, corporalidad y ciudadanía en una ciudad segregada.

De allí la necesidad de entender como la fantástica construye un espacio subversivo donde acontecen pequeñas revoluciones cotidianas. Político en su apoliticidad, el género tiene un carácter subversivo que sus detractores sienten con una fuerza que aquellos que la gozan y defienden a menudo no alcanzan a dimensionar totalmente. Si esto se debe a sus conexiones con las formas populares de amar, comer, gozar y bailar ¿es vivir como si se bailara champeta el camino a una ciudadanía opuesta al desencanto y una crisis que parece eterna? Si el goce "champetúo" puede articular resistencia, sobre todo en un lugar donde la mayoría subsiste en la miseria, puede profundizarse todavía más en la particularidad de sus revueltas.

### **¿Conclusiones o puntos de partida?: armonías y desbalances del contrapunto cartagenero**

Para considerar el re juego material y simbólico que existe entre las supuestamente inconexas realidades de Cartagena, existen por lo menos dos intersecciones que vale la pena mencionar:

La primera de estas intersecciones consiste en un modo de entender las dinámicas sociales de la ciudad no como ejercicios culturales sino como ejercicios interculturales. Mas allá del ensalzamiento de lo negro popular por lo negro popular, promover el entendimiento de la historia local desde la relación y no desde la separación, es decir, a través del dialogo entre identidades interdependientes, desestructura el falso progresismo existente en el lamentable cúmulo de lecturas pesimistas del poder y la agenda social desde el cual la realidad local es interpretada. Se supera así la práctica académica "del pobre negro" para poner de relieve la capacidad de la cultura cartagenera para no cerrarse en sí misma, para erigirse en un núcleo creativo capaz de proponer respuestas novedosas y necesarias, un espacio de autoafirmación en el cual los sujetos subordinados navegan con audacia las encrucijadas de una situación difícil. Pensar el *soundscape* cartagenero como la subversión de la exclusión permite comprender que los temas, los motivos y, las imágenes que fundan su imaginario no son tan fácilmente divisibles como a menudo se pretende.

No obstante, aunque la idea de "las dos Cartagenas" (una negra y una blanca, una rica y una pobre) se muestre sin fundamento, la experiencia objetiva y subjetiva de la segregación sigue siendo completamente real. Esto obliga a añadir matices a la forma de entender la realidad de la ciudad: admitir la existencia de un mundo popular subordinado y subvalorado es inexorable; falsear la cuestión diciendo



que este mundo es un mundo dominado, excluido, derrotado y sin esperanza... jamás. Puesto que la lucha del ciudadano de a pie es por una mayor integración, el espacio urbano es, en todo momento, un ámbito de resistencia que existe precisamente a través del contacto.

Pero nada de esto tiene sentido si no se le añade una mirada hacia adentro. Es conveniente recordar que la labor intelectual se liga con la realidad con tanta fuerza como se liga al aparato disciplinar que regula la academia como espacio ideológico-discursivo, sociopolítico y simbólico. De cara a la mentalidad de balcanización y descontextualización que exhiben muchas modas intelectuales actuales, la investigación debe plantearse dinámicas epistémicas y epistemológicas más enfocadas en la autorreflexión sobre el método. Mas aun, los investigadores de la cultura del Caribe colombiano necesitan seguir buscando su propio camino, uno marcado por el indispensable equilibrio entre el desarrollo conceptual y la transformación del rol del investigador en las dinámicas de poder, pues tal como sucede con la cultura de la exclusión, una academia que importa ciegamente también funciona como espacio político de opresión. Construir una academia de diálogo, que abandone la jerarquización vertical de realidades que no siempre comprende bien, solamente es posible al considerar, como si fuesen las dos caras de una misma moneda, la oscilación entre la interconexión y el distanciamiento.

Esto conduce a la segunda intersección, la cual implica reconsiderar la manera en que entendemos la identidad. Al igual que la cultura, la identidad se mueve de modo heterogéneo y esto se observa en las dinámicas de construcción identitarias en donde los cruces, las hibridaciones, los intercambios y las violencias están a la orden del día. Siendo esto tan evidente, no se explica bien el porqué se tiende a olvidar que la identidad debe entenderse como conflictiva, estratégica y posicional, lo cual equivale a decir, palabras más, palabras menos, que nunca es posible entenderla en singular sino en plural, una pluralidad que arrastra consigo, para bien y para mal, posibilidades misceláneas y contradictorias.

Esto significa que cuando se debate sobre las narrativas sociales mediante las cuales las identidades se construyen, hay que recordar el simple e innegable hecho de que la consolidación de estas identidades depende de ese elemento tan importante que es el otro. Aunque la identidad es también un proceso de exclusión de cosas que no parecen encajar en la formación de un sujeto o grupo, lo que en apariencia queda por fuera es realmente esencial. Es solamente en el reconocimiento y la aceptación de lo exterior en donde radica un auténtico entendimiento de la identidad<sup>19</sup>. En ese sentido, el caso cartagenero ofrece una valiosa verdad, tal es, la otredad es crucial para entender las oposiciones y los descentramientos que

19 Edouard Glissant, *The Poetics of Relation* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997).



se dan dentro de los sujetos y las visiones de mundo que ordenan la realidad. La música (el universo de lo popular) en Cartagena no separa, sino que, al contrario, constituye una forma de apertura que da voz a los acallamientos, que brinda presencia, en la gran vitrina social, a las masas que no se han dejado arrinconar por el espejismo distante del progreso. Al subvertir lúdicamente una tradición excluyente, darle salida al descontento e intentar, de paso, llegar a una solución, la Cartagena de las mayorías demuestra que no se amilana ante las promesas incumplidas por los proyectos políticos modernos.

## Bibliografía

- Alberto Abello Vives. <<Introducción>>. En *Los desterrados del paraíso. Raza, pobreza y cultura en Cartagena de Indias*, 6-9. Edición de Alberto Avello Vives y Francisco Flórez Bolívar. Cartagena: Instituto de Cultura y Turismo de Bolívar / Icultur / Gobernación de Bolívar, 2015.
- Bhabba, Homi. *El lugar de la cultura*. Argentina: Estudio R cultura libre, 1994.
- Caro, Isela. <<Cartagena: ciudad monumental para el turismo y discurso glorificador en la prensa local de mediados del siglo XX>>. En *Visitas al patio* 5 (2011): 67-84.
- Carpentier, Alejo. *La música en Cuba*. México: Siglo XXI editores, 1987.
- Chajín Mendoza, Osiris María. <<"Los poetas de sus asuntos": migraciones, rupturas y reconfiguraciones de las culturas juveniles en Cartagena>>. En *Cuadernos de Literatura* 7 (2008). Accedido septiembre 19, 2021. [http://investigaciones.uniatlantico.edu.co/revistas/index.php/cuadernos\\_literatura/article/view/489](http://investigaciones.uniatlantico.edu.co/revistas/index.php/cuadernos_literatura/article/view/489).
- Cueto Quintero, Edinson. <<La Música Champeta: un movimiento de resistencia cultural afrodescendiente a través del cuerpo>>. En *Daimon Revista Internacional De Filosofía* 5 (2016): 651-658. <https://doi.org/10.6018/daimon/270971>.
- Dávila Pertuz, Orlando. <<Construyendo sospechas: imaginarios del miedo, segregación urbana y exclusión social en Cartagena 1956-1971>>. En *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica* 7 (2008): 1-12. [http://investigaciones.uniatlantico.edu.co/revistas/index.php/cuadernos\\_literatura/article/view/477](http://investigaciones.uniatlantico.edu.co/revistas/index.php/cuadernos_literatura/article/view/477)
- Glissant, Édouard. *The Poetics of Relation*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997.

- Hall, Stuart. <<Estudios Culturales: dos paradigmas>>. En *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en Estudios Culturales*, 29-51. Edición de Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich. Ecuador: Corporación Editora Nacional/Universidad Andina Simón Bolívar, 2013.
- Hall, Stuart. <<¿Qué es lo "negro" en la cultura popular negra?>>. En *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en Estudios Culturales*. Edición de Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich. Ecuador: Corporación Editora Nacional/Universidad Andina Simón Bolívar, 2013.
- Instituto de Crédito Territorial. *Chambacú: Regeneración de una zona de tugurios*. Cartagena: ICT, 1956.
- Instituto de Crédito Territorial. *Zona Negra*. Cartagena: ICT, 1955.
- Lacarrieu, Mónica. <<La insoportable levedad, de lo urbano>>. *Eure-revista Latinoamericana De Estudios Urbano Regionales - EURE* 33 (2007): 47-64.
- Miller, Shawn William. *An Environmental History of Latin America*. Cambridge: Cambridge University press, 2007.
- Miranda, Ricardo, Tello, Aurelio. *La música en Latinoamérica*. México: Secretaría de relaciones exteriores, 2011.
- Mosquera Rosero-Labbé, Claudia, Provansal, Marion. <<Construcción de identidad caribeña popular en Cartagena de Indias por medio de la música y el baile de champeta>>. En *Los desterrados del paraíso. Raza, pobreza y cultura en Cartagena de Indias*, 422-448. Edición de Alberto Avello Vives y Francisco Flórez Bolívar. Cartagena: Instituto de Cultura y Turismo de Bolívar / Icultur /Gobernación de Bolívar, 2015.
- Niño, Soledad, Nelson Lugo Torres, Cesar Rozo, Leonardo Vega. *Territorios del miedo: imaginarios de los ciudadanos*. Bogotá: TM Editores – Observatorio de Cultura Urbana, 1998.
- Veal, Michael. <<Starship Africa>>. En *The Sound Studies Reader*. Edición de Jonathan Stern. Londres: Routledge, 2012.







# El discurso mítico como herramienta para la reivindicación política afrodescendiente en *Changó, el gran putas* de Manuel Zapata Olivella

The mythical speech as a tool for the Afro-descendant political claim in *Changó, el gran putas* of Manuel Zapata Olivella

**Josefina del Campo  
Sotomayor**  
*Universidad de Chile  
Chile*

## RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo principal analizar la relevancia que tiene el discurso mítico en la novela *Changó, el gran putas* (1983)<sup>1</sup> del escritor colombiano Manuel Zapata Olivella. Se busca dar cuenta que este discurso está presente en la obra en tres niveles que, a pesar de ser distintos, se complementan y entrelazan constantemente. El primero de ellos es el discurso mítico como filosofía. Para la comprensión de este nivel se dará cuenta de la cosmovisión Muntú y religión yoruba que se presenta en la narración. El segundo nivel es el mito como relato, donde se profundiza en la historia de la maldición de Changó que se desarrolla en la novela. En el tercer nivel, es el mito como motor de acción, y en él se analiza la relevancia que tienen ciertos personajes dentro de la trama en relación con el devenir material y político de los pueblos afrodescendientes. Todo ello para comprobar que el discurso mítico no cumple una función meramente narrativa ni contemplativa

1 Se indica en el artículo el año de publicación de la obra 1983, aunque se utiliza una versión del 2010.



de un origen o de un pasado lejano, sino que constituye una herramienta de reivindicación cultural y política para los pueblos afrodescendientes en América.

**Palabras clave:** Mito, afrodescendencia, Muntú, Changó, reivindicación política

#### ABSTRACT

The main objective of this article is to analyze the relevance of the mythical discourse in the novel *Changó, el gran putas* (1983) of the Colombian writer Manuel Zapata Olivella. It seeks to understand that this discourse is present in the work on three levels, which despite being different, constantly complement and intertwine: the first level of them is the mythical discourse as philosophy. For the understanding of this level, you will realize the Muntú worldview and Yoruba religion that is presented in the narrative. The second level is the myth as a narration, delving into the story of the curse of Chango that takes place in the novel. And, the third level is the myth as an engine of action, analyzing the relevance that certain characters have within the plot in relation to the material and political evolution of Afro-descendant peoples. All this to verify that the mythical discourse does not fulfill a merely narrative or contemplative function of an origin or a distant past, but rather constitutes a tool for cultural and political vindication for Afro-descendant peoples in America.

**Keywords:** Myth, Afro-descendants, Muntú, Changó, Political Claim

Este artículo tiene como propósito analizar la importancia que tiene el discurso mítico en la reivindicación cultural y política de la afrodescendencia en América dentro de la novela *Changó, el gran putas* (1983) de Manuel Zapata Olivella. Como este tipo de discurso funciona como columna vertebral en la obra, puesto que está presente en todos los capítulos y abarca todos los espacios y tiempos representados, se busca hacer un análisis a partir de los elementos míticos<sup>2</sup> que se presentan de manera transversal en todos los apartados de *Changó, el gran putas* (1983) y no describir estos elementos de manera separada, capítulo por capítulo, puesto que el análisis se volvería sumamente repetitivo.

Una de las características principales de la obra es su división en cinco grandes capítulos, en los que se narra la historia de la diáspora africana en América en distintos momentos y puntos geográficos, desde las embarcaciones provenientes de las costas africanas llegadas a suelo americano en el siglo XVI, hasta el movimiento por los derechos civiles de los afrodescendientes en EE.UU. a mediados del siglo XX. Podemos dar cuenta que hay distancias importantes, tanto temporales como geográficas, dentro de la narración, por lo que parecen desdibujarse las convergencias entre las distintas historias que allí se presentan. No obstante, este análisis se centrará en uno de los puntos en común entre los cinco grandes episodios que componen la obra y que funcionaría como una herramienta de reivindicación cultural y política de los pueblos afrodescendientes en América: el discurso mítico. Como podemos ver, en los tres casos la religión y la filosofía tradicional africana ayudan a explicar eventos que ocurren y afectan la vida real

<sup>2</sup> Relatos, tradiciones, religiones, filosofías, cosmovisiones.

y material de los sujetos: el origen del universo y de todos sus componentes, el origen de la diáspora y esclavitud africana en América, y la forma en que actúan los personajes que buscan su liberación.

Sin embargo, antes de hacer un análisis literario, es relevante especificar cuál es la noción sobre el concepto de mito que resulta más productiva para los fines de este artículo. Este tema será tratado en el primer apartado. En el segundo apartado se profundizará en la filosofía Muntú y en la religión yoruba, puesto que son las formas en las que el discurso mítico adquiere más amplitud dentro de la obra, y funcionan como la base para el desarrollo de otros discursos de este tipo. En el tercer apartado, el análisis se centrará en la relevancia que tiene el relato mítico sobre la maldición de Changó y cómo funciona como eje unificador de las cinco partes de la novela. El cuarto apartado referirá a la función que cumple este mito en la resistencia política que ejercen los sujetos africanos y afrodescendientes de la obra y cómo los orichas<sup>3</sup> también participan de esa resistencia. Para ello, se ahondará en ciertos personajes que tienen una participación más decisiva en los distintos procesos políticos que se representan en *Changó, el gran putas* (1983).

### **Más allá de la dicotomía ficción/realidad: El mito político**

En primer lugar, es importante aclarar que las nociones que se tienen sobre el mito han evolucionado con el tiempo. En la antigua Grecia *mythos* y *logos* eran percibidos como conceptos sinónimos, pues ambos hacían referencia a un discurso que no necesariamente se consideraba “falso” o “ficcional”. En su texto *A Philosophy of Political Myth* (2007), la autora Chiara Boticci hace un recorrido que señala cómo el concepto cambia dependiendo del período histórico. Allí plantea que la noción del mito como un relato ficcional se desarrolla durante el período de la Ilustración, en el que las narrativas, las tradiciones y las creencias que no respondían a un proceso racional y científico, no se consideraban verdaderas y, por lo tanto, no eran válidas. Por ello, muchos de los discursos producidos por culturas que no basan sus creencias en el mismo método que el proyecto científico moderno, quedan relegadas a “lo falso”, “lo bárbaro” o “lo infantil”. En esa misma línea, la autora declara que, en la profundización de una filosofía del mito, es posible “escapar” de las acepciones que cada período tuvo sobre el concepto: “... una vez descubierto que la “falsedad” e “irrealidad” del mito son consecuencias de la dialéctica de lo sagrado y del discurso científico respectivamente, podemos intentar escapar de ellas”<sup>4</sup>, ya que las nociones de mito no son definitivas ni estáticas, sino que han respondido al contexto en el que se encuentran. Por ello, lo más productivo será no optar por una o por otra, sino mirarlas todas en perspectiva y encontrar los puntos en que difieren y también aquellos que comparten.

3 Forma en que se denomina a las deidades del panteón yoruba

4 Chiara Boticci *A Philosophy of Political Myth*. (New York: Cambridge University Press, 2007), 81.



Más allá de los valores de verdad que buscan aplicarse, es posible afirmar que el mito es una narrativa que se transmite de generación en generación. En “Myth Today” *Mythologies* Roland Barthes afirma que como el mito es un *discurso*, éste puede presentarse de muchas formas: “... como el mito es un tipo de discurso, todo puede ser un mito siempre que sea transmitido por un discurso”, ello comprendiendo que el discurso no está limitado a las palabras, ni de la tradición oral, ni de la escrita. Un discurso puede encontrarse en una imagen, formas de hacer política, música, cuentos, y como el mito es un discurso, también puede tomar esas formas. A pesar de que se encuentra en numerosos objetos y variadas formas, lo importante a recalcar es que el mito no *es* el objeto en el que se encuentra, sino el *discurso* que hay detrás de tal objeto. Siguiendo con esa idea, Barthes afirma que el mito no es una cosa, ni un concepto ni una idea, sino un modo de significación<sup>5</sup>.

A lo largo de la historia y desde que *mythos* se conceptualizó como un discurso ficcional, el mito se ha visto contrapuesto al relato histórico, como dos ejes antagonistas que parecen nunca tocarse. A pesar de que en las sociedades arcaicas el discurso mítico tenía la función de dar una explicación sobre el mundo que habitaban esos pueblos y reconstruir su pasado, parece no ser una reconstrucción tan meticulosa y confiable como aparentemente lo es la investigación histórica. Sin embargo, Chiara Boticci -y este artículo se adhiere a este planteamiento- afirma: “... las narraciones míticas e históricas no pueden ser contrapuestas como historias ficticias y reales; más bien, tienden a converger”<sup>6</sup>. La autora afirma que ambas narrativas -la histórica y la mítica- se posicionan desde un tiempo presente con una perspectiva en específico desde la cual reconstruyen el pasado. Esta reconstrucción puede llegar a ser funcional para ciertos grupos humanos en la búsqueda de una identidad cultural y que puede tener como resultado una reivindicación social y política.

Para explicar de mejor manera como una narrativa mítica puede aportar a la reconstrucción de una identidad, deberé referirme más particularmente al concepto de *mito político* acuñado por Chiara Boticci en *A Philosophy of Political Myth* (2007). Allí la autora afirma, en primer lugar, que una narrativa producida desde la “irracionalidad” (terreno al que se ha confinado el discurso mítico) sí tiene el potencial de incidir y repercutir en la vida política de los sujetos: “Si no todos los mitos culturales son políticos, siempre existe la posibilidad de que el trabajo sobre un mito cultural, que no tiene nada político en sí mismo, pueda llegar a afectar condiciones políticas específicas y, por lo tanto, contribuir a la formación de una identidad política”<sup>7</sup>. El mito político se caracteriza por ser una narrativa “... [a través de] la cual los miembros de un grupo social (o sociedad) crean

5 Roland Barthes, “Myth Today” *Mythologies* (New York: The Noonday Press, 1972), 107.

6 Boticci, *A Philosophy...*, 204.

7 Boticci, *A Philosophy...*, 202.





significaciones de sus experiencias y acciones políticas”<sup>8</sup>. Así entonces, una narrativa separada del discurso racional y científico sí puede incidir en el mundo material en que están insertos los sujetos que reconstruyen tal narrativa. De aquí en adelante, se utilizará la noción de mito en concordancia con el concepto de mito político que acuña la autora: como una narrativa que produce significación y que puede impulsar a la conformación de una identidad colectiva. La conformación de esta identidad está directamente relacionada con la reivindicación política y cultural a la que refiere esta investigación.

¿Cómo el mito político puede ser un elemento formativo de la identidad? En *Mito y realidad* (1991), Mircea Eliade<sup>9</sup> afirma que el ejercicio de ir hacia el origen (como sucedía con el discurso mítico en las sociedades arcaicas) mediante un “esfuerzo del pensamiento” permite a las sociedades tener un mayor conocimiento de su propia historia, lo que facilita un mayor dominio de su presente y su futuro. Entonces, esta narrativa mítica es un posicionamiento desde el presente que busca volver al origen, reconstruir un pasado, pero cuya intención es que la colectividad actúe y que, mirando hacia ese pasado, intervenga en su futuro. La autora Chiara Boticci también recalca la importancia de que los pueblos construyan y reconstruyan su propia narrativa y afirma que aquellos pueblos a los que se les ha negado esa posibilidad ven dificultada la formación de una identificación colectiva. A partir de ese análisis, es posible afirmar que el mito puede tener una funcionalidad política, puesto que es una narrativa que permite a los pueblos no solo reconstruir su historia y su cultura, sino hacerlo en sus propios términos. Y en ese ejercicio de reconstrucción los pueblos encuentran las convergencias que fueron forzados a olvidar, y son esas convergencias las que permiten que los sujetos se sepan como parte de un colectivo identitario.

Antes de comenzar a profundizar sobre las formas específicas en las que el discurso mítico se presenta en la obra, es necesario recalcar que este artículo pretende dar cuenta, ante todo, que el discurso mítico (y más particularmente el mito político), tiene la potencialidad de incidir y transformar el mundo material y concreto en el que están insertos los sujetos. Ello a través de una utilización consciente de estos relatos por parte de distintos pueblos y comunidades. Es un discurso que es utilizado *para algo*. Y en el caso particular de la obra analizada, es un discurso que es utilizado para la reivindicación cultural y política de los pueblos afrodescendientes en América. En ningún caso este artículo pretende afirmar que todos los discursos míticos afectan en el mundo material ni mucho menos que todos tienen fines reivindicativos, pero sí abrir la posibilidad de percibir estos discursos de formas distintas a las meramente ficcionales o narrativas.

8 Boticci, *A Philosophy...*, 179.

9 Mircea Eliade, *Mito y realidad* (Barcelona: Editorial Labor S.A., 1991).



En el caso de los afrodescendientes en América, y particularmente en el caso de *Changó, el gran putas* (1983), el mito funciona como un relato que se mantiene a lo largo de la narración y que permite, además de remitirlos a un pasado común, guiarlos hacia un futuro que deben luchar por alcanzar. Esa vuelta al pasado se traduce en una reconstrucción histórica que une a los sujetos a pesar de las distancias geográficas y temporales de la obra y les permite identificarse colectivamente. Este relato no se mantiene intacto, sino que va adaptándose a los distintos contextos políticos a los que se ven enfrentados los sujetos. En los próximos apartados se intentará dar cuenta de las especificidades que tiene el mito presentado en la novela en cuánto a la función que este cumple dentro de la obra y su aporte a la reivindicación tanto cultural como política a la que se ha hecho referencia.

### Filosofía Muntú y religión yoruba

La filosofía Muntú es propia de los pueblos Bantú, ubicados en la zona austral de África, al sur del río Níger. Se hace referencia a ella como una *filosofía*, puesto que es una manera específica de percibir el mundo, de reflexionar sobre la vida, la muerte, la naturaleza, la relación con los ancestros y con la descendencia. El concepto Muntú es definido por el autor de la novela como una energía que incluye "... a los vivos y difuntos, así como a los animales, vegetales, minerales y cosas que le sirven. Más que entes o personas, materiales o físicos, alude a la fuerza que une en un solo nudo al hombre con su ascendencia y descendencia inmersas en el universo presente, pasado y futuro"<sup>10</sup>. En la cultura occidental, hay tres divisiones que no existen en esta filosofía: la división entre la vida y la muerte, la división entre el hombre y la naturaleza y la división del hombre con sus ancestros. Contrario a ello, en la filosofía Muntú el universo es un todo orgánico, equilibrado y cooperativo. Todos los elementos que en él se presentan (hombres, vida, muerte, ascendencia, descendencia, animales, naturaleza, dioses) están conectados y dialogan constantemente. La división entre la vida y la muerte se desdibuja, puesto que los muertos también poseen inteligencia, voluntad y energía. Durante toda la obra los difuntos se comunican con los vivos, los aconsejan, y los ayudan a conseguir sus propósitos. Los difuntos (o bazimu), con el paso del tiempo se transforman en Ancestros quienes son verdaderos mentores y guías de los personajes. Conocen el destino de los vivos, saben quiénes son los elegidos de los dioses para llevar al Muntú a su liberación y portan de manera inquebrantable los saberes de esta filosofía. Es posible afirmar que dentro de la obra tienen un rol formativo que es muy importante, puesto que son quienes tienen el conocimiento de verdades que aún no son reveladas a los sujetos, pero que sí ayudan a guiarlos hacia ellas.

Es relevante profundizar en el análisis de la figura de los ancestros, porque inevitablemente lleva a la noción que tiene la filosofía Muntú sobre el pasado, el

10 Manuel Zapata Olivella, *Changó, el gran putas* (Bogotá: Ministerio de Cultura, 2010), 648.

presente y el futuro. Como los difuntos siguen teniendo relevancia en el presente, puesto que siguen interviniendo en él y en los sujetos que lo habitan, nunca pasan a ser parte de un pasado obsoleto. El pasado al que pertenecen no está desligado de lo que sucede en el ahora, sino que forma parte de un aprendizaje, de una sabiduría y de una inspiración que insta a los sujetos a movilizarse hacia adelante, pero siempre con las fuerzas del Muntú -que incluye a todos los ancestros de todos los tiempos-. Todo lo que esté dentro de esta fuerza está unido, sin importar las distancias ni temporales, ni geográficas. Ello hace posible que los sujetos tengan recuerdos tanto corporales como sentimentales de lo vivido por sus ancestros en tiempos anteriores, “Tengo recuerdos del primero o cuarto nacimiento en aquel barco incendiado cuando me sacó del océano para arrojarme a estas playas guajiras”<sup>11</sup>. El sujeto no solo logra sentir y pensar lo que sintió y pensó su ancestro en algún momento, sino que *es* su ancestro. Ello lleva a una de las características más relevantes de esta filosofía: su sentido de colectividad. Una parte del Muntú representa a todo el Muntú (de todos los espacios y todos los tiempos), la vivencia de un sujeto representa y se conecta con las vivencias de todos los sujetos pertenecientes a esta fuerza: “Sus muñecas permanecían argolladas a la barra de hierro que nos sujeta a todos”<sup>12</sup>.

Este sentido de colectividad se refleja tanto en los contenidos como en las formas de la obra. En los contenidos, porque la figura del Muntú es uno de los elementos que permite unificar las cinco partes de la novela. Ello porque todos los sujetos que se representan en ella forman parte de esta fuerza, lo que nos permite mirar a todos los personajes y a sus experiencias como un gran colectivo que está en constante comunicación y aprendizaje a pesar del tiempo y la distancia. En la obra también hay características formales que nos permiten recalcar la importancia de la colectividad: a pesar de que en cada parte hay personajes que tienen más relevancia que otros, la narración no se adentra nunca a la subjetividad de esos personajes, “El autor desdibuja la silueta de un personaje principal para dar cabida a una pluralidad de personajes que se alterna a medida que avanza la novela”<sup>13</sup>. El lector no es testigo de sus pensamientos y sentimientos más privados, tampoco son caracterizados a profundidad, sino que todo lo que conocemos de ellos tiene relación directa con el colectivo que lo rodea.

Es posible afirmar que una de las formas en las que se presenta el discurso mítico en *Changó, el gran putas* (1983) es como una filosofía con características en particular. ¿Por qué la utilización de esta filosofía funciona como una forma del mito político y, por lo tanto, una forma de reivindicación de los pueblos

11 Zapata Olivella, *Changó...*, 323.

12 Zapata Olivella, *Changó...*, 88.

13 Diana Sierra Díaz, <<El Muntú: la diáspora del pensamiento filosófico africano en *Changó, el gran putas* de Manuel Zapata Olivella>>, *La Palabra*, (2016): 38.



afrodescendientes? Porque como fue señalado en los apartados anteriores, el discurso mítico permite que los pueblos reconstruyan y le den sentido a su historia *en sus propios términos*. En el caso de esta obra, para reivindicar la cultura afrodescendiente en América, el autor decide ir al origen de la filosofía, espiritualidad y religiosidad de la civilización bantú. Esto constituye en sí mismo una reivindicación, pues todas las manifestaciones tanto culturales como políticas que no formaran parte de la civilización europea han sido históricamente menospreciadas y censuradas. Por un lado, en un mundo europeizado y con una absoluta predilección por los discursos científicos, el autor decide relevar discursos y formas discursivas africanas. Por otro lado, desde ya se manifiesta la potencialidad política pues la filosofía Muntu tiene como eje principal la colectividad, la colaboración y un ímpetu de futuro y de libertad que será clave para las luchas de liberación que serán descritas en los próximos apartados. Lo que este artículo intenta recalcar es que la representación del mito no tiene repercusiones meramente culturales, sino que también políticas y materiales para los pueblos que se ven interpelados por estos discursos.

A modo de síntesis, es posible afirmar que esta filosofía es la base sobre la cual se cimienta toda la obra. Por un lado, influye en la manera en que están contruidos los personajes puesto que su individualidad adquiere relevancia en tanto humanos pertenecientes a una fuerza mayor a la que siempre responde. Por otro lado, influye en la forma en que se desarrolla la narración, ya que predomina una multiplicidad de voces tanto del pasado como del presente en vez de diálogos claros con narradores individuales definidos. Además de ello, esta filosofía funciona como cohesionadora de todos los sujetos africanos y afrodescendientes dentro de la obra, puesto que todos formarían parte de la fuerza del Muntú, independiente de la época o del lugar en que se encuentren, “El contexto de la tradición oral, transmitido en su propia lengua o a través de la impuesta por el colonizador, el concepto de “persona”, integrado al ámbito a la “familia” y al medioambiente, expresada en la palabra *muntu* de los bantúes, jugo, indudablemente, el papel de cohesionador de los pueblos dispersos en América”<sup>14</sup>. En la obra esta filosofía no aparece relacionada a algún acontecimiento en particular, sino que son los lentes a través de los cuales los narradores perciben y ordenan el mundo.

Además la religión yoruba tiene una relación estrecha con esta filosofía puesto que sus deidades también son parte de ese “todo” que representa la figura del Muntú. En esta religión Odumare es el creador supremo; es un dios omnipotente y no se representa de ninguna manera en particular puesto que está en todas partes y encarna todas las cosas, “Nombro a Odumare, sin padre ni madre, fuente de luz y oscuridad, semilla de la vida y la muerte. Gran creador del universo, donde nada

14 Manuel Zapata Olivella, *Por lo senderos de sus ancestros* (Bogotá: Ministerio de Cultura, 2010), 402.



existe ni se mueve sin la saliva de su palabra que todo lo liga y todo lo desata”<sup>15</sup> pero sí es descrito como un espíritu que posee tres divisiones, cada una de ellas con un nombre distinto: “Odumare Nzame, principio creador de la vida y del universo; Olofi, su proyección en la tierra, ordenador de la fuerza vital, las costumbres y las leyes; y Baba Nkawa, espíritu luz que anda por los espacios siderales creando nuevos mundos”<sup>16</sup>. Además de crear el universo y a todos los elementos del Muntú, es quien crea al resto de los orichas (forma en que se denomina a las deidades de esta religión): “... creó a los catorce grandes Orichas para proteger al Muntú en la adversidad, no con milagros y dádivas, sino implantándoles la fuerza creadora de la vida, fuente de la inteligencia y la palabra”<sup>17</sup>. Vale la pena recalcar que los orichas fueron creados con una intención particular: entregarle al Muntú la capacidad de resguardarse a partir de la creatividad y la inteligencia. En esta religión las deidades son creadas por Odumare para proteger y no para castigar, para entregar herramientas y asistencia, no culpas y miedos. Sigue aquí la idea de la filosofía Muntú de una fuerza orgánica y cooperativa, de la cual las distintas deidades también son parte.

Cada uno de los orichas tiene relación con algún elemento del universo: algunos con elementos de la naturaleza (agua, tierra, fuego, minerales, animales), otros con concepciones netamente humanas (fertilidad, fecundidad, guerra, sexualidad, danza, música, medicina), por lo que su ayuda al Muntú estará ligada al elemento con el que se lo relaciona. Yemayá es la deidad de la fertilidad y se la relaciona con el agua. En la novela, por un lado, en todos los momentos en que los personajes se encuentran en el mar, Yemayá está allí para mover sus aguas siempre en favor del Muntú. Por otro lado, Elegba es quien cumple el papel de mediador entre el mundo de los vivos y los muertos. Es él quien facilita la comunicación entre los personajes del presente y los del pasado. Changó, hijo de Yemayá y Orungán, fue el tercer soberano de la ciudad sagrada de Ilé-Ifé y se le venera como el dios de la guerra y la danza. En los relatos religiosos que se presentan en la obra, la maldición de esta deidad es la que explicaría las peripecias que debe enfrentar el pueblo africano y afrodescendiente -trata, esclavitud, discriminación, pero también resistencia y unión-. De ello trata el próximo apartado.

### **La maldición de Changó: El relato mítico como herramienta para la liberación**

El primer capítulo de la novela titulado “Los orígenes” está a la vez dividido en tres partes: “La tierra de los ancestros”, “La trata” y “La alargada huella entre dos mundos”. Es en la primera parte del capítulo en que, a partir de un largo poema,

15 Manuel Zapata Olivella, *El árbol brujo de la libertad* (Santiago de Cali: Universidad del Valle y Universidad de Cartagena, 2011), 27.

16 Zapata Olivella, *Changó...*, 661.

17 Zapata Olivella, *El árbol brujo...*, 29.



las distintas voces que en él intervienen cuentan la forma en que fue creado el universo por Odumare, la función que cumple cada oricha en su relación con el Muntú y la importancia que tiene la maldición de Changó para el destino de toda la civilización afro tanto en el continente africano como en América.

Desde un comienzo se presenta el tema central no solo del poema épico, sino que de toda la novela "...sus cuerdas hermanas/ narrarán un solo canto/ la historia de Nagó/ el trágico viaje del Muntu/ al continente exilio de Changó"<sup>18</sup>. En primera instancia el hablante lírico es Ngafúa, quien invoca a los orichas y a los ancestros para que lo acompañen contando la historia de su pueblo. Relata el momento en que Odumare creó el universo, trazó el destino de todos los mortales y repartió de manera equitativa la tierra entre humanos, animales y plantas. Dio vida a Obatalá, primer hombre de la tierra y a Oduduá, primera mujer, quienes tuvieron como hijos a Aganyú y Yemayá. De una relación incestuosa entre los dos hermanos nació Orungán, quien llegado a su adolescencia violó a su propia madre. Avergonzada y apenada por la relación forzada e incestuosa con su hijo, Yemayá decide refugiarse en las montañas. Allí da luz a los catorce orichas que cuidarán del Muntu: Changó, Oba, Oshún, Oyá, Dada, Olokún, Olosa, Ochosí, Oricha-Oke, Orún, Ochú, Ayé-Shaluga, Oko y Chankpana.

El poema avanza describiendo la vida e importancia de Changó, a quien califican como un hábil líder y guerrero que se dedicó a unificar los distintos reinos cercanos al río Níger. Pero su grandeza no le permitió ver las cosas con claridad, puesto que comenzó a sentir envidia e inseguridad de Gbonka y Timi, los fieles generales que lo acompañaban y planeó enfrentarlos en una batalla. Pero no alcanzó a cumplir con su deseo, puesto que Orunla al enterarse de sus intenciones, y "...para castigar la soberbia del ambicioso hijo de Yemayá"<sup>19</sup>, decide dirigir la espada de Gbonka al cuello de Timi. Gbonka, el asesino involuntario, se ve forzado a exiliarse de la ciudad. Pero tanto sus tropas como el resto de los habitantes desean que vuelva y comienzan a ver a Changó como un tirano que se apropió del poder. Así, pasados los días, el pueblo decide arrojar a Changó fuera de la ciudad para coronar a Gbonka. El poema aclara que, en la idea de enfrentarse a los militares, se esconde el deseo de Changó de asesinarlos. Por esto es castigado, pues él no tiene la potestad para decidir sobre la vida o la muerte de los humanos. Es Orunla, en control de las Tablas de Ifá, quien tiene conocimiento del destino de todos los mortales.

Durante su exilio, poseído por el deseo de vengarse del pueblo que lo traicionó, condenó a sus súbditos a vivir en el destierro, pero también determinó que es el propio Muntú quien tiene la tarea de liberarse de los verdugos que intentarán

18 Manuel Zapata Olivella, *Changó, el gran putas* (Bogotá: Ministerio de Cultura, 2010), 41.

19 Zapata Olivella, *Changó...*, 59.



apresarlo. Es Ngafúa, entre sueños, que sintiendo la ira de Changó, se entera de las calamidades que deberá enfrentar su pueblo, “Pintadas con sangre he visto las quillas de los barcos/ las quillas ensangrentadas/ he visto con sangre del Muntu/ He visto los negros socavones de las minas/ iluminados con el resplandor de sus huesos, / huesos de mis huesos, / huesos de mis hijos y los hijos de mis hijos”<sup>20</sup>. Posteriormente se aparece Changó y le advierte que como él, el Muntu deberá enfrentarse a ser sacado de su raíz y alejado para siempre del pueblo que lo vio nacer. Pero también deja en claro quién será la figura que buscará insaciablemente destruir al Muntu “Las blancas lobas/ mercaderes de los hombres, / violadoras de mujeres/ tu raza, / tu pueblo, / tus dioses, / tu lengua/ ¡destruirán!”<sup>21</sup>. Pero la condena que hace el oricha continúa: afirma que el destino del Muntu será la libertad, y que no solo se liberará a sí mismo, sino que ayudará a liberar a todos los pueblos de la tierra que habitará.

Este relato mítico funciona como eje cohesionador de los cinco capítulos de la obra porque todos los personajes de todos los tiempos y espacios representados buscan cumplir la segunda parte de la profecía: liberar al Muntu de las opresiones de la Loba Blanca, “Un aspecto ineludible de la estrategia narrativa de Zapata Olivella es su uso del mito de Changó como dispositivo de encuadre de su historia”<sup>22</sup>. Ello porque a pesar de que el contexto político en el que se insertan los sujetos va transformándose con el pasar del tiempo, y también un contexto difiere de otro dependiendo del lugar geográfico, este mito los mantiene tejidos a una misma historia: todos son súbditos de Changó, todos están pagando la condena del oricha y todos llevan en sus hombros su mandato: liberar al Muntu y a todos los pueblos con los que ahora comparte la tierra. Es un mito que vuelve al origen de un acontecimiento, pero no de forma meramente narrativa, sino que también es un relato apelativo, porque busca que el grupo involucrado *comprenda* el origen de los acontecimientos que vive su pueblo, pero que también *actúe* para librarse de ellos.

A pesar de que son entendibles los debates y las incomodidades que puede generar el dar explicación a procesos tan desgarradores como son la trata y la esclavitud a través del relato mítico propio de una religión, también es necesario tomar en cuenta que en este relato más importante que la explicación que se da sobre esos acontecimientos, es la profecía de la liberación. Changó, cuando condena a su pueblo al exilio, no solo afirma que es tarea del Muntu liberarse, sino que también es su destino hacerlo. La novela se erige encima de esa premisa; la razón por la cual el Muntu es oprimido es relevante, pero nunca tan relevante como el hecho de que debe buscar la manera de vencer a sus opresores y seguir su destino,

20 Zapata Olivella, *Changó...*, 65.

21 Zapata Olivella, *Changó...*, 67.

22 Victor Figueroa, “An Afrocentric Theodicy of Liberation: Manuel Zapata Olivella’s *Changó el gran putas*” en *Prophetic Visions of the Past* (2015), 220.





“...el muntu, sobreponiéndose a todas sus desgracias, está destinado por Changó a rebelarse contra los blancos después de que pagásemos el castigo por la traición cometida contra él por nuestros antepasados cuando lo expulsaron de Oyo”<sup>23</sup>.

En el apartado anterior, se planteó que el nivel más general en el que el discurso mítico se presenta en *Changó* es como una *filosofía y religiosidad*. Este apartado intentó dar cuenta de un segundo nivel de funcionamiento: el discurso mítico como *relato*. Relato que es posible calificar como una manifestación del mito político pues tiene una intención de acción, intentando impulsar a que los pueblos actúen en relación con la profecía del oricha. La profecía dicta claramente que la maldición de Changó finaliza únicamente con la liberación de los pueblos afrodescendientes, por lo que indudablemente el relato tiene una función política. Cuando los sujetos se identifican y se apropian de esta narrativa, tendrán la intención de organizarse colectivamente (que es la forma en la que funciona la figura del Muntu), identificar la situación de opresión que viven en las distintas geografías y temporalidades y transformar el contexto que los rodea. El próximo apartado busca profundizar sobre los ímpetus transformadores que tanto la filosofía Muntú como el relato de la maldición de Changó logran desarrollar.

### **El rol de los orichas en la liberación del Muntú: Los elegidos de Elegbá**

La resistencia que ejerce el Muntú va transformándose según el contexto que lo rodea. En un comienzo se rebela y busca liberarse de los primeros barcos encargados de secuestrar y esclavizar africanos para traerlos a América, pero luego son otras las opresiones que debe afrontar: esclavitud, imposición de un lenguaje y de una religión, exclusión de los procesos de construcción de las naciones independientes, segregación y discriminación civil y penal. A diferencia de las variaciones políticas y contextuales, los elementos míticos de esa resistencia se mantienen más bien constantes durante toda la obra. Como ya se analizó en el apartado anterior, el mito de la maldición de Changó y la figura del Muntú son sumamente importantes tanto para explicar los procesos que debe vivir el pueblo afrodescendiente como para impulsarlo a generar un cambio. Este apartado tiene como fin centrar el análisis en la función que cumplen tanto las distintas deidades como los sujetos afrodescendientes oprimidos en cada contexto para completar la profecía de Changó: liberar al Muntú.

Como se dijo anteriormente, los orichas y los ancestros se comunican de manera continua con los mortales y son un apoyo importante en su resistencia a la opresión. Durante todos los procesos políticos descritos en la obra, las deidades están presentes de numerosas formas: se involucran en las batallas dotando de una fuerza superior a los sujetos del Muntú, mueven objetos según su conveniencia, apuntan las lanzas

23 Zapata Olivella, *Changó...*, 180.



siempre al lugar exacto para herir a los colonizadores, guían a los esclavos fugitivos a buscar un lugar propicio para esconderse de los esclavistas y así organizar de mejor manera la rebelión, “Les he contado cómo los Ogúns y los xemes enseñaron a los ekobios fugitivos las cuevas dónde esconderse y cómo envenenar sus flechas. Desde entonces siempre hubo cimarrones en rebelión”<sup>24</sup>. Pero además de ello, también se presentan en los sueños, pensamientos y sentimientos de los mortales, entregando señales y advertencias que facilitan la unificación del Muntú.

En la obra, esta estrecha relación entre deidades y mortales se manifiesta de manera más clara a través de ciertos sujetos que serían los “elegidos” de los orichas para guiar la liberación del Muntú. Esos son los personajes que resaltan en cada capítulo y que tienen una relevancia en el mundo político que rodea su contexto: son los que organizan los motines de los barcos, los primeros líderes cimarrones, los instauradores de las repúblicas independientes y los que están a la cabeza de los movimientos por los derechos civiles. Esta relevancia es impulsada por las deidades, las que en todos los casos se presentan de alguna forma ante estos personajes, informándoles que son los encargados de revertir la situación de su pueblo. En la novela, es el oricha Elegbá el encargado de proteger al Muntú en el exilio, por lo que es él quien elige al libertador, “¿Quién es el elegido de Elegba que guiará al muntu en el exilio?”<sup>25</sup>. Este oricha es el encargado de abrir los caminos del Muntú hacia la libertad en los nuevos territorios que habitará. Se analizará de manera particular a cada personaje que representa a uno de los escogidos por las deidades, ello para dar cuenta de manera más concreta las similitudes que se manifiestan entre todos los casos.

La primera parte de la novela, titulada “Los orígenes”, centra su narración en la historia de los primeros africanos esclavizados que fueron trasladados desde las costas africanas hacia América. El foco se centra justamente en la que será la primera embarcación de este tipo y dentro de la cual ocurrirá la primera rebelión del Muntú frente a este nuevo opresor. Desde antes de subir al barco que los separará de su tierra, los sujetos ya saben las desgracias que enfrentarán y sus energías están concentradas en hacer frente a esa situación. En este momento de la narración, Elegbá se presenta ante Nagó, uno de los tantos hombres y mujeres secuestrados que serán forzados a embarcar, para instarlo a prepararse para la experiencia que deberá vivir: “Vengo a decirte que te alistes para la partida. Vendrá la nave en donde se confundirán todas las sangres. Estarán unidas aunque las separen las lenguas y las cadenas. En mitad del mar nacerá el nuevo hijo del muntu y en la nueva tierra será amamantado por la leche de madres desconocidas”<sup>26</sup>. Considero

24 Zapata Olivella, *Changó...*, 251.

25 Zapata Olivella, *Changó...*, 89.

26 Zapata Olivella, *Changó...*, 91.



relevante esta cita porque además de que la deidad se presenta de forma directa hacia uno de los sujetos, le adelanta cuál será el destino de la embarcación a la que subirá, asegurando que será *en medio del mar* donde nacerá el nuevo hijo del Muntú, lo que deja entrever que es necesario interrumpir el curso normal de la embarcación para que sea posible el nacimiento de este nuevo hijo.

El Muntú no busca escapar al destino trazado por Changó porque sabe que es imposible hacerlo, pero sí busca enfrentar su destino con la mayor libertad posible. Es relevante que los africanos esclavizados organicen un motín y se apoderen de la primera embarcación que tiene a América como destino. Eso ya permite vislumbrar lo que será la historia de resistencia de los próximos cuatro capítulos de la obra<sup>27</sup>. Las figuras de las deidades son centrales en esta historia de resistencia, pues ya desde el comienzo tienen a un elegido que será el encargado de liberar al Muntú. Desde antes de subir al barco, no solo le advierten a lo que deberá enfrentarse, sino que le dan las claves fundamentales para librarse: la afirmación “en medio del mar nacerá el nuevo hijo del Muntú” supone que la única opción para que eso sea posible es permitir que el barco sucumba. Los sujetos asumen su destino y comprenden que deben llegar a la tierra del exilio, pero se rehúsan a hacerlo encadenados. El nuevo hijo llegará a la nueva tierra absolutamente libre, sin los grilletes de la loba blanca. Ya desde el primer capítulo de la obra, se puede dar cuenta de varios elementos tratados en las páginas anteriores: un importante sentido colectividad, el deseo y la lucha por la libertad de los sujetos oprimidos y la importancia de la participación de las deidades en estos procesos.

El segundo capítulo de la novela, titulado “El muntu americano”, relata la vida de Benkos Biohó, afrodescendiente rebelde que se dio la tarea de organizar a numerosos grupos de esclavos, formando así los primeros palenques en el territorio americano. La historia de Benkos es muy particular, puesto que a corta edad fue “apadrinado” por el Padre Claver, un importante sacerdote de Cartagena de Indias, que desde joven lo instruyó en la fe católica, prohibiéndole establecer una relación espiritual con su raíz africana. Pero Biohó también recibió las enseñanzas de Pupo Moncholo -sacerdote de la religión yoruba-, y no importa cuánto el padre Claver se esfuerce en alejarlo de esas enseñanzas, puesto que el personaje está señalado por Elegbá desde antes de su nacimiento: “Desde niño se amamantó de dos ubres de sermones del padre Claver y mis consejos, pero el perro, aunque tenga cuatro patas, sigue un solo camino. Elegba ya le tiene señalado por cuál de los dos enrumbará sus pasos”<sup>28</sup>. Benkos enrumba sus pasos hacia su ascendencia

27 También considero importante destacar que la primera imagen que la obra presenta del continente americano es la de las mujeres indígenas esperando al hijo del Muntú para amamantarlo. Ello refleja una relación cooperativa entre los pueblos indígenas y los pueblos afro con relación a sus reivindicaciones políticas, como profundizaré en el próximo capítulo.

28 Zapata Olivella, *Changó...*, 163.

africana y es coronado como Rey Benkos por los esclavos de Cartagena. El camino que Elegbá ha destinado para él es rebelarse contra el sistema esclavista y contra el régimen inquisidor que prohíbe todas las formas culturales y espirituales que no sean propias de la fe cristiana. Él es el encargado de organizar las fuerzas del Muntu para liberarse, “Eres el elegido de Changó para iniciar la rebelión del muntu. Tu grito resonará en otras voces, en otras vidas, donde quiera que la loba blanca pise la sombra de un negro”<sup>29</sup>. Nuevamente las deidades se presentan ante el sujeto, le informan de su responsabilidad para la liberación de su pueblo y le entregan claves y herramientas para cumplir con su cometido. De las influencias que Benkos (la blanca y la africana), es su raíz africana la que lo impulsa en su camino libertador, lo que representa una importancia reivindicación de las formas de lucha afrodescendientes.

El tercer capítulo, “La rebelión de los vodús”, centra su atención en el proceso de la Revolución Haitiana y sus figuras más relevantes: Bouckman, Mackandal, Toussaint L’Overture, Dessalines y Henri Cristophe. Estas figuras se presentan como parte de una misma genealogía, casi como si una sucediera a la otra y fuera cada una un hilo de un largo tejido. Todas tienen en común la resistencia al sistema esclavista blanco y su participación en la independencia de Haití. Nuevamente son las deidades quienes le comunican a los hombres el destino que tienen trazado y el rol que deben cumplir en la resistencia:

Changó fue nombrando a los generales: Mackandal, te hago mariscal. Vengarás la sangre de los ekobios torturados. A Bouckman le entregó el fuego, para que incendiara los cañaverales y trapiches. ¡A ti, Toussaint, L’ Overture, te doy las llaves de Elegbá! ¡Aún después de muerto serás la gran abertura de la libertad! [...] ¡Acércate, Dessalines! Toma esta corona, serás emperador general de la plaza y reorganizarás la nación destruida por la guerra. A Cristophe le dijo: No dejarás paz a tus propios ekobios. Te corona rey para que gobiernes sobre los cadáveres de tus amos y súbditos. (Zapata 1983, 285)

Esta genealogía permite pensar que la rebelión no parece con la muerte de alguno de sus líderes, sino que se renueva con la energía de uno nuevo, que siempre será guiado por los líderes anteriores, “El tiempo y el espacio son factores a partir de los cuales el escritor demuestra la manera como las raíces africanas renacen para seguir combatiendo constantemente”<sup>30</sup>. En su esencia, esa es la idea que expresa Toussaint L’Overture desde la cárcel cuando es apresado: “...destruyéndome, solamente habéis derribado en Santo Domingo el tronco del árbol de la libertad, pero sus raíces profundas y numerosas pronto renacerán”<sup>31</sup>. Esta frase forma parte del registro histórico de la época y que Zapata Olivella decide incluir dentro de la

29 Zapata Olivella, *Changó...*, 228.

30 Sierra Díaz, <<El Muntu..., 34.

31 Zapata Olivella, *Changó...*, 300.



ficción de la novela y que, en concordancia con la trama, vuelve a las ideas centrales de la filosofía Muntú. Puesto que en ella se desdibujan los límites entre la vida y la muerte; los difuntos en vez de desaparecer pasan a ser guías y consejeros de quienes en vida deben enfrentar las batallas.

En el cuarto capítulo, titulado “Las sangres mezcladas”, la narración se divide en cuatro partes. En cada una de ellas se presenta a un hombre elegido por los orichas, todos ellos situados en espacios geográficos distintos. Aunque de diversas formas, todos los personajes tienen un rol importante en la transformación de los espacios que habitan. En la primera parte se presenta a Simón Bolívar, el independentista más importante de Latinoamérica. En la obra, Simón es de ascendencia blanca, pero quien está a cargo de su cuidado y lo amamanta desde los primeros días de su vida es Hipólita, esclava afrodescendiente que trabaja para la familia. A través de ella los orichas logran llegar a Simón. Es a través de la leche de Hipólita que se traspa la sabiduría del Muntú y el destino que tiene trazado Changó al libertador de América, “- ¡Hipólita, míralas, cinco banderas! ¡Cinco banderas! ¡Por mandato de Changó, el varoncito que chupa tu leche será el libertador de muchas naciones!”<sup>32</sup>. El personaje vive la pugna de cuál será la influencia que los guiará: la blanca o la africana. Nuevamente, es la influencia afrodescendiente la que impulsará el deseo de libertad y de reivindicación política de los pueblos dominados. En la segunda parte del capítulo se presenta el general José Prudencio Padilla, militar afrodescendiente aliado de Simón. Sin embargo, sus caminos se separan puesto que para Prudencio Padilla la liberación de los esclavos constituye una importancia de primera categoría y es algo que Bolívar parece olvidar. Prudencia no puede abandonar la idea de la abolición de la esclavitud, ya que el mandato que le han dado los dioses es la liberación del Muntú, por lo que no es solo su deseo sino también su destino. La narración avanza y se traslada a Brasil. Allí se presenta a Aleijadinho, importante escultor de olvidada ascendencia africana. El momento cúlmine de la narración es cuando el artista logra reconocer su raíz negra y apegarse a ella, “Kanuri mai, ancestro, escúchame en esta noche de mi primer encuentro con el África de mi madre. La olvidada, la postergada, la alejada, regresa a mi vida con sus angustias de difunta. Será ella la que me devuelva los potentes brazos y los puños talladores”<sup>33</sup>. Reaparece la idea de resaltar y reivindicar la religiosidad africana, olvidada y menospreciada por las sociedades criollas europeizadas. Traer al presente aquellas filosofías y religiones, tarde o temprano se traducirá en una transformación política y material. Aleijadinho sufre de lepra, enfermedad que le impide hacer sus esculturas puesto que la piel se desprende de sus brazos y confía en que la reconexión con su ascendencia africana pueda ayudarlo con su pesar. A diferencia de los otros casos, aquí es el hombre el que decide acercarse a los orichas y no al revés. Aleijadinho

32 Zapata Olivella, *Changó...*, 318.

33 Zapata Olivella, *Changó...*, 384.

ve en las deidades y en la cultura africana la solución a su dolencia. La última parte del capítulo ocurre en México y narra la vida e importancia de José María Morelos, de ascendencia indígena y afrodescendiente y a quién los orichas le han encargado la misión no solo de "... [devolver] la dignidad a los indios y negros oprimidos, a sus descendientes mestizos, zambos y mulatos. A todos congregará con tus gritos, con tu caballo y tu espada"<sup>34</sup>.

En todos los casos, los orichas (figuras centrales dentro del discurso mítico que se presenta en la obra) se dirigen y guían a los personajes de la novela, a pesar de las distancias temporales y geográficas. Las deidades guían a los sujetos por caminos y con fines específicos: para hacerlos conscientes de que son parte de un todo colectivo (el Muntu) que debe operar de manera colectiva y cooperativa y que tanto ellos como otros pueblos viven situaciones de opresión que son encargados de abolir. Aquí la religión y la espiritualidad impulsa a los sujetos a incidir en sus contextos y a ser los protagonistas de los procesos de transformación política.

Esto mismo ocurre en el último capítulo de la obra, "Los ancestros combatientes". En él se narra la historia de la afrodescendencia en Estados Unidos, desde los primeros esclavos traídos desde África hasta el momento de la narración; durante el movimiento por los derechos civiles a mediados del siglo XX. Al igual que en el capítulo relacionado con la Revolución haitiana, aquí se genera una propia genealogía de rebeldes y libertadores: Nat Turner, Harriet Tubman, Sojourner Truth, Marcus Garvey, Malcom X y Agne Brown. Siendo esta última la figura central en el momento de la narración, quien con ayuda de los orichas y de sus ancestros (que son todos los otros personajes), debe reunir las fuerzas del Muntú para liberarlo: "Agne Brown, parto de Yemayá, escúchame: Changó, entre todos los ekobios, te ha escogido a ti: mujer, hija, hermana y amante para que reúnas la rota, perseguida, asesinada familia del muntu en la gran caldera de todas las sangres"<sup>35</sup>. En este capítulo se describen con claridad los procesos que ha tenido que vivir la comunidad afrodescendiente en Estados Unidos: la esclavitud y el término de ella, para pasar a un entramado más complejo de la opresión: la segregación y discriminación civil y penal. A pesar de que van transformándose las formas de dominación, también van transformándose las formas de resistencia. Además de tener relevancia la filosofía Muntú y la religión yoruba, se suman otros discursos míticos que funcionan como herramientas de liberación: la fe cristiana y el islam. A pesar de las distancias temporales y geográficas, es posible encontrar elementos comunes con las otras narraciones: la importancia de la figura del Muntú, la presencia de los orichas y su elección de un sujeto (en este caso Agne Brown) para cumplir la profecía de Changó y la intervención de las deidades en el mundo material.

34 Zapata Olivella, *Changó...*, 409.

35 Zapata Olivella, *Changó...*, 443.



En la última parte de este capítulo la narración se centra en el funeral de Malcom X. Allí se reúnen todas las figuras importantes para la reivindicación de la afrodescendencia en Estados Unidos a lo largo de los siglos de opresión. Entre los ancestros y la multitud que despiden al líder, aparece Elegba para dirigirse al Muntú, y esta vez lo hace en un tono distinto a lo habitual. Ya preocupado por ver cómo siguen muriendo los líderes elegidos para liberar al Muntú, y por cómo siguen pasando los siglos sin aún cumplir la profecía de Changó, el oricha reprende a los ekobios: “¡Desde que Changó condenó al muntu a sufrir el yugo de los extraños en extrañas tierras, hasta hoy, se suman los siglos sin que vuestros puños hayan dado cumplimiento a su mandato de hacernos libres!”<sup>36</sup> Creo relevante indicar esta parte de la narración, puesto que se ubica casi al final de la novela y, a mi parecer, indica que la obra tiene un final abierto. Ello porque ya a mediados del siglo XX -que es el momento de la escritura de la obra- los pueblos afrodescendientes aún no logran liberarse por completo de las opresiones de la loba blanca, por lo que no se ha cumplido la profecía de Changó.

En este apartado se pretendió pormenorizar un tercer nivel de funcionamiento del discurso mítico: el nivel de la *acción*. En este nivel el mito -y más específicamente el mito político- incide en el mundo material de los sujetos (gracias tanto a la filosofía Muntú como al relato de Changó). Es posible afirmar que este nivel es el “resultado” de la aplicación y del funcionamiento de los dos niveles anteriores. Ese ímpetu de futuro y de reivindicación política deja de ser solo ímpetu y se vuelve una acción concreta: motines, revueltas, independencias, sabotajes. El mito político logra cumplir su función de forma completa cuando ocurren estos acontecimientos colectivos de carácter libertador, rebelde o revolucionario que fueron descritos en este apartado. Estos procesos son guiados por personajes específicos que son los líderes de las distintas transformaciones, pero son siempre elegidos y guiados por las deidades y por la fuerza del Muntú. Este concepto parece ser solo una forma filosófica de una cultura africana tradicional, lo que nos hace percibirlo como un concepto lejano y no aplicable a nuestro contexto, pero es importante recordar que, ante todo, el Muntú es la fuerza transformadora de los pueblos oprimidos del mundo en busca de su liberación. Mientras tengamos esa idea presente, se vuelve mucho más clara el rol político que puede cumplir el discurso mítico.

## Conclusiones

Para finalizar, es importante sintetizar cuál es la función que cumple el mito en la construcción identitaria en *Changó, el gran putas* (1983). A lo largo de esta investigación, he intentado demostrar que en la novela la identidad

36 Zapata Olivella, *Changó...*, 645.

afrodescendiente se conforma a partir de uno de los puntos comunes entre las cinco novelas, puesto que eso reflejaría las convergencias que existen a pesar de las distancias temporales y geográficas. Uno de estos puntos comunes es la presencia del *discurso* mítico, que a mi parecer funciona en tres niveles. En el primer nivel, el discurso mítico se representa a través de la filosofía Muntú y la religión yoruba. Esta sería la base sobre la cual se erigen los niveles siguientes, puesto que es la forma en que la obra nos permite observar el mundo y todo lo que lo integra. Aquí es importante la figura del Muntú como un colectivo indivisible y cooperativo, y el derrumbe de las divisiones entre vida y muerte y pasado y presente. Además de ello, es la inclusión de la religión yoruba lo que dota de sentido la incorporación del relato sobre la maldición de Changó y de la intervención de los orichas en el mundo concreto en el que están insertos los sujetos. Entonces, es posible afirmar que en el primer nivel el discurso mítico opera en tanto *filosofía* y *espiritualidad*. En el segundo nivel, el discurso mítico opera a través del relato de la maldición de Changó, en el que se busca explicar el origen de la diáspora africana en América, pero que también incluye una profecía que apela a que los sujetos no solo comprendan sus orígenes, sino que también actúen. La maldición de Changó pasa a convertirse en un mito de origen que parece ser traspasado de generación en generación, puesto que todos los personajes de todos los capítulos conocen la historia y reconocen la importancia que tiene en sus vidas y en la de su pueblo. Es posible afirmar que en este nivel el discurso mítico opera como *relato*. El tercer nivel es aquel en que la filosofía y el relato influyen en el mundo material de los sujetos. Es el nivel en que las deidades determinan cuáles son los sujetos elegidos para cumplir las profecías, los guían, los influyen y los aconsejan. En él, el lector es testigo del resultado de la producción y comprensión de los otros dos niveles dentro de la obra. A estas alturas el discurso mítico alcanza al terreno de la *acción*.

Así entonces, en la novela de Zapata Olivella las formas de discursos míticos que se presentan tienen mucha concordancia con el concepto de mito político que fue descrito anteriormente. Ello porque en tanto discurso puede tomar variadas formas, y que puede volver a un origen como puede no hacerlo, lo importante es que debe impulsar a los sujetos hacia la transformación de su realidad. Debe instarlos a reflexionar sobre su presente y a buscar cambiarlo. Este tipo de mito traspasa los primeros dos niveles que describí: el filosófico y el del relato, y logra influir en el mundo material y concreto.





## Bibliografía

- Barthes, Roland. 1972. *Myth today*. En *Mithologies*. New York: The Noonday Press.
- Boticci, Chiara. *A Philosophy of Political Myth*. New York: Cambridge University Press, 2007.
- Eliade, Mircea. *Mito y Realidad*. Barcelona: Editorial Labor S.A, 1991.
- Figueroa, Victor. “An Afrocentric Theodicy of Liberation: Manuel Zapata Olivella’s *Changó el gran putas*” En *Prophetic Visions of the Past*. (2015): 196-236.
- Sierra Díaz, Diana. “El Muntu: la diáspora del pensamiento filosófico africano en *Changó, el gran putas* de Manuel Zapata Olivella” En *La Palabra*. (2016): 23-44.
- Zapata Olivella, Manuel. *Changó, el gran putas*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2010.
- Zapata Olivella, Manuel. *Por los senderos de sus ancestros*. Comp. Alfonso Múnera. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2010.
- Zapata Olivella, Manuel. *El árbol brujo de la libertad*. Santiago de Cali: Universidad del Valle y Universidad de Cartagena, 2011.





ARTES VISUALES





**Yolanda Wood**

Universidad  
Iberoamericana de la  
Ciudad de México  
México

# Blanco y negro, piel y máscaras, el cuerpo en el arte del Caribe. Lecturas desde Frantz Fanon

## Black and white, skin and masks, the body in Caribbean art. Readings from Frantz Fanon

### RESUMEN

El blanco y el negro son más que colores, son claves de un contraste simbólico en islas que montaron su estructura social –desde los tiempos coloniales– sobre la esclavitud que racializó las relaciones sociales y generó con ellas modos diversos de discriminación que llegan hasta nuestros días. Uno de los importantes aportes del negro a las artes plásticas del Caribe, es su color, un signo visual en el universo de las tensiones raciales, nacidas en el seno mismo de la sociedad moderno-colonial. Este trabajo se propone distinguir esa trayectoria de significaciones visuales, a través de una selección de obras que emplean el blanco y el negro a partir del soporte físico del cuerpo con todas sus capacidades expresivas. Uno de los textos más significativos del siglo XX sobre la cuestión, *Piel negra, máscaras blancas* (1952) de Frantz Fanon, será asumido como un recurso de interpretación crítica para el estudio de la selección de obras y autores del Caribe insular que se inscriben en los conflictos de la racialización e inferiorización de las corporalidades, para explorar formas de un humanismo decolonizador, devolver el hombre a su lugar, resituar su “yo” y revalorizar su sitio en la historia.

**Palabras clave:** Caribe, artes visuales, racialidad, cuerpo, decolonialidad

### ABSTRACT

Black and white are more than colors, they are keys to a symbolic contrast on islands that built their social structure –since colonial times– on slavery that racialized social relations and generated with them various forms of discrimination that continue to this day. One of the important contributions of black to the visual arts of the Caribbean



is its color, a visual sign in the universe of racial tensions, born in the very heart of modern–colonial society. This work aims to distinguish that trajectory of visual meanings, through a selection of works that use black and white from the physical support of the body with all its expressive capacities. One of the most significant texts of the twentieth century on the issue, *Black Skin, White Masks* (1952) by Frantz Fanon, will be assumed as a resource of critical interpretation for the study of the selection of works and authors from the insular Caribbean that are inscribed in the conflicts of the racialization and inferiorization of corporeality, to explore forms of a decolonizing humanism, "to return man to his place", to reposition his "I" and to revalue his place in history.

**Keywords:** Caribbean, visual arts, raciality, body, decoloniality

“Antillano de origen, mis observaciones  
y conclusiones solo  
valen para Las Antillas...”  
(Fanon 1973, 13)

## Introducción

Situados en los límites extremos de la gama, el blanco y el negro son más que colores vistos en una trayectoria de significados en el arte del Caribe. El blanco y el negro son claves que revelan un contraste simbólico en islas donde el sistema colonial que instauró la esclavitud, racializó las relaciones sociales y generó modos diversos de discriminación que llegan hasta nuestros días. Uno de los importantes aportes del negro a las artes plásticas del Caribe es su color, un signo visual en el universo de las tensiones raciales, nacidas en el seno mismo de la sociedad esclavista y moderno–colonial.

El negro y el blanco se cargaron desde entonces de una fuerza simbólica y hasta mítica, para definir un contraste de sentido cultural, por lo que abrieron una alternativa de carácter enfático y crítico como campo de exploración para los estudios contemporáneos.

Este trabajo se propone distinguir esa trayectoria de significaciones visuales a través de una selección de obras que emplean el blanco y el negro como imagen a partir del soporte físico del cuerpo con todas sus capacidades expresivas y también desde los desmontajes que se esconden tras las pieles y las máscaras. ¿Por qué en el lenguaje del arte resultan relevantes estos análisis?, por varias razones que se explican desde el estudio de uno de los textos más significativos del siglo XX sobre la cuestión, *Piel negra, máscaras blancas* (1973) de Frantz Fanon. Por su trascendencia será asumido como un recurso de interpretación crítica para el estudio de la selección de obras y autores del Caribe insular que se inscriben en los conflictos de la racialización e inferiorización de las corporalidades, y que desde las bases sociales del problema estructural que el racismo implica y desde

las subjetividades –hasta la actualidad de las islas–, se proponen explorar formas de un humanismo descolonizador para devolver al hombre a su lugar, resituar su “yo” y revalorizar su sitio en la historia. Actitud o postura en la que se advierte una forma de compromiso artístico–social y ético–estético que entabla un diálogo, fructífero y enriquecedor, con el texto de Fanon, bien que no sea él –necesariamente– la fuente de referencia empleada por los creadores. Lo que supone un sustrato común de inquietudes decoloniales a través de las posturas que pretenden resituar a los esclavizados de pieles negras en una reivindicación de su condición de humanidad desde diversas miradas, despojándose de las máscaras o invirtiendo su uso y sentido.

Es interesante comprobar cómo en la selección de obras propuestas para este estudio, el cuerpo actúa visualmente en el arte como un medio para esos propósitos, y no solo para mostrar el lugar que ocupó en el engranaje del poder como propiedad colonial esclavizada sino, y sobre todo en tiempos contemporáneos, distinguir cómo el artista procede para desalinearse esa imagen, y hacer de las corporalidades un medio para valorar –crítica y simbólicamente– su sitio en el universo de los “condenados de la tierra”. En ello, el artista actúa con un gesto político liberador a través de los múltiples recursos del tropo poético. En ese sentido el empleo de la ironía, la parodia, la alegoría y otras figuras del lenguaje simbólico, actúan de modo similar a como lo hizo Fanon, quien *fue un escritor cargado de ironía* –según ha dicho Gordon Lewis (2005), refiriéndose a la escritura del libro que nos ocupa–, la que utilizó en su texto como un recurso para desmontar las complejidades de la razón y la historia de manera paradójica, y revelar el fracaso que significó la identificación de una y otra con todo lo europeo, como una forma de autoengaño, pues *Europa trató de convertirse en “ontológica”, una especie de Ser Absoluto el cual se interponía en el camino del ser humano o de una manera humana de ser*<sup>1</sup>.

Es interesante apreciar un modo de proceder que sustantiva este abordaje para la construcción del sentido crítico en las obras seleccionadas, en las que se pondrán en evidencia varias facetas de un mismo propósito al estudiar piezas que muestran una visión arquetípica del cuerpo negro como máscara blanca –con todos sus viceversa–, o una visión construida desde la parodia ante los prejuicios raciales del blanco con intenciones de devaluación y estereotipación de su imagen, hasta la manera de hacer de la diferencia un modo de acción crítica ante ese mismo poder, en ocasiones usurpando el lenguaje visual del “otro” colonizador para reinvertir y reinventar sus sistemas de valores. Lo que pone en evidencia la contradictoria relación de Próspero y Caliban, pues de seguro el primero no imaginó

1 Lewis R. Gordon, <<A través de la zona del no ser. Una lectura de Piel negra, máscaras blancas en la celebración del octogésimo aniversario del nacimiento de Frantz Fanon>> en Frantz Fanon. *Piel negra, máscaras blancas* (España: Ed. Akal, 2009), 217.



lo que el “otro” podría hacer con la lengua que “le enseñó”, que fue también la del arte, pues las formas visuales son un tipo de lenguaje que se instaló desde la hegemonía metropolitana eurocéntrica.

Entonces interesan al arte las bases estructurales sobre las que se construyó la desigualdad colonial-moderna y también sus efectos en el orden de las subjetividades como ocurre en las reflexiones de Fanon, quien, en *Piel negra, máscaras blancas* (1973), empleó fuentes literarias, como poesía y novela, para propiciar matices de gran interés en su discurso de base filosófica y sociogénica. Recurrir a la visualidad para otras posibilidades de análisis en la trayectoria crítica que este libro propone, se presenta atrayente y provocador.

En esa capacidad del negro para dar frente a sus batallas en los órdenes estructurales y subjetivos, el arte, la imagen y el cuerpo actúan como aportaciones significativas para este estudio, y en ellos me centraré para demostrar cómo, desde la visualidad del cuerpo en el arte del Caribe, el problema del reclamo de la humanidad del hombre y la mujer negros para enjuiciar las políticas coloniales del racismo en el orden estructural y subjetivo, tienen en común el proceso de desnaturalización del ser para la reconversión humanista de sus valores en un sentido profundamente crítico en lo estético y artístico.

## Parte I

### Los colores de las estatuas

Para fijar de manera sucinta los iniciales momentos de esa trayectoria visual, pondré atención en obras de la historia del arte cubano que por su importancia considero que resultan paradigmáticas:

*José Francisco* (Fig. 1), de Víctor Patricio de Landaluce (España, 1830–1889), también conocida como *El Beso*<sup>2</sup>, nos hace cómplices –en la segunda mitad del siglo XIX<sup>3</sup>– de un suceso trasgresor según los cánones sociales de la época. La escena propicia en el espectador una sensación satírica en el trato al esclavo doméstico que, aprovechando la ocasión de su soledad en una pieza de la casa del amo, se acerca a la estatua de mármol blanco para crear –en el centro mismo del espacio pictórico– una aproximación simbólica cargada de significaciones, alusiva –además– a una evidente realidad de la sociedad cubana que puede explicar la gestación y el desarrollo de su mestizaje desde épocas tempranas por las atracciones masculino-femenino (o viceversa) y la consolidación de relaciones entre los extremos de la gama racial y social.

2 También se puede encontrar esta pieza con el título de *Servidumbre de casa rica*.

3 La esclavitud en Cuba fue abolida en 1886.

**Figura 1.** Víctor Patricio de Landaluz, *José Francisco o El beso*, s/f



**Fuente:** Museo Nacional de Bellas Artes, Cuba

En la obra, como lo pensó Fanon<sup>4</sup>, la mujer blanca está encerrada en la blancura marmórea y el negro en la negrura de su condición y en *el lamentable caparazón de servidumbre* de siglos de dominación. Ese momento de contacto que interesó al artista entre el negro real y la estatua blanca ideal es todo un universo de revelaciones por el modo en que el hombre desciende su cuerpo hasta la altura

4 “El blanco encerrado en su blancura. El negro en su negrura” Frantz Fanon *Piel negra, máscara blanca* (Argentina: Ed. Abraxas, 1973), 9, 12.





de la pieza de mármol y el plumero que lleva entre sus manos parece aludir a un servilismo fálico que reduce la virilidad de su pose y su gesto, una suerte de impotencia. Todo lo cual alude a la superioridad del objeto en su fría consistencia escultórica que la dignifica sobre el sólido pedestal. Como contrapartida, el artista declara en la postura del esclavo doméstico y su actitud ante una escultura distante y ajena de su cultura original, reveladora de una tradición otra, hegemónica, un complejo de inferioridad que Fanon comprende en dos aspectos, por *razones económicas*, en primer lugar, por su condición dependiente como esclavizado y por *una epidermización interiorizada*<sup>5</sup>, que en el caso que nos ocupa se expresa en esa confrontación de lo real y lo imaginado, porque lo social, precisa el autor, es un *complejo masivo psico-existencial* que abarca los polos racializados de la relación blanco-negro. No obstante, si la motivación latente en este acto transgresor de la norma pública y aceptada, en una sociedad altamente estratificada, fuera la aspiración a acostarse con una blanca, dice Fanon (1973) que se estaría poniendo al descubierto el *deseo de ser blanco*, y confirma que en el fondo se trataría también de *una sed de venganza*<sup>6</sup>, lo que supone una dimensión crítica de su propia condición de esclavizado, pues –afirma Fanon (1973)– *históricamente, sabemos que el negro culpable de acostarse con una blanca era castrado*<sup>7</sup>.

En ese sentido esta pieza abre una trayectoria para el blanco y el negro en la historia del arte cubano, marcada por la distinción del contraste que los separa, de clase y de raza, a lo que se añade en esta ocasión una condición también de género para hacer interseccional los requerimientos del análisis ante *ese mito sexual –la búsqueda de la carne blanca–*<sup>8</sup>, dice Fanon. Es una obra incitadora a la devaluación de la postura varonil del cuerpo negro en este esclavo delgado y contrahecho, que lo distancia de las tendencias de la virilidad antropométricas de la figura del hombre negro según el pensamiento racista pseudocientífico de la época, pero que –sin embargo– concentra esos conceptos en los rasgos fenotípicos exacerbados de su rostro<sup>9</sup> para acercarlo a los del simio. El sujeto masculino parece “desmerengarse” ante la imagen “helénica” y la simulación de un deseo que podemos imaginar reprimido. Es un cuerpo que encarna las nociones de lo prohibido por el poder de una sociedad polarizada y una revelación del sistema de valores en el que – estructural y subjetivamente – se sitúa el artista que actúa

5 Fanon, *Piel negra...*, 10, 12.

6 Fanon. *Piel negra...*, 13.

7 Fanon, *Piel negra...*, 59.

8 Fanon *Piel negra...*, 67.

9 En los “ángulo facialis” de Pieter Camper se puede constatar cómo el ángulo del rostro, era una medida de la capacidad craneal e intelectual de las personas. En su esquema los orangutanes poseen un mayor ángulo, al que le seguían los negros y luego los blancos, esas variaciones representaban una mayor o menor capacidad intelectual, situando a los negros (sin considerar todas sus variaciones) próximos a los simios. <https://andaresdelaciencia.com/2018/10/02/como-la-ciencia-y-la-genetica-han-moldeado-el-debate-sobre-las-razas/> (consultado: 20 de julio de 2021).



visualmente desde el territorio de la devaluación del “otro” sin la cual la condición misma del colonialismo parecería no poder existir. Los cuerpos físicos y escultóricos puestos en relación, aluden a una matriz de poder contrapuesta en numerosos sentidos, entre lo natural y lo artificial, por ejemplo, que sintetiza –también– un pensamiento en imágenes que confronta visiones del mundo habiando en el mismo territorio de la colonialidad.

Víctor Patricio de Landaluce, fue un reconocido artista de origen vasco que vivió varios años en Cuba donde murió a finales del siglo XIX. Era dibujante, pintor, grabador, caricaturista, y todas estas vertientes las desarrolló en simultaneidad, sobre todo en La Habana. Sus trabajos aparecían en algunas publicaciones seriadas de la época, como *Don Junípero* o *El Moro Musa*. Como pintor, dejó imágenes vinculadas a una tendencia que ya se desarrollaba en la literatura, el costumbrismo; y desde ella legó versiones satíricas de la imagen del cubano y, por supuesto, del esclavizado con una mirada superficial, pero de gran valor simbólico, especialmente en la representación de la figura del esclavo doméstico: caleseros y sirvientas, con aguda observación de sus vestimentas y sus gestualidades. Se trata de un repertorio de piezas que, en general, muestran al esclavo dentro del universo ajeno, el de los dueños, pero a la vez en un estatus confortable que –aparentemente– no dejaba huellas en aspectos de la afectividad de los esclavizados al desconocer todas aquellas zonas que dentro del universo de la esclavitud doméstica y patriarcal revelaban la verdadera manera en que el esclavo se relacionaba con este ambiente, que el artista ha figurado como placentero.

En *Vida interior* (1934), del escultor negro Teodoro Ramos Blanco (Cuba, 1902–1972), (Fig.2), se define una primera estación para esta trayectoria simbólica del blanco y el negro, en el arte cubano de la vanguardia. Como artista negro vivió en su obra la experiencia, la que lo coloca ante sí mismo, su propia historia y su racialidad. Según Fanon podría apreciarse como *otro negro*<sup>10</sup> que se distancia conceptualmente del que pretendía acostarse con la blanca y que *busca encarnizadamente descubrir el sentido de la identidad negra*<sup>11</sup>, la que la obra no identifica con un alma negra<sup>12</sup> sino con su vida interior: una subjetividad propia que, por la actitud, meditativa y profunda del sujeto, desfolkloriza la mirada.

10 Fanon, *Piel negra...*, 13.

11 Fanon, *Piel negra...*, 13.

12 Fanon precisa que “lo que se llama alma negra es una construcción del blanco”, lo que parece discutir con la manera en que Jean Paul Sartre definió el concepto en su conocido prólogo “Orfeo negro” (1948), cuando dice que *La conciencia de raza está ligada al alma negra, o más bien, ... a una cierta cualidad común a los pensamientos y acciones de los negros...*” <https://www.revistadelauiversidad.mx/download/3671671a-743e-4841-836c-400afc25ef40?filename=orfeo-negro> (consultado: 12 de julio de 2021)



**Figura 2.** *Vida Interior*, Teodoro Ramos Blanco

**Fuente:** <https://www.bellasartes.co.cu/obra/teodoro-ramos-blanco-vida-interior-1934>

María de los Ángeles Pereira, estudiosa como nadie de la escultura en Cuba, califica esta pieza como la más perfecta y acabada de las realizaciones de este autor. Es una obra profundamente contemplativa en la que el artista ha generado una reivindicación de género y raza, al esculpir en mármol blanco la imagen de una mujer negra, tratada con la extrema simplicidad que permiten expresar toda la fuerza de sus rasgos dentro de una tensión contenida que no intenta más que distinguir la bella imagen de su diferencia, la “vida interior” de la pieza en el silencio profundo de una imagen que muestra otra estética como valor. Es justamente en el juego del contraste blanco–negro<sup>13</sup> que la obra declara todo su emblematismo,

<sup>13</sup> Sería interesante tomar en consideración dos obras precedentes que contribuyen a contrastar los valores mencionados en esta de Ramos Blanco, *The White Negresse* (1928) de Constantin Brancusi (1876–1957) y la fotografía *Negra y Blanca* (1926) de Man Ray (1890–1976).

comprendido como *dos campos, dos metafísicas*<sup>14</sup>, según lo expresa Fanon, pero con una intencionalidad de *asumir los universalismos inherentes a la condición humana*. Al otorgarle un valor a la materialidad de la pieza y hacer de ella la condición de posibilidad para desmitificar su color a través de la forma, la obra ya alcanza una trascendencia, la que se redimensiona por el espíritu de lo escultórico y el valor psicológico que la humaniza.

Teodoro Ramos Blanco realizó estudios en la Academia de San Alejandro entre los años 1917 y 1928, en La Habana. Al concluir esa etapa obtuvo un importante premio nacional con la pieza escultórica *Mariana Grajales* en honor a la madre de los héroes de la Independencia de apellido Maceo Grajales, lo que le permitió completar su formación con viajes a Europa, México y los Estados Unidos. Una de las más importantes lecciones de esos itinerarios, fue la de apreciar los cambios que se estaban operando en la manifestación escultórica en cuanto al abandono de las formas realistas en las que se había formado en la Academia y asumir mayores libertades creativas, especialmente en el uso de técnicas de talla directa<sup>15</sup> que lo separaron del modelado dominante en sus años académicos. En el trabajo con el rostro y el cuerpo se aprecian sus capacidades para destacar los rasgos psicológicos de los personajes y para darles visibilidad a grandes mujeres negras y hombres negros, que hicieron historia en la cultura nacional, como la ya mencionada obra a Mariana Grajales<sup>16</sup>, conocida en la isla como la madre de todos los cubanos, y *Juan Gualberto Gómez* (1934), gran figura de las luchas independentistas cubanas.

De modo que el tema de los cuerpos racializados tuvo una importante presencia en su trabajo escultórico, sin precedentes en el arte nacional. La obra realizada en 1939 para el edificio recién inaugurado de Maternidad Obrera de Marianao, da continuidad a la figura de la madre y a la dignificación de la mujer negra, apoyándose en la nobleza de sus rasgos somáticos, tratados con solemnidad y respeto, con evidente influencia mexicana. La mujer, tema histórico del arte, ocupó una atención preferente entre los vanguardistas para quienes el asunto no estaba en el qué representar, sino en el cómo. Podrían señalarse dos posturas fundamentales: desmontar un esquema étnico y estereotipado de la imagen femenina, por una parte y por otra, enaltecer una figura de humildad y sencillez ajena a toda expresión de poder económico y banalidad.

Nada anecdótico ni exótico hay en su obra *Oblata* (1942). En ella, el rostro subraya la identidad de una raza con todo el énfasis en sus rasgos negroides ligeramente suavizadas por la delicadeza curvilínea de los trazos. Una profunda subjetividad

14 Fanon, *Piel negra...*, 8, 10.

15 <https://secure.cernudaarte.com/artists/teodoro-ramos-blanco/>

16 <http://www.habananradio.cu/culturales/un-nombre-que-no-requiere-mas-titulo-que-este-mariana/>



aporta la carga simbólica de su fuerza emotiva. La indumentaria completa los valores expresivos de la obra. El hábito católico aumenta el contraste y la significación. Como se define en los diccionarios, la oblata (también oblato), es una ofrecida u ofrecido (la palabra procede del latín *oblātus* con significado de ofrenda), que integra una de las congregaciones religiosas del mismo nombre en un contexto marcado por desigualdades raciales. En Cuba, las oblatas negras han sido estudiadas por la cineasta Gloria Rolando, a partir de los testimonios de su madre, con vistas a su documental *Hermanas de corazón* (2018). En él trata sobre estas figuras en el Colegio Católico de San José fundado en 1908 en Matanzas<sup>17</sup> donde niñas negras eran educadas por monjas negras cubanas pertenecientes a la Orden de las Hermanas Oblatas que radicaba en Baltimore, Maryland, EE. UU.<sup>18</sup>.

También con traje de monja representó el artista negro Alberto Peña (Cuba, 1897–1938) a la mujer negra. En ambos hay un reencuentro divinizado con la figura más devaluada y oprimida de la sociedad cubana. Se trata de una voluntad de “santificación” que quiere oponerse al uso vulgar de su imagen. Ambos artistas han representado a las oblatas, aceptadas en la congregación, aunque sin pertenecer a ella, lo que significaba otro modo de marginalización, en esa aparente zona de tolerancia cristiana. Peña, murió tempranamente, y así –cariñosamente– se le conoce en la Historia del arte cubano. *Su condición de negro y de oprimido – es decir de oprimido dos veces – le da ímpetu y sabiduría para insuflarle al dolor recóndito, recto sentido colectivo*. Así miró sensiblemente a todos aquellos espacios de injusticia social. En su obra de proletarios y braseros, la injusticia *lo fuerza a ver el mundo criollo desde la cárcel de su piel*, escribió Juan Marinello y añade, *al hundir sus dedos todas las noches en la propia herida negra y ensayar todos los días el modo de encontrarle la voz*<sup>19</sup>, experimenta con una de las zonas más sensibles de la sociedad cubana.

Peña y Teodoro Ramos Blanco, reformularon el esquema estético de representación racial en el arte cubano de la vanguardia, lo que fue una de las más importantes rupturas con las precedentes condiciones de su existencia cultural. Se trató de un proceso en simultaneidad con otras diversas formas del pensamiento y creación de la época, un momento en el que los intelectuales revelaban todo su compromiso histórico con la necesidad de un cambio social en la Cuba de los años '20–'40, y se expresó en la literatura con la obra de Emilio Ballagas, José Zacarías Tallet y Nicolás Guillén, en las investigaciones de Fernando Ortiz, José Luciano Franco y la novelística de Alejo Carpentier, quienes penetraban a la significación del negro en la historia con orientaciones nacionalistas para poner

17 En otras provincias del país, como Camagüey por ejemplo, se fundaron también instituciones de este tipo.

18 <http://www.cubacine.cult.cu/es/articulo/rescatando-las-oblatas-del-olvido> (consultado: 4 de julio de 2021)

19 Juan. Marinello “Ante los cuadros de Peña”. *Comentarios al arte*. (La Habana: Ed. Letras Cubanas, 1983), 14.

en valor los aportes de lo afro –y de los afrodescendientes– a la cultura cubana. En ese ámbito se situaron también los compositores Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla. Se trató de un momento fundador por la integralidad del proceso y por el modo en que todos confluían en la necesidad de indagar y revelar la riqueza de los múltiples orígenes de lo cubano ante la angustiada realidad del drama social antillano casi medio siglo después de abolida la esclavitud, cuando la pobreza, la discriminación y la exclusión se hicieron cada vez más presentes.

**Figura 3.** *El veterano*, Liborio Noval



**Fuente:** <http://www.vanguardia.cu/cultura/1511-miradas-reveladoras-la-revolucion-en-una-muestra-fotografica>



A partir del triunfo de la revolución en Cuba, el blanco y el negro tendrán una zona de gran protagonismo en la fotografía y en la imagen cinematográfica que nacieron con ella. *El veterano* (1971) de Liborio Noval (Cuba, 1934), es un excelente ejemplo (Fig. 3) de la metáfora que se construye con la puesta en relación de este contraste: un anciano negro con camisa blanca, bastón y medalla, todos atributos de dignificación que aluden a otros elementos de una oposición que se desequilibra en las nuevas circunstancias sociales. El gesto cobra especial importancia por la sencillez que lo distingue y la dimensión cotidiana que adquiere la representación épica de la historia de un hombre común en esos primeros años después del triunfo. En esta obra el blanco y el negro ni se oponen ni se sustituyen, se integran y tributan a la utopía cubana de la equidad desde la justicia racial y social, polémica situación que sabemos no resuelta hasta nuestros días.

## Parte II

Durante las últimas décadas del pasado siglo y los comienzos del actual, y como parte de toda una proyección del arte del Caribe, la trayectoria del blanco y el negro reaparece con intensidad en la dimensión simbólica de algunas figuras esenciales de la plástica, con un carácter consciente y con formas de experimentación en el campo visual.

### Imagen y escritura, el poder de los signos

El lenguaje es uno de los grandes temas que interesó a Frantz Fanon en su libro *Piel negra, máscaras blancas* (1973). Como generadores de formas de decir y maneras de ocultar, los artistas contemporáneos del Caribe ponen en valor esos signos para el desmontaje de la historia y resituar la humanidad del otro a partir de darle un giro decolonial<sup>20</sup> a las formas de violencia contenida en ellos, una forma de poder ejercido sobre las corporalidades racializadas en la historia moderno-colonial que, desde la imagen y la escritura, se proponen desconcolonizar.

De la escritura se ha valido el artista contemporáneo de origen martiniqués, residente en Francia, Jean François Boclé (Martinica, 1971) para revisitar críticamente la historia esclavista de las colonias francesas, a partir de uno de los documentos más impresionantes de los contradictorios tiempos modernos, el *Código Negro*<sup>21</sup>, decreto hecho por Luis XIV en 1685, regulando las condiciones legales y los requisitos de la trata de esclavos en todas las colonias francesas.

20 Se emplea el concepto de giro decolonial, desarrollado originalmente por el filósofo puertorriqueño Maldonado-Torres (2006), que, “complementa la categoría ‘descolonización’, utilizada por las ciencias sociales de finales del siglo XX” Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel, “Prólogo” en *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (2007), 9.

21 Recuérdese que además de definir las condiciones de la esclavitud de origen africano, establecía la salida de los judíos de las colonias francesas.



Obviamente escrito en la lengua del colonizador, el documento desconoce a las figuras implicadas en él que no solo eran mayormente iletradas, sino practicantes de una cultura de la oralidad en la que ya se instalaba –con mucha fuerza e identidad en el S. XVII– la lengua creole<sup>22</sup>, afianzada en su propia cultura también como un acto de resistencia.

Entonces la existencia misma del decreto fue un ejercicio de poder desde la lengua y la escritura que ignoraba al “otro” devaluado por el sistema hegemónico pues *en la posesión del lenguaje hay un poder extraordinario*<sup>23</sup>, precisaba Fanon. Se trata de un documento en el que se descubren las bases de la amputación del esclavizado, de su ser y su humanidad, con todos los efectos traumáticos que ello generaría desde la perspectiva sociogenética propuesta por Fanon en *Piel negra, máscaras blancas* (1973) para la comprensión de sus conflictos psicosociales. Pero el tiempo pasó, y lo más interesante a destacar es que por las faltas de transparencia de la historia, el *Código Negro*<sup>24</sup> permaneció en el vergonzoso silencio de los documentos indeseados después de que Los Derechos del Hombre y los Derechos Humanos hicieron su parte.

Dos piezas del artista Boclé aluden a este tema, *Outre mémoire* (2006) y *Tu me copieras* (2016), la primera una obra instalativa y la segunda en formato de video. Ambas exponen sus imágenes en blanco sobre negro para desmontar los enmascaramientos y poner en valor lo escrito como forma de dominación sobre las pieles negras. *Outre-mémoire* (Fig. 4. Detalle), se diseña en el espacio a manera de una escuela en la que siete pizarrones<sup>25</sup> negros se presentan sobre el muro ante mesas y sillas que reproducen el “sagrado” sitio de la enseñanza–aprendizaje. El artista despliega sobre esos paneles negros la escritura con yeso blanco de los artículos del *Código Negro*, pero, por la forma que adquieren los textos de un pizarrón a otro se va completando la figura del cuerpo que fue el soporte de todos los impactos que ese documento exponía, y que, como marco legal de la esclavitud, tuvo algunos articulados menos cumplidos en su época, especialmente los referidos a la prohibición de los castigos corporales.

22 “La burguesía de las Antillas no emplea el criollo salvo en sus relaciones con los domésticos” Fanon, *Piel negra...*, 16.

23 Fanon, *Piel negra...*, 15.

24 Tuvo una segunda versión en 1724 y fue abolido después de 1848.

25 En algunas versiones de la obra puede variar el número de pizarrones entre 5 y 7.



**Figura 4.** *Outre-mémoire*, (detalle), Jean Francois Boclé

**Fuente:** Cortesía del artista

La obra hace un acto de memoria y se sitúa en el complejo espacio de los saberes incompletos y (mal)aprendidos, en el de los racionalismos modernos, insuficientemente enseñados o acriticamente enjuiciados. Volver sobre el *Código Negro* es un modo de resituar el problema del soporte legal de un derecho de propiedad sobre seres humanos convertidos en mercancía en el fluir del mercado triangular atlántico, uno de los fundamentos más dramáticos de la modernidad-colonialidad, según la pensó Aníbal Quijano.

Es que personalizar el articulado del texto en la imagen del cuerpo, formula el basamento crítico para su relectura contemporánea. Devalúa la cosificación del sujeto tal como era comprendido en tiempos de la esclavitud, cuando se discutía la condición humana de las mujeres y hombres traídos de África y usados como mano de obra esclavizada. Al respecto el *Código Negro* sitúa la importancia del bautismo católico, para construir la humanidad del esclavizado, pues en él se dice que es así como se *convierte en hombre, porque ese sacramento no puede ser dado a un animal o a una cosa; es una calidad de ser humano*<sup>26</sup>.

De tal modo que la escritura no solo delimita el cuerpo, sino que lo presenta marcado por el texto que lo construyó al margen de ellos, como un tatuaje que lo cubre –paulatinamente– en su totalidad hasta desaparecer y quedar, solo él, como revelación del

26 Philippe Hese: “Le code noir: de l’homme et de l’esclavage”, en Actes du colloque international sur la traite des noirs. De la traite à l’esclavage du XVIII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle (Nantes, Universidad de Nantes. 1988), 186 Citado por Marcos Andrade Jaramillo “El Código Negro de Francia y la Jurisdicción Indígena Latinoamericana” *Mañogo*, 18 (2002): 77–87, 81.



papel que jugó en la historia. En su obra, realizada en soporte video, *Tú me copieras*<sup>27</sup>, dos elementos son esenciales: una voz en *off* que dicta el código negro y el artista blanco que durante 28 minutos aparece de espaldas en pantalla, escribiendo los artículos dictados. Lo interesante es que todo ocurre sobre un solo pizarrón negro que se satura de la escritura pues el artista escribe y rescribe sin cesar, lo que produce un *ati* (borramiento) y una opacidad en la que ya no es posible distinguir el documento que se convierte –críticamente– en un anti–documento. Entonces, precisa Fanon, *hace dos siglos yo estaba perdido para la humanidad, esclavo para siempre. Después vinieron hombres diciendo que ya estaba bien. Mi tenacidad ha hecho el resto...*<sup>28</sup> y piensa, *Demasiado tarde. Siempre que alguien se queja de llegar demasiado tarde, y de que todo estaba dicho, parece existir una nostalgia del pasado*<sup>29</sup>.

Por su parte Jean Ulrick Déssert, artista de origen haitiano, residente en Alemania, hace otros usos de la imagen y la escritura en su *Álbum de viaje* (2003)<sup>30</sup>. Inserto en el espacio de la diáspora, utiliza los recursos del blanco y el negro como juegos de pieles y máscaras. Situado él mismo en lugares públicos europeos, su cuerpo constituye una marca de racialidad y su imagen contrasta con el universo que cohabita. Postales imaginarias de un viaje con notas que relatan incidencias de los paseos, integran esta pieza de múltiples fragmentos que presentó en la exposición *Migrating Identities*, en Amsterdam y en *Infinite Island* en el Brooklyn Museum de Nueva York, en 2007. Las imágenes son impresiones sobre papel A4 con elementos de *collage*, sellos de correo, escritura en tinta y lápiz que incluyen notas que acompañan las observaciones del viajero. ¿Pero quién es ese viajero? un hombre haitiano, negro, vestido con el *lederhosen*, el típico pantalón corto de Baviera y en general de la región alpina, realizado en cuero<sup>31</sup>.

Como expresión irónica, la serie lleva también por nombre *Negerhosen* (Fig. 5)<sup>32</sup>, pues el artista es justo el centro de sus representaciones y el portador de ese vestuario del folklore tradicional y de uso en festividades populares. Lleva también las medias características y otros elementos del atuendo, como el sombrero, y otros accesorios. Es el hombre negro el que se presenta de una cierta manera, y por su forma de enmascaramiento pasaría entre los “otros” como lo que se le pide ser, un buen negro –un asimilado–, y así, como lo piensa Fanon, mirarlo desde el rol asignado y *adherirlo a la imagen que se tiene de él ...es decir, la víctima eterna de su esencia*. Pero Ulrick cambia las reglas del juego. Quiere dejar de ser *esclavo de sus arquetipos* y contribuye con su apariencia a *desmantelar simbólicamente la idea que el europeo tiene definida del negro*<sup>33</sup>.

27 <https://vimeo.com/181951330>

28 Fanon, *Piel negra...*, 99.

29 Fanon, *Piel negra...*, 99.

30 Se trata de una serie fotográfica que ha tenido varias presentaciones desde 2000.

31 Se puede usar también como pantalón largo.

32 <http://www.jeanulrickdessert.com/selected/negerhosen2000>

33 Fanon, *Piel negra...*, 29.



**Figura 5.** *Negerhosen*, Jean Ulrick Désert

Fuente: <http://www.jeanulrickdesert.com/selected/negerhosen2000>

Esa alternativa de asumir el mundo blanco desde el disfraz y no desde la norma, es una evidencia de las máscaras con las que el artista desmonta el universo fundante de un modo psicosocial de la colonialidad que aspira a la conducta esperada. Desde el lenguaje crítico del arte se instaura una indisciplina estética y en el rompimiento de la estabilidad europea de un patrón cultural, se construye también la dimensión de una resistencia. El artista es consciente del juego de sentido y sabe que no es, lo que inquietaba a Fanon, *una pura réplica del blanco*, sino su contraparte, en la que va sin dudas un rasgo de lo que tanto interesó al escritor, la

desalienación de sí y de su imagen. Con tal vestimenta de recorrido por las calles de Austria, Baviera o Alemania, Jean Ulrick Désert creaba un desconcierto que descentraba los modelos de referencia y producía su propia desalienación a partir lo aparentemente “asimilado”<sup>34</sup>. Hacerse pasar un hombre negro por un *lederhosen*, lo llevó a construir la denominación de *negerhosen*<sup>35</sup>, palabra que introduce el color de su piel en la escritura y una contradicción en términos lingüísticos, una contradicción colonial-moderna si tomamos en cuenta las dos acepciones de la palabra *neger* en alemán. Este juego en serio está relacionado con el viaje, con el álbum de recuerdos, las postales turísticas y los mensajes contenidos en ellas, donde la escritura en inglés y en alemán son las marcas de que una lengua es también *asumir un mundo y una cultura*<sup>36</sup> para actuar simbólicamente desde ellas en la construcción de otros sentidos posibles.

*Será entonces que desde las entrañas más negras de mi alma...me sube el deseo ahora mismo de ser blanco*<sup>37</sup>... Así inició Fanon su capítulo sobre “el hombre de color y la mujer blanca”. ¿Será que el artista hizo suya esa máxima? Con el solo apreciar las imágenes que integran esta obra, y otras de la serie, se ponen en evidencia sus estrategias críticas como ocurre, por ejemplo, en *Café, tea and me* (2002), cuando coloca la imagen de su cabeza negra en el fondo de unas tazas de porcelana blanca dispuestas para el servicio. Allí donde se pondría el azúcar está él, como equivalente histórico de los que aportaron el producto para aquellos que se sirvieron su café o su té en lozas finas. Toda una metáfora de la sociogénesis que interesa, y mucho, a Frantz Fanon. El artista no aprecia su color de piel como tara, según lo pensaba el escritor, sino que intenta reivindicar su lugar en la historia sin pretensiones jerárquicas para reestructurar el mundo desde su ser y su subjetividad, como otro mundo posible desde *la ambivalencia inherente a la situación colonial*<sup>38</sup>. Pues como lo afirma Fanon en su valoración crítica de la obra *Psychologie de la colonization* de O. Mannoni, *el problema de la colonización comporta pues no solamente la intersección de condiciones objetivas e históricas, sino también la actitud del hombre para con esas condiciones*<sup>39</sup>.

34 Me interesa en ese sentido lo que expresa Fanon, “un senegalés aprende el criollo para hacerse pasar por antillano: yo digo que en esto hay alienación”. Fanon, *Piel negra...* 31.

35 *Neger* en alemán, holandés y otras lenguas germánicas es equivalente a negro, y ha adquirido cada vez un sentido más despectivo. [https://es.pons.com/traducci%C3%B3n/esp%C3%B1ol-alem%C3%A1n/neger?bidir=1](https://es.pons.com/traducci%C3%B3n/esp%C3%B1ol-alem%C3%A1n/neger?-bidir=1) (consultado: 10 de julio de 2021)– También *neger* fue el nombre dado a una modalidad de buque torpedo utilizada durante la segunda guerra mundial. <https://en.m.wikipedia.org/wiki/Neger> (consultado: 10 de julio de 2021)

36 Fanon, *Piel negra...*, 31.

37 Fanon, *Piel negra...*, 52.

38 Fanon, *Piel negra...*, 68.

39 Fanon, *Piel negra...*, 69.



## Los misterios de lo secreto

Los fundamentos de lo representado penetran a ciertas zonas de creencias, protegidas por lo oculto de las energías que las sostienen, donde el negro (Fanon se refiere a Veneuse), *conversara con los muertos o, al menos, con los ausentes. Y su conversación, al contrario que su vida, sobrevolara los siglos y los océanos*<sup>40</sup>. Así, precisa el escritor, *Yo no recuperaba ya mis orígenes, sino el Origen...* y si como lo pensaba, está en África, *sea cual sea el ámbito a considerar, siempre hay cierta estructura mágico social*<sup>41</sup>.

Fanon mostró gran sensibilidad hacia esas zonas de una cierta forma de magia irracional, según los patrones del pensamiento eurooccidental para traspasar el umbral que separa los espacios sagrados de lo humano. En ciertas obras de Jorge Severino<sup>42</sup> (República Dominicana, 1935–2020), los extremos de la gama, el blanco y el negro, parecen limpiar el espacio artístico de todas posibles contaminaciones, remitiendo a lo más puro de lo real e irreal, de lo transitorio y lo permanente, de los opuestos en la dualidad, de lo que se deriva esa zona mágica de lo representado con la fuerte carga de las energías que lo sustentan.

De blanco están vestidas las *Novias para Ogún* (1980–1990). No son santas cubiertas, sino mujeres seductoras que se entregan a las nupcias con un santo varón, dueño de los hierros y del fuego, el Ogún viril y desafiante del África Occidental. En el acto de la entrega está la metáfora culturoológica que hace de la serie de pinturas de Jorge Severino un motivo de reflexión pues el artista parece jugar a la ficcionalización de un matrimonio de seres del acá y el allá, de carnales y espirituales, y en la paradoja, se revela la insólita realidad del mundo de creencias populares del área del Caribe, y Fanon se pregunta sobre estas prácticas,

Ante esos ritos afino mi atención. ¡Magia negra! Orgías, aquelarres, ceremonias paganas, gris-gris. El coito es ocasión para invocar los dioses de la fratría. Es un acto sagrado, puro, absoluto, propiciador de fuerzas invisibles. ¿Qué pensar de todas estas manifestaciones, iniciaciones y operaciones?<sup>43</sup>

Las *Novias para Ogún* (Fig. 6) funcionan, en el discurso artístico, como una estrategia deconstructiva sobre los conflictos de la mujer en las sociedades subdesarrolladas contemporáneas. Pues, por una parte, la mujer es motivo central, mejor

40 Fanon, *Piel negra...*, 53.

41 Fanon, *Piel negra...*, 103. El autor, citando a Scholcher se refiere a *esa África que hace dos mil años ya trabajaba el oro y la plata...* y a aquellos hombres que eran superiores a sus verdugos, 108.

42 Retomo fragmentos de un texto que publiqué en vida del artista, fallecido el pasado año. Lo hago como un homenaje a su recuerdo con mi sincera admiración. En esos fragmentos he puesto en pasado las formas verbales que escribí entonces en presente. Ha sido una revisitación y un acto de memoria para el amigo artista: Jorge Severino, <<Paradojas intertextuales y otros discursos críticos>> *Revista Temas*, (2007).

43 Fanon, *Piel negra...*, 104.

decir, la mujer negra y, por otra parte, el artista la ha insertado en un espacio de solemnidad que la dignifica y parece contradecir su doble marginalidad: la de género y la de raza. El artista se hace cómplice del acontecimiento íntimo y activa su sentido desde las raíces mismas de la cultura. Se trata de unas negras majestuosas y retadoras que se empoderan de la composición. Las imágenes de sus mujeres negras son portadoras de una mágica contradicción al entrar en relación con un mundo de referencias visuales que ha sido el de los blancos ricos y para hacer más agudo el contraste, van elegantemente vestidas de blanco, que es, de una y otra forma, lo material, lo superficial, lo externo y distinguido. Lo negro es soporte y espíritu, esencia y poder, el acto de manipulación simbólica define el blanco y el negro con toda su fuerza histórica.

**Figura 6.** *Novias para Ogún*, Jorge Severino



**Fuente:** Cortesía del artista

El artista negro, autodidacta, sorteaba con su obra todas las posibles clasificaciones, y ella adquirió personalidad en el contexto dominicano por su conciencia crítica y la índole de su preocupación social en la que la mujer fue el eje para desarrollar sus impresiones, percepciones y conceptos sobre los prejuicios sociales. *La mujer ha sido considerada un ciudadano de segunda categoría*, me comentó un





día, y añadió que para ella *el momento de la boda guarda relación con los sueños de liberación*. Pues precisaba que, *la boda es la posibilidad de salir del ghetto social, las Novias para Ogún refieren parte de esa ilusión*. Estos puntos de vista dimensionan culturalmente la serie al integrar tres problemáticas de sumo interés: mujer, mito y sociedad. La mujer aparece como protagonista de un espejismo mítico y cultural, el matrimonio con Ogún, el tránsito ritual para alcanzar un nuevo estatus de veneración que podría contribuir a la reafirmación social anhelada, al quebrantamiento de su doble marginalidad.

En ese sentido las *Novias para Ogún*, que no de Ogún, llevan implícita una acción liberadora profundamente interpenetrada por las fuentes nutricias de la religión popular caribeña. La preposición "para" utilizada por el artista les otorga a las novias el carácter de una ofrenda y refuerza lo mágico del acontecimiento. Es esencial el pacto de Severino con los *loas*<sup>44</sup>, por eso el artista no representa el hecho nupcial, solo lo enuncia simbólicamente y nos hace a todos partícipes del hecho insólito del acto de la entrega. Seguras, decididas y solitarias, envueltas en encajes<sup>45</sup> que permiten descubrir sus formas gráciles y juveniles, y en ciertas piezas llevan cayenas rojas en alguna parte de su cuerpo<sup>46</sup>. *Las Novias...*, seductoras, van al acto de la entrega en noche de luna llena. La misteriosa luminosidad contribuye a los efectos de sombras y veladuras, así como a crear el ambiente misterioso de la insólita cita, mientras que el uso de las plantillas y la aeropintura, aportan atmósferas sugestivas.

Toda la fantasía pictórica ennoblece el acto de la entrega y crea el espacio enigmático para el encuentro mítico pues el artista, que funciona como un facilitador, pareció comprender, y muy bien lo expresado por Fanon: *para nosotros el cuerpo no se opone a lo que vosotros llamáis el espíritu*<sup>47</sup>. Sin prejuicios ni dogmas hacia la cultura marginada por el hegemonismo colonial y neocolonial, Severino engrandece, el aparente hecho diabólico del matrimonio con un *loa* del vodú haitiano, religión que en Santo Domingo ha tenido un fuerte arraigo pero que ha sido, a la vez, discriminada. El artista violentó el código y se hizo partícipe de un diálogo con las zonas prohibidas de la cultura popular dominicana. La entrega de las *Novias para Ogún* constituyen el acto-refugio de la mujer para protegerse tras el varón-mito de la fuerza y la destreza. Es una entrega consciente y deliberada, lo que constituye un acontecimiento antropológico cargado de sueños ancestrales.

44 Nombre con el que se identifican las deidades del vodú haitiano.

45 Los encajes que empleó para vestir sus *Novias* habían venido de Suiza y pertenecían al costurero de su esposa que un día los vio convertidos en los velos ligeros y vaporosos de las *Novias para Ogún*, me contó Severino.

46 La cayena es la flor nacional de República Dominicana.

47 Fanon, *Piel negra...*, 104.

La magia del acto de la entrega pierde toda expresión de maleficio; no se trata de mujeres "hechiceras" dominadas por una pasión erótica. La entrega a Ogún presupone la consulta y la aprobación del *loa* para el acto nupcial. Por lo que indica una relación espiritual con el señor del rayo y las tormentas que deviene para la mujer *una nueva suerte que habrá que correr*, por lo que sigue siendo prisionera de su condición y pudiera finalmente *volver a quedar tirada a un lado*, según palabras de Jorge Severino; como una muñeca vieja, añado, lo cual me remite a aquella manipulación de muñecas de la que originariamente se sirvió el artista en sus obras de los años '70. Entonces, me dijo, necesitaba *romper y destruir* y lo hacía empleando muñecas usadas, sin desconocer todas las implicaciones sociales que el hecho tenía al comparar el gesto con el trato social a la mujer. Pero en el acto de la seducción la mujer desdobra el esquema de fuerza masculina para reivindicar su poder con todos sus artificios. En esta nueva metáfora el acto nupcial es toda una *estrategia de las apariencias*. Severino coloca la fuerza de sus novias en la seducción, acompañada del blanco y de la entrega; la luna llena y la nocturnidad. Cuando amanezca se romperá el hechizo.

Pudiera parecer una invención fantasiosa esto de los matrimonios entre *loas* y humanos, una exacerbación del imaginario artístico de Jorge Severino. Pero como casi siempre la realidad va mucho más allá en los países caribeños, según las lecciones magistrales de Alejo Carpentier en su conceptualización de lo real maravilloso americano, valdría la pena pensar el problema tomando algunas precauciones. Refiere Alfred Métraux que para los vodúistas cuando se desea asegurar el concurso de una divinidad para satisfacer algún deseo, o simplemente para ponerse bajo su protección, se le propone un matrimonio. Precisa Métraux que la iniciativa puede ser tomada también por una divinidad que desee acercarse más estrechamente a un creyente<sup>48</sup>.

De modo que al margen de las insinuaciones fantásticas que las *Novias para Ogún* puedan tener, en la realidad de la religiosidad popular el hecho suele suceder, está sucediendo ahora mismo. Con la presencia haitiana en Santo Domingo entraron también, entre otras manifestaciones culturales y religiosas, estas prácticas. El *loa* y su pareja humana se intercambian anillos y se prometen fidelidad. Cada semana será reservado un día para el encuentro matrimonial que no podrá ser violado so peligro de castigo. Toda vestida de blanco la joven irá al matrimonio con el *loa* y el acta matrimonial será leída:

Han comparecido los ciudadanos Damballah Toquan Miroissé y Andremise Cétoute para quedar unidos indisolublemente por el sacramento matrimonial. Considerando que la Sra. Cétoute debe consagrar el martes y el jueves a su marido Damballah...su deber es cubrir a su esposa Cétoute de mucha suerte para que no sufra de un solo día sin dinero<sup>49</sup>.

48 Alfred Métraux. *Le Vaudou Haitien* (París: Gallimard. 1959), 189.

49 Métraux, *Le Vaudou...*, 191.



A partir de referencias de los creyentes se sabe que el *loa* vendrá regularmente al encuentro previsto, que puede tocarse su cuerpo y el placer es mayor que con un ser vivo<sup>50</sup>. El matrimonio, en lo religioso–ritual y en lo social–cultural, es concebido como un posible gesto milagroso. La entrega, es una esperanza; la seducción, un subterfugio. Si en las *Novias...* de Jorge Severino el matrimonio con Ogún se hubiera consumado, los efectos simbólicos de la serie fueran quizás menos expectantes, pues en la mística del deseo, en el acto de la entrega está –también– el sublime hechizo de la seducción.

*¡Oh, cuerpo mío...!*<sup>51</sup>

La significación del cuerpo adquiere una dimensión importante en el trabajo fotográfico de René Peña (Cuba, 1957), y lo utiliza como un territorio de inquietudes en el que busca nuevas alternativas para las expresiones de los complejos problemas de la identidad del sujeto en sus más diversas estrategias discursivas. El cuerpo ha sido el espacio privilegiado de numerosas exploraciones a través del tiempo, pero también el territorio de muchas vicisitudes éticas y estéticas, como portadores simbólicos de toda la historia, de sus traumas, sus soledades y sus compañías. Quizás porque el cuerpo fue una posesión para el que nada poseía, ese acto de pertenencia es un legado cultural de la mayor envergadura en las islas del Caribe.

Peña en sus excelentes fotografías, hace uso deliberado del gesto que se siente deudor de prácticas performativas y de una solemne ritualidad. Los fundamentos de la imagen parecen justificar el contraste blanco–negro como atributo de valor simbólico. La significación del cuerpo, su cuerpo, adquiere dimensiones inusitadas, y lo utiliza como un territorio de inquietudes en el que busca nuevas alternativas para sus más diversas estrategias discursivas sobre aspectos críticos de la racialización y los fetiches asociados a ella, como por ejemplo el de la *desnegriación*, como lo llama Fanon, refiriéndose –irónicamente– a ciertos experimentos de laboratorios que *permitirán a los desdichados negros, blanquearse y así no tendrá que soportar más esta maldición corporal*<sup>52</sup>. El artista en su obra *Milk* (2018) construye la metáfora para lograr con el líquido blanco la transfiguración o en *Cabeza blanca* (2015), donde se traviste de manera enmascarada<sup>53</sup>.

En el cuerpo encuentra las energías de múltiples valores culturales. Sus obras nos revelan el modo en que el artista se hace protagonista de sus propias representaciones, se implica y elabora enunciados artísticos desde una gramática corporal que emplea no solo el gesto sino también ciertos atributos, entre los cuales el objeto

50 Claude Planson, “Vaudou, un initié parle”. Fotocopia facilitada por Gerard Alexis. s/p.

51 Fanon, *Piel negra...*, 192. Frase última del texto: ¡Oh cuerpo mío, haz de mí, siempre, un hombre que interroque!

52 Fanon, *Piel negra...*, 92.

53 <https://www.arteinformado.com/galeria/rene-pena/milk-50026>

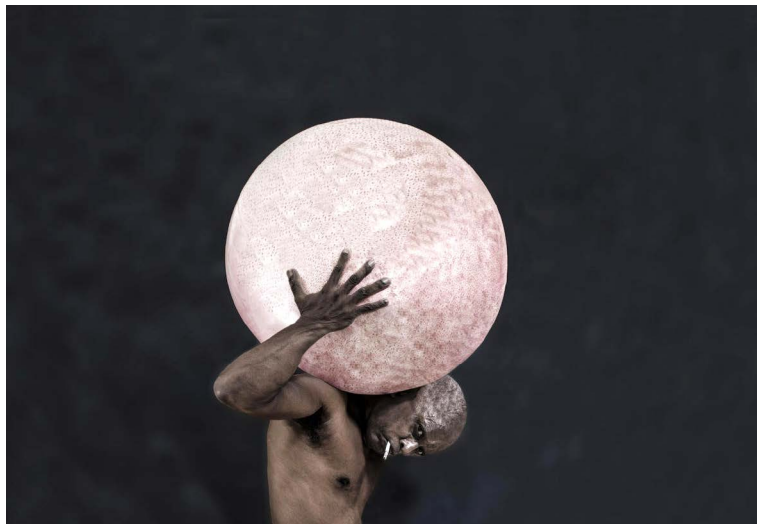


genera un universo de referencias, para construir todo tipo de ambigüedades y fantasías, y así enriquecer los significados polisémicos de sus obras en las que la autoimagen es constante pero cada vez diferente: el artista se transfigura e impresiona por los modos de existir y de entablar –metafóricamente– sus relaciones en el espacio fotográfico, y para ello de todo se sirve, de las cosas y las escenas, que agencian connotaciones y dimensiones signílicas en las obras y en las actitudes:

...ahí están sus máscaras, las múltiples ‘caras’ de la sombra, la luz, la seducción, lo grotesco, la dualidad...en unas fotografías que se quieren (y logran ser) independientes, cuya belleza radica precisamente en su autenticidad, polisemia, insinuación<sup>54</sup>

Una limpieza compositiva refuerza el acto introspectivo, marcada por el equilibrio, el ritmo y los valores expresivo que hacen de las fotografías de Peña una permanente propuesta, indagatoria y crítica. Cuando desde la primera persona Fanon escribe que el mundo blanco le negaba toda participación, y precisaba que *de un hombre se exigía una conducta de hombre. De mí una conducta de hombre negro*<sup>55</sup>, la fotografía del artista entra al juego de esas ambigüedades y se muestra como *Atlas* (2016) cargando el peso de un mundo blanco (Fig. 7), o en *Sin título (La Cena)* (1998–2002), donde su propia cabeza hace parte de una “naturaleza muerta” cuando sobre la mesa han quedado los residuos de lo que probablemente fue un banquete de copas y lozas finas.

**Figura 7.** *Atlas*, René Peña



**Fuente:** <https://www.artcronica.com/galeria/exposicion/rene-pena-2/>

54 Claudia González Machado, “La dualidad de una obra y la evanescencia de un artista” 1 de marzo de 2018 <https://artoncuba.com/articulo/rene-pena-2/> (consultado, 3 de julio de 2021)

55 Fanon, *Piel negra...*, 94.



Pero en *Martini* (2016), se disloca el sentido de lo habitual y esperado en un ambiente donde la condición de sujeto negro, *no puede pasar desapercibido*, y precisa Fanon, porque *no soy el esclavo, no, de la idea que otros tienen de mí, sino de mi parecer*<sup>56</sup>, y el artista se propone también demoler esas mitificaciones y ratificar la idea expresada por el escritor, *váyase acostumbrando Ud. A mí que yo no me inclino ante nadie*<sup>57</sup>. El cuerpo es una fuente significativa, un espacio de libertad desde el cual el artista elabora sus estrategias discursivas.

Un lenguaje de género y raza, como otras zonas de conflictos identitarios tienen en el cuerpo un medio intenso de confrontación y expresión discursiva. Colgar las botas y llevarlas sobre el cuello, o sustituir su pene por un cuchillo filoso, muestran facetas de un discurso de construcción de identidad de género en relación con temas sensibles como el machismo o con ciertos opuestos, cuya naturaleza binaria se refuerza con la manipulación del blanco y el negro.

*Muñeca mía* (1992), podría bien confirmar lo que ha significado ese proceso durante algo más de un siglo desde la mediación satírica de Landaluce entre el esclavo José Francisco y la estatua<sup>58</sup>. En la obra de Peña, hay una fuerza de apropiación sobre la muñeca, tomada entre sus brazos, tan blanca como el mármol de aquella escultura. El artista de espaldas al público parece indicar un cierto pavor con la muñeca, amputada y plástica, como alegoría a *los prejuicios, los mitos, las actitudes*<sup>59</sup> que aún subsisten –con connotaciones éticas y estéticas– en el inconsciente colectivo que Fanon entiende como *cultural*, [...] *aprendido*<sup>60</sup>. Otro universo de referencias en la relación blanco–negro y femenino–masculino, se muestra en primer plano: una vela encendida y una muñeca negra de trapo, figura fetiche con alfileres clavados, un deseo pedido o cumplido, otros desafíos interpretativos para la contemporaneidad ante las consecuencias históricas, humanas y subjetivas de la colonización y del racismo sobre las corporalidades.

## Conclusiones

La selección de autores y obras ha permitido distinguir al blanco y al negro como expresión de contrastes simbólicos en las islas del Caribe dentro del universo de las tensiones raciales nacidas en el seno de la sociedad moderno–colonial, a partir del cuerpo con todas sus capacidades expresivas, sus pieles y sus máscaras. Al recurrir a la visualidad como recurso crítico desde la lectura de uno de los textos más emblemáticos del siglo XX sobre la cuestión, *Piel negra, máscaras blancas* (1973) de Fanon, se revelaron nuevas potencialidades para el estudio de

56 Fanon, *Piel negra...*, 95.

57 Fanon, *Piel negra...*, 109.

58 <https://artoncuba.com/articulo/rene-pena-2/>

59 Fanon, *Piel negra...*, 155.

60 Fanon, *Piel negra...*, 156.

las imágenes en su relación con los conflictos de la racialización e inferiorización de las corporalidades. Lo que permitió explorar otras formas de un humanismo decolonizador para devolver ese sujeto a su lugar, resituarse su “yo” y revalorizar su sitio en la historia con todos los recursos de la imaginación creadora y mostrar –además– significativas oportunidades para la continuidad de los estudios visuales contemporáneos en ese campo de reflexiones.

## Bibliografía

- Andrade Jaramillo, Marcos “El Código Negro de Francia y la Jurisdicción Indígena Latinoamericana” *Mañogo* N° 18, (2002), 77–87. <http://servicio.bc.uc.edu.ve/postgrado/manongo18/18-5.pdf> (consultado 15 de julio 2021).
- Castro-Gómez, Santiago y Ramón Grosfoguel, “Prólogo” en *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Comp. Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007).
- Domínguez, Asdrúbal. “Novias para Ogún en La Galería”. Santo Domingo: *Isla Abierta*. Sábado 4 de enero de 1986 s/p.
- Fanon, Frantz. *Piel negra, máscara blanca*. Argentina: Ed. Abraxas. 1973.
- Gordon, Lewis R. <<A través de la zona del no ser. Una lectura de *Piel negra, máscaras blancas* en la celebración del octogésimo aniversario del nacimiento de Frantz Fanon>>. En *Frantz Fanon. Piel negra, máscaras blancas* (España: Ed. Akal, España, 2009) 217–59.
- Hese, Philippe. “Le code noir: de l’homme et de l’esclavage”. *Actes du colloque international sur la traite des noirs Del traite à l’esclavage du XVIII eme au XIX siècle*. Nantes: Universidad de Nantes, 1988.
- Marinello, Juan. “Ante los cuadros de Peñita”. *Comentarios al arte*. Cuba: Ed. Letras Cubanas, 1983.
- Métraux, Alfred. *Le Vaudou Haïtien* París: Gallimard. 1959.
- Planson, Claude. “Vaudou, un initié parle”, s/p.
- Wood, Yolanda. <<Paradojas intelectuales y otros discursos críticos>>. *Revista Temas* (52) (2007).







VARIA





**Grínor Rojo**

*Universidad de Chile  
Chile*

# Humanidades, cultura y universidad en la escena histórica global

## Humanities, culture and university in the global historical scene

### RESUMEN

Este ensayo intenta definir qué son las humanidades y cuál es su estatus en el doble ámbito de la cultura y la universidad contemporáneas. Trata así de determinar la relación que las humanidades tienen con la población en general y con la universidad en particular, sobre todo en los países periféricos, como los latinoamericanos, lo mismo que las consecuencias y respuestas posibles a su actual pérdida de prestigio y dignidad.

**Palabras clave:** humanidades, cultura, universidad, globalización

### ABSTRACT

This essay tries to define what the humanities are, and their place in the double sphere of the contemporary culture and university. Thus it attempts to determine the relationship the humanities have with the general population on the one hand, and on the other with the university, particularly in the peripheral countries, such as the Latin American, as well as the consequences and possible answers to its present loss of prestige and dignity.

**Keywords:** humanities, culture, university, globalization



## 1

Este ensayo intenta definir qué son las humanidades y cuál es su estatuto en el doble ámbito de la cultura y la universidad contemporáneas. Trata así de determinar la relación que las humanidades tienen con la población en general y con la universidad en particular, sobre todo en los países periféricos, como los latinoamericanos, lo mismo que las consecuencias y respuestas posibles a su actual pérdida de prestigio y dignidad.

## 2

Las humanidades deben entenderse, a mi juicio, como:

- a) La cultura que se encuentra ya enraizada en la población, más profundamente en algunos lugares que en otros, y de preferencia en aquellos donde resulta pertinente la propuesta de “universalidad” para los “derechos del hombre y del ciudadano”, los que estableció por primera vez la Revolución Francesa. Como es sabido, esos derechos han sido ampliados y perfeccionados con posterioridad, en diversas oportunidades y por instituciones igualmente diversas, como las Naciones Unidas y sus varias agencias, y esa ampliación y ese perfeccionamiento se manifiestan en la coyuntura presente a través de la inclusión en la esfera de “lo humano” de su entorno natural o, más bien, en una reformulación de la idea de lo humano que realza su íntima sociedad con la naturaleza. Ello propicia un encuentro necesario, debido al apocalipsis climático y medioambiental *ad portas*, de la tradición de la cultura iluminista con otras en las que la sociedad a que me refero existe como un hecho indiscutido. Los pueblos originarios de América Latina, sin ir más lejos. Tampoco me parece razonable que hoy sigamos pensando “lo humano” al margen de la diversidad genérico-sexual, desde un imaginario que explícita o implícitamente es masculino, algo que la rebelión feminista ha puesto de manifiesto con meridiana lucidez.
- b) El quehacer de las “disciplinas humanas”, las que algunos prefieren denominar “ciencias humanas”, una denominación que es de fines del siglo XIX y que a mí no me gusta. Wilhelm Dilthey, en su *Introducción a las ciencias del espíritu* (1949), nos entrega la que ha de ser la definición más influyente en este sentido, diciendo que ciencias humanas son las que se ocupan de “los hechos espirituales que se han desarrollado en el hombre históricamente”<sup>1</sup>. Se refiere a los hechos de la historia y la sociedad [en alemán, las *Geisteswissenschaften*], y que constituyen una realidad “que nosotros tratamos no de

<sup>1</sup> Wilhelm Dilthey, *Obras de Wilhelm Dilthey. Introducción a las ciencias del espíritu. En la que se trata de fundamentar el estudio de la sociedad y de la historia* (México y Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1949), 13.



dominar, sino de comprender”. Pero en mi opinión a este alegato de Dilthey, que se asienta sobre la problemática oposición entre materia y espíritu y que reclama desde ahí el visado de cientificidad para unas disciplinas cuyo espectro tendría que extenderse a la filosofía (que originalmente incluyó a las demás, por eso algunas facultades que son como la nuestra la mantienen encabezando su nombre), a los estudios literarios, a los estudios lingüísticos, a los jurídicos, entre otros, debemos corregirlo. Dicho de una manera más precisa: yo creo que las disciplinas humanas (y no las ciencias del espíritu o las ciencias humanas) son aquellas que convierten en objeto teórico, y luego en materia de investigación y de estudio, la percepción de lo humano que en un momento y un lugar determinados, en nuestro caso en el tiempo y espacio de la modernidad tardía, con la reformulación que ya indiqué y a la que el poeta Elicura Chihuailaf ha descrito mejor de lo que yo puedo hacerlo<sup>2</sup>, constituye la cultura de Occidente.

Así entendidas, las humanidades se ponen en contradicción abierta con lo que los filósofos de la Escuela de Frankfurt llamaron el “discurso instrumental” de la razón moderna, alineándose con su opuesto, el “discurso emancipador”. Más ceñidamente: yo postulo aquí que el discurso instrumental de nuestro tiempo, sin que haya que endosárselo en exclusiva al discurso de la economía capitalista y sus secuelas, sociales, políticas e ideológicas, es por antonomasia *suvo* y que no resulta compatible con el discurso de las humanidades en última instancia. El argumento respectivo lo expuse en mi “Capitalismo, humanidades y pandemia” y dice así: “el foco del celo del capitalismo no está puesto en el valor de uso, que es el resultado del proceso de trabajo, sino en el valor de cambio, que es el resultado de la valoración del capital. La consecuencia que esto tiene es que al capitalista el ser humano le concierne menos por lo que es que como un medio para generar unos bienes y servicios cuyo valor se determinará no de acuerdo con el esfuerzo que se haya empleado para producirlos/ejecutarlos o de la falta que puedan hacerle a la comunidad, sino por la demanda de parte de quienes poseen el dinero para comprarlos [...] Las humanidades, en tanto que modeladoras de nuestra conducta y objeto de un haz de disciplinas especializadas del conocimiento, existen porque desde atrás las alimenta una cierta idea (no una esencia metafísica, por lo tanto)

2 “La lucha por la defensa de nuestra tierra tiene que ver con la Ternura, dice nuestra gente. Porque ella --para todos los Pueblos indígenas del continente y del mundo-- es la Madre Tierra. Es Ella quien nos cobija y nos regala su agua, su luz, su aire, sus alimentos. Somos sus hijos e hijas, somos sus Brotes, que poco a poco, de generación en generación, vamos escuchando sus misterios que nos enseñan a mejorar nuestra manera de pensar, nuestra manera de vivir en su conocimiento de la reciprocidad [...] la propiedad comunitaria tribal del suelo constituye, en los pueblos antiguos del mundo, una regla general; en tanto que la privada es una excepción que tiende a generalizarse en el desarrollo de las concepciones de la sociedad absolutista imperial y de la sociedad burguesa. La humanidad ha vivido épocas muy milenarias bajo ese régimen de propiedad comunitaria, y épocas muy breves, inestables, revoltosas y bélicas, bajo el de la propiedad privada”. Elicura Chihuailaf Nahuelpan, *Recado confidencial a los chilenos* (Santiago de Chile: LOM, 1999), 128 y 139.



acerca de la magnitud y la dignidad de lo humano. Esta idea fundante de sus intervenciones en el mundo sostiene que las personas son personas y no recursos y que por eso ellas valen no solo por el rendimiento mercantil que puede extraérseles, es decir no por su funcionalidad como productores y compradores de mercancías, sino por (en) la entera dimensión del horizonte dentro del que son capaces de actualizar su potencial”<sup>3</sup>.

Correlativamente, si pensamos en lo humano e incluimos dentro de eso humano a su entorno, de ello se sigue que en la explotación de la naturaleza tampoco debiera primar el valor de cambio, su valor de “recurso”, habiéndose redefinido a la naturaleza como un “capital”. La primacía tiene que concedérsele a su valor de uso, al cómo la naturaleza forma un todo con la humanidad contribuyendo cada una con lo suyo en un ciclo de cuidado y preservación recíprocos.

En el tiempo contemporáneo, al que yo caracterizo como uno de crisis del capitalismo tardío y de una tentativa de reacumulación echando mano de no importa cuáles sean los métodos, las tendencias antihumanas del sistema se reafirman y refuerzan, en la medida en que este, para salir del atolladero en que se encuentra inmerso, redobla el uso de sus peores mecanismos. Se intensifica por lo tanto corrientemente la contradicción que ha existido desde los comienzos de la modernidad entre el capitalismo y las disciplinas humanas. Si al mismo tiempo, en la explotación de la naturaleza, se sacrifica a la reacumulación capitalista el vínculo de protección recíproca que la naturaleza tiene con la humanidad, el panorama se oscurece aún más y son las disciplinas concernientes las que se encargan de acusar el error y medir sus consecuencias.

Consistentemente, el sistema económico capitalista y sus secuelas (la sociedad, la política y la ideología burguesas) han mostrado respecto de las disciplinas humanas una triple actitud. La primera es un remanente residual, por cuanto se limita a mantener la unión premoderna de estas disciplinas con la superstición y el prejuicio. La segunda, ya moderna, las considera no mucho más que un ornamento, cuya presencia en la formación y estilo de vida del ciudadano “se ve bien”, garantizándole a este una cuota de prestigio social. La tercera, esta vez con algo más de finura, las incorpora en el desarrollo continuo y el mapa consecuente de la división del trabajo intelectual. En este tercer escenario, las humanidades ocupan un área entre las varias que constituyen el conocimiento moderno. Esto se puso de relieve concretamente con el surgimiento de las distintas “facultades” de la universidad moderna (en el mundo angloamericano, los “colleges”).

3 [En prensa] Grímor Rojo, “Capitalismo, humanidades y pandemia”, en *Proposiciones. Ensayos de teoría crítica* (Santiago de Chile: Universitaria, 2021), 16 y 17.

Fue el tema de Immanuel Kant, quien se dio cuenta de que en la universidad moderna entraban en “conflicto” una fuerza “heterónoma”, proveniente de un fundamento extrauniversitario, la de las facultades “superiores”, teología, derecho y medicina, con una fuerza “autónoma” y de fundamento universitario, la de la Facultad “inferior”, la de Filosofía. Escribió entonces: “se mire como se mire, todavía hay que conceder a la comunidad científica otra Facultad, que sea independiente de los mandatos del gobierno con respecto a sus doctrinas y tenga la libertad, no de dar orden alguna, pero sí de juzgar todo cuanto tenga que ver con los intereses científicos, es decir, con la verdad, terreno en el que la razón debe tener el derecho de expresarse públicamente, ya que sin ello la verdad nunca llegaría a manifestarse (en perjuicio del propio gobierno), dado que la razón es libre conforme a su naturaleza y no admite la imposición de tomar algo por verdadero (no admitiendo *crede* alguno, sino tan solo un *credo* libre)”<sup>4</sup>.

La convivencia entre facultades le pareció a Kant factible, sin embargo, y nosotros podemos suponer que hasta provechosa, aun cuando un espacio de prominencia y sobre todo autónomo para la Facultad de Filosofía -depositaria esta de la verdad de la razón *vis-à-vis* el interés extrauniversitario e independientemente del origen y la forma de este-, debía a su juicio constituir una prioridad, afirmación esa que al filósofo le costó un tirón de orejas de parte del rey. Pero no solo eso, ya que la subdivisión continuó progresando a un ritmo imparable. Por ejemplo, los estudios literarios adquirieron el estatuto de una disciplina académica diferenciada a mediados del siglo XIX, cuando Abel-François Villemain los empezó a impartir en La Sorbona. Pero, con cualquiera de las dos actitudes propiamente modernas, el sistema limaba el filo rebelde del saber humanístico.

Al poner a un lado el remanente residual, hoy, en el campo epistemológico de una modernidad que no disfruta de la mejor salud, siguen estando en pie las dos estrategias modernas, solo que reconfiguradas y exacerbadas. La primera actúa de preferencia por medio de las industrias de la cultura en su versión 2021, promotoras estas de la banalización cultural en una cuantía y con una voluntad de penetración que no se habían visto anteriormente en la historia de la especie.

Por cierto, el medio universitario no es inmune a la voluntad de penetración de las industrias culturales. Esto sin importar cuál sea el vehículo al que se recurra para contagiarlo: la palabra (oral o escrita) o la imagen (sobre todo la de la “pantalla”, en el apogeo de lo que el comunicador catalán Román Gubern llamó hace algunos

4 Immanuel Kant. *El conflicto de las facultades* (Madrid: Alianza, 2003), 65-6. Añado que no muy diferente fue la posición de Andrés Bello en su “Discurso de instalación de la Universidad de Chile”, donde hace confiesa su preferencia por la facultad que se ocupa del cultivo de la “inteligencia contemplativa”, la que “descorre el velo de los arcanos del universo físico y moral” y que, a su juicio, es “en sí mismo un resultado positivo y de la mayor importancia”.



años “el desbocado proceso de pantallización de la sociedad moderna, seguida por las activas pantallas emisoras de la televisión, de las computadoras, de los video juegos, del teléfono celular, del GPS, del radar, de los cajeros automáticos y de los centros de videovigilancia”<sup>5</sup>).

Pero, cualesquiera sean sus aterrizajes concretos, no deja de ser digno de nuestra advertencia que el soporte “imagen” haya ganado en los últimos 50 años terreno respecto del soporte “palabra” (o “letra” o “libro”). En esta misma línea de pensamiento, recordemos aquí que en su *Dialéctica de la Ilustración* (2009) Adorno y Horkheimer reaccionaron contra las perversiones de la televisión temprana, la que ellos conocieron en la mitad del siglo XX, apuntando a sus “posibilidades ilimitadas”, que según lo veían estaban en proporción directa con el empobrecimiento de lo “estético”, pero aun así, no obstante su profética lucidez, no llegaron a dimensionar el aspecto monstruoso que adquiriría 50 años después el adjetivo “ilimitadas”<sup>6</sup>. La banalización de la cultura de Occidente avanza hoy con la velocidad de la luz, de la mano con la revolución digital, *lo que no quiere decir*, enténdaseme bien, que la revolución digital sea la causa de la banalización (una opinión bastante común, en la huella de los heideggerianos de “La pregunta por la técnica” y de los benjaminianos de “La obra de arte en la época de la reproductividad técnica”) o que en otras condiciones no puedan separarse la una de la otra (una opinión también común). Hay que aclararlo: una cosa es el progreso tecnológico, que es un progreso de las herramientas, y otra distinta es lo que hacen con él los carpinteros.

La segunda estrategia moderna consiste en el arrinconamiento de las disciplinas humanísticas al interior de un cubículo aparte dentro del espacio que ocupan las disciplinas del conocimiento, y su consideración es determinante para descubrir y describir lo que acontece con ellas en el recinto universitario. Sí, es cierto, los universitarios nos quejamos todos los días de que entre las distintas facultades que dan su forma a la institución que nos alberga la de humanidades es el pariente pobre, que en el reparto del presupuesto institucional perdemos como en la guerra y que en el imaginario de nuestros compatriotas nuestro prestigio (si es que alguno nos queda) anda por los suelos, ya que lo que decimos los humanistas se prejuzga cosa flácida y que a nadie le debiera importar. Eso es efectivo, pero no demasiado importante. Más importante es comprobar que nada de ello es consecuencia de las políticas de esta o de aquella autoridad universitaria. Cuando mucho, podría acusarse a la autoridad de una obsecuencia mansa, de haber sido un engranaje disciplinado a las exigencias de la máquina, entregando nuestra casa dócilmente a

5 Román Gubern, *Metamorfosis de la lectura* (Barcelona: Anagrama, 2003), 94.

6 Max Horkheimer, Theodor Adorno, *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos* (Madrid: Trotta, 2009), 165 y ss.

las presiones del todo económico y social dentro del cual las diversas prácticas se articulan hogaño en el mundo. Como en los demás que lo constituyen, los grandes cambios que ocurren en el segmento que a nosotros nos toca dentro de ese gran reparto no se producen en virtud del esfuerzo individual sino que son estructurales. Es el todo económico y social el que le impone a la institución universitaria un objetivo y unos comportamientos y es hacia su núcleo de significación y de acción hacia donde nosotros debemos dirigir ahora la mirada.

### 3

Previsiblemente, el objetivo que se nos está imponiendo hoy a los universitarios consiste en entregar nuestro aporte a la tarea de reenergizar el sistema capitalista mundial, mismo que se encuentra (y que se sabe, para lo que se escuchan explicaciones que se bandean entre la hipocresía y la idiotez) en un estado de crisis profunda. No es que el sometimiento del quehacer universitario a los fines del capitalismo sea un fenómeno nuevo, sin embargo. Como dije más arriba, ha estado presente en la historia entera de la modernidad, por lo menos desde el estreno de la universidad napoleónica, pero se acelera y se profundiza en el siglo XX, después del término de la Segunda Guerra Mundial, en un periodo de crecimiento explosivo de la economía de los Estados Unidos, cuando ese crecimiento les permitió a los habitantes de aquel país, según el dictamen de Eric Hobsbawn, disfrutar de una “edad de oro”<sup>7</sup>.

Pero esa fue una etapa menos larga de lo que sus parroquianos esperaban y que se cortó (o que empezó a cortarse) a comienzos de la década del '70, abriéndose entonces una etapa de crisis que desde entonces hasta ahora no ha hecho más que ahondarse. Fue Richard Nixon quien en 1971 puso fin en Estados Unidos al patrón oro para el dólar, a lo que se añadió en 1973 y 1974 un aumento de los precios del petróleo. Entre 1982 y 1989 se desató la llamada “crisis de la deuda”, que impactó a los países latinoamericanos principal, pero no exclusivamente; en 1997, en el sudeste asiático se produjo un dominó de devaluaciones devastadoras; diez años después, en 2007, sobrevino el caos financiero, cuando Lehman Brothers fue el primero dentro de una familia de bancos estadounidenses que se declararon en quiebra; el de 2008, cuando estalló la burbuja inmobiliaria española; el de 2012-2013, cuando en la eurozona quedaron 24.7 millones de personas sin trabajo; el de 2015-2016, cuando cayeron en picada los precios de las materias primas, como los chilenos pudimos experimentarlo con el cobre y los venezolanos, mexicanos y ecuatorianos con el petróleo. Hoy el COVID-19 está generando un declive económico que los más optimistas calculan significará una caída del 6% del PIB mundial y de un 4.6% del PIB latinoamericano. Entre tanto, la “primera

7 Eric Hobsbawn, *Historia del siglo XX 1914-1991* (Barcelona: Crítica, 2009), 229 y ss.



potencia del mundo” es también el “primer deudor del mundo” (su deuda pública es superior a su PIB, del 102.3%) y su experimento de un “Medio Oriente democrático” (capitalista, claro) acaba de irse por el caño.

El sistema mundial entró, como digo, en los años '70, en la fase descendente de su curva, debido a la atrofia de las virtualidades que en la posguerra le habían permitido crecer sin cambiar. Tenía pues que reinventarse, y la reinención consistió no en un reemplazo del paradigma capitalista por otro, sino en un aprovechamiento a fondo de sus potencialidades intrínsecas, *o sea que consistió en poner en marcha una estrategia de reacumulación pero multiplicando exponencialmente lo mismo que había hecho desde siempre*. Esa fue la política de Reagan y Thatcher en los '80, misma que les desmalezó el camino a las corporaciones transnacionales y, en el paso siguiente, ya en pleno desmadre, a la globalización. O, dicho en una sola frase, a eso que yo caractericé como el intento actual de reenergización del sistema.

El modo favorito de la reenergización capitalista contemporánea es la “globalización”. El favorito, no el único. Otros modos coincidentes son el ataque al medioambiente y su depredación (lo que está haciendo Bolsonaro con la selva amazónica es el ejemplo por indecencia), la degradación del trabajo en “trabajo informal”, la “automatización” del trabajo, con la consiguiente desaparición de los empleos de las personas de carne y hueso, la (infame) “flexibilización laboral”, la creación en el público de “necesidades” innecesarias y necias, el gasto en las guerras expansivas y, por lo tanto, no en busca de “más democracia” sino de un nuevo contingente de proveedores y consumidores y para favorecer de paso la producción de armamentos, y suma y sigue.

En cuanto a la globalización, ella no es otra cosa que la división contemporánea de los recursos materiales y del trabajo humano, *de todos los recursos materiales y de todo el trabajo humano*, solo que, en esta ocasión a escala planetaria, algo que Marx y Engels predijeron hace casi 200 años en las páginas del *Manifiesto comunista* (1848) y que Slavoj Zizek se ha preguntado si no está hoy “más vigente que nunca”. Y precisa el esloveno: “la imposición brutal del mercado mundial unificado, que amenaza todas las tradiciones étnicas y locales, entre ellas la mismísima forma del Estado”<sup>8</sup>.

Esto se hace a partir del regreso a una perspectiva geoeconómica ricardiana, que distribuye las capacidades instaladas en cada país de los que hoy componen el mapa del mundo con la finalidad de producir bienes transables ventajosamente en el mercado. Las megaempresas que conforman la trama global y que son las que deben hacerse cargo de este proceso, según el discurso del ideologismo neoliberal y privatizador, que es su secuaz (sus instructores y voceros: el Fondo Monetario

8 Slavoj Zizek. *La vigencia de El manifiesto comunista* (Barcelona: Anagrama, 2018), 20.

Internacional, el Banco Mundial, el Banco Central Europeo, el Banco Interamericano de Desarrollo, la OCDE, el G7, el G8, el G20, más una telaraña de *think tanks* y no sé cuántos organismos más del mismo tipo), se conectan entre sí y distribuyen las faenas. En los países subalternos, esas empresas estarán abocadas a la extracción y exportación de materias primas, las sin elaboración, en tanto las que operan en (o desde) los países centrales se dedicarán o bien a la producción y exportación de las materias elaboradas, las que requieren de una alta tecnología, o bien a la manipulación de los instrumentos financieros. Los tratados de libre comercio entre países o entre grupos de países puntualizan y legalizan los reglamentos correspondientes. Cláusulas que crean tribunales internacionales que están por encima de los tribunales nacionales y a los que se acude para defender los “derechos” de las megaempresas, preferencia otorgada por los estados a las empresas privadas y extranjeras por sobre las públicas y propias, compensaciones en situaciones de “pérdida” de ganancias, “derechos” de propiedad, entre otros. El caso del TPP-11, aprobado ya en varios países y todavía en discusión en Chile, me parece ejemplar.

Una consecuencia de esto es que en los países subalternos el deseo de sus habitantes de ser protagonistas de un conocimiento complejo deviene una fantasía falta de toda sustancia, algo así como el anhelo de un derroche irresponsable, lo que, como es lógico, repercute en el quehacer universitario. Los montos asignados a investigación en los países con grados de desarrollo asimétrico lo demuestran: Chile, donde un solo producto proporciona más del 50% de nuestras exportaciones y entre el 10% y el 15% del PIB, destina apenas el 0.36% de ese PIB a las actividades de investigación, Alemania el 2.94%, Japón el 3.14%, Suecia el 3.25% e Israel el 4.25%. No he logrado averiguar a cuánto asciende el presupuesto para el cultivo de las Humanidades en Chile, pero si el dinero total que nuestro país destina a la investigación en general es de un 0.36% del PIB, ¿será una exageración mía pensar que las Humanidades no se llevan, que no pueden llevarse en ningún caso, mucho más del 0.10%? Al dividir los recursos y el trabajo de esta manera el sistema capitalista contemporáneo se las arregla para introducir un disfraz de racionalidad que oculta la que no es sino su irracionalidad de cuna.

#### 4

Y así es como al quehacer universitario se lo obliga a sumarse también al proyecto de remodelación del edificio global. Al potenciar las capacidades con que las universidades cuentan para producir más y mejores mercancías, ello según lo que les corresponde hacer de acuerdo al espacio geoeconómico donde están ubicadas. En el caso de nuestra universidad, sobre todo, aunque no únicamente, para producir “profesionales útiles a la patria”, “recursos humanos de la mejor calidad”, susceptibles de ser valorados como un “capital humano” óptimo y privilegiándose





para eso aquellas disciplinas que lo consiguen. Por ejemplo, nuestra antigua Facultad de Economía se transforma en Facultad de Economía y Negocios para formar no solo economistas, sino también buenos agentes comerciales, y nuestra antigua Facultad de Ciencias Políticas se transforma en Instituto de Asuntos Públicos para formar no solo politólogos, sino buenos administradores para la burocracia estatal y privada, en tanto que otras facultades reorientan sus labores de investigación con vistas a convertirse, tanto ellas como quienes se forman en ellas, en proveedores de servicios. Todo eso mientras que se erradican o se mantienen con la rienda corta aquellas disciplinas que no generan dicho capital o que no lo generan óptimamente, reduciéndose esas otras, que son las humanísticas, a la enseñanza de destrezas decorativas o competencias serviciales: a redactar correctamente, a hablar y escribir más idiomas que el propio, a adquirir cierto barniz literario y artístico, a conocer las efemérides en la historia del país y del mundo...

Para un mejor cumplimiento de estos propósitos, se han puesto en ejercicio una serie de aparatos de diseño y control. Desde hace 20 años, un aparato de diseño poderoso, engendrador del modelo universitario ideal para la época en que vivimos (no el único, aunque hay que reconocer que, al margen de sus rasgos singulares, todos parten de las mismas premisas), es el de los acuerdos de Boloña de 1999. Concurrieron en esos acuerdos las universidades europeas de 30 naciones, que incluye a los países del Espacio Europeo de Libre Comercio y a los países del este y centro del continente, con la intención, primero, de unificar sus respectivos formatos (las prioridades de contenido y la organización de los *curricula*, la homogenización de los mismos, la adopción del sistema de créditos para facilitar el manejo de las equivalencias, la movilidad de profesores y estudiantes, el número de estudiantes por programa y el número de deserciones y las titulaciones, los tiempos y las exigencias de titulación, entre otros) y, en segundo lugar y dicho esto expresamente, en adecuar el formato resultante a las necesidades del orden global<sup>9</sup>. Licenciar, magistrear y doctorar inyectando en los candidatos a tales grados académicos los contenidos necesarios para sus actividades futuras *en ese ámbito y no en otro* y ello en el menor tiempo posible (la tan de moda “internacionalización” de la vida académica obedece al mismo impulso).

Para convertir el diseño en realidad, surgen los aparatos de control: los internos, los nacionales y los globales. Control que la universidad misma ejerce sobre los suyos, el que el estado nacional establece sobre esa misma gente y el que ciertas organizaciones supranacionales también utilizan. En estos controles convergen los propósitos instrumentales con los de la (vieja) aspiración de “cientificizar” las

9 En el primer punto de la “Declaración de Boloña” se lee el llamado a una homogenización de títulos que favorezca “la *employability* (ocupabilidad) de los ciudadanos europeos y la competitividad internacional del sistema europeo de enseñanza superior”. En línea. En una declaración subsiguiente, de 2007, esta vez en Londres, se reitera que el “EEES [Espacio Europeo de Educación Superior] es un escenario global”.



humanidades conforme al paradigma de las ciencias fisicomatemáticas y biológicas<sup>10</sup> y asegurando así que las cosas se estén haciendo como deben hacerse, que las acciones que se ejecutan tengan como meta el objetivo presupuestado. Para no demorarme en otras copias: que los licenciados concluyan su formación en un máximo de tres años y sin tesis, que los magísteres hagan lo propio solo en dos y con una tesina o a lo mejor sin ninguna y que los doctores se doctoren en cuatro con una tesis de espectro limitado y con un número de páginas ídem. Una tesis “de Estado”, como la legendaria de Marcel Bataillon sobre Erasmo y España, de 1921, hoy sería improbable en el centro del mundo y en la periferia inconcebible. Ahora bien, si los programas humanísticos observan estas y las demás normas de moderación de sus pretensiones, serán premiados. Si no las observan, van a verse en la dura circunstancia de afrontar el castigo.

El premio consiste principalmente en una “acreditación” del programa del caso por parte de unos organismos a los cuales se habrá premunido (¿quiénes los habrán premunido?) con el poder necesario para otorgarla. La acreditación a que me refiero es obscenamente homóloga al sello de calidad que lucen algunos de los abarrotes que se expenden en el supermercado. Nacieron tales dispositivos en Estados Unidos, al parecer en los años '60, debido a que la heterogeneidad universitaria de ese país los hacía imprescindibles, imitándose después en los otros, entre ellos en el nuestro. Sus decisiones pueden ser menos o más generosas (acreditación con una duración de más y menos años, por lo pronto), y abrir o no abrir las compuertas a nuevos beneficios (becas para los estudiantes, por ejemplo).

El castigo consiste en la no acreditación, en primer lugar, un desenlace funesto ni qué decirse tiene. O, en una decisión que también será mala, pero un poco menos mala, cuando se acorta el tiempo de la acreditación con la mengua consiguiente de las oportunidades que se le asocian.

Por supuesto, una buena acreditación redonda en el incremento del “prestigio” de la unidad académica que se habrá sometido al proceso evaluador, así como en el de la institución a la que ella pertenece, la que paralelamente se estará evaluando en su totalidad. Los resultados se dan a conocer de manera oficial. Más y mejores estudiantes se matriculan donde y cuando es posible exhibir buenos números. Las universidades privadas, que venden la educación que imparten y que están siempre en

10 “El método empírico exige que la cuestión del valor de los diversos procedimientos de que el pensamiento se sirve para resolver sus tareas se decida histórico-críticamente dentro del cuerpo de esas mismas ciencias, y que se esclarezca mediante la consideración de ese gran proceso cuyo sujeto es la humanidad misma la naturaleza del saber y del conocer en este dominio. Semejante método se haya en oposición con otro que recientemente se practica con excesiva frecuencia por los llamados positivistas, y que consiste en deducir el concepto de ciencia de la determinación conceptual del saber obtenida en el trabajo de las ciencias de la naturaleza, resolviendo luego con ese patón qué actividades intelectuales merecerán el nombre y el rango de ciencia”. Dilthey. *Introducción...*, 13.



busca de clientela fresca, desarrollan a partir de tales datos, vastas (y bastas) campañas de publicidad. Como si eso no bastara, si la institución ha sido bien “rankeada” por las agencias internacionales, Shanghai, QS, Times Higher Education, que (dicho sea de paso) son análogas a las que rankean el “riesgo país” de las economías nacionales, J.P. Morgan Chase o Standard & Poor’s, miel sobre hojuelas.

Con vistas a lograr éxito en el proceso de acreditación, el programa (el de un área específica, el de una facultad o el de la universidad en su conjunto) tendrá que elaborar un “plan” de desempeño que sea persuasivo y que de ese modo ponga a la unidad correspondiente a salvo de “*performances*” académicas vergonzosas. Procurará parecerse ese plan a los de las “ciencias duras” y para eso distinguirá con severidad y precisión “fortalezas” y “debilidades”, lo que determina que los profesores e investigadores van a verse en la obligación de dar una cuenta detallada de cuánto, cómo y dónde están haciendo lo que hacen, en cada momento de su desempeño académico (prácticas “de comisaría”, la llamó el maestro Félix Schwartzmann en un exabrupto feliz que le escuché hace no tanto tiempo). Primero haciéndolo ante las autoridades universitarias, las que tienen inmediatamente por sobre sus cabezas y que son por eso sus controladores preliminares, y luego ante las extrauniversitarias, para lograr al cabo la tan deseada acreditación, y también cuando postulan a algún financiamiento proveniente desde afuera, por ejemplo, el estatal de FONDECYT, ANID u otros. Número de *papers* por año, índole “científica” de los mismos, revistas indexadas en que se habrán publicado, docencia y servicios “relevantes”.

He ahí la causa de los “criterios manageriales”, de los que no sin alarma se perca-ta el argentino Carlos Hoevel<sup>11</sup>. No sé yo cuánto es el tiempo que los profesores universitarios empleamos hoy respondiendo a los requerimientos que nos hacen los administradores, pero sospecho que es más del que empleamos en preparar nuestras clases o en nuestros trabajos de investigación. Simultáneamente, la estructura de la universidad se reconfigura. Es cada vez menos la “república de los sabios” con que soñaba Kant, y cada vez más una entidad en la que pululan los tecnócratas y los burócratas y en la que los proyectos que se emprenden requieren, por lo tanto, de una tramitación y un visto bueno *que no es académico*.

Pero no se trata únicamente de un exceso de tecnocracia y burocracia. Si ese fuera nuestro único problema, la situación sería menos grave de lo que es y por lo mismo más fácil de abordar. Porque, como Kant lo percibió bien, el corazón de la universidad moderna lo constituye el principio de autonomía y este es una derivación o, mejor dicho, una traducción y una extensión, hacia el ámbito universitario, de la autonomía que la burguesía francesa insurrecta consiguió a fines del siglo XVIII para

11 Carlos Hoevel. *La industria académica. La universidad bajo el imperio de la tecnocracia global* (Buenos Aires: Teseo, 2021), 20.



el sujeto moderno. La autonomía del sujeto moderno pone el acento en el cambio desde la antigua condición de súbdito a la actual de sujeto o, en otras palabras, en la fortaleza y la libertad que este tiene o debiera tener para decidir respecto de las órdenes de cualquier poder heterónimo, libertad desde luego para pensar y poner de manifiesto lo pensado (artículo 11 de la *Declaración* de 1789).

Releída universitariamente, esa autonomía del sujeto moderno es la que se prolonga hasta la universidad moderna y hace que esta se reconozca a sí misma como tal, pues quienes la formamos habremos concluido que, para un rendimiento máximo de su identidad, la que consiste en ser un ente de educación superior que se ha puesto a la altura de las demandas que le plantea su tiempo, es preciso que la universidad cuente con dicho atributo, siendo este el sinónimo de una independencia que ha de ser máxima igualmente y cuyos parámetros ella, y nadie más que ella -la comunidad universitaria de los pares-, es capaz de fijar de una manera legítima y confiable. Por eso, llamarse, como se llama una de las universidades privadas chilenas, “universidad autónoma”, es una redundancia ingenua, por no decir algo peor. Una universidad moderna o es autónoma o no es universidad.

La dependencia de la universidad contemporánea de los mecanismos de diseño y control no es en consecuencia un simple capricho burocrático, más o menos molesto, sino que pone en jaque, inevitablemente, su autonomía. En rigor, aunque haya académicos involucrados en los procesos evaluadores, no son ellos los que diseñan y controlan. Los académicos de marras, que trabajan para las oficinas de marras, tal como las autoridades universitarias a quienes me referí hace un rato, realizan un trabajo cuyos fondos y formas han sido predeterminados. Son tuercas de una máquina que funciona y que va a seguir funcionando de la misma manera con prescindencia de qué y cuánto sus operadores hagan para darle una apariencia alternativa. Posee una lógica propia y es esa lógica la que permea cada una de sus partes, cuáles o quiénes quiera que estos sean.

Me interesa insistir ahora en la puesta en jaque de la autonomía universitaria.

Así como la libertad es un atributo constitutivo del sujeto moderno, también la libertad es un atributo constitutivo de la universidad moderna. Más precisamente: en ambos casos, la libertad constituye un principio identitario y, por ende, no negociable. De lo contrario, uno y otra se arriesgan a un menoscabo en el ser. El sujeto moderno no es el que es si carece de libertad. Tampoco la universidad moderna es lo que es, o puede ser descrita según aquello que pretende ser, sino cuenta con toda la independencia que requiere para decidir acerca de sí misma y acerca de su funcionamiento. Puede ser un ente que instruye a las personas para el ejercicio de determinadas competencias profesionales (la diferencia entre educación e instrucción no es insignificante en este sentido), puede también suministrar



temas entretenidos de conversación e incluso puede fomentar un cierto tipo de investigaciones (las que no cuestionan al sistema y cooperan en cambio con su buena marcha, por lo que no alteran su inclinación instrumental. La diferencia entre creación e innovación es al respecto decisiva), pero nada de eso hace de ella una universidad moderna. Una universidad moderna es más que eso. Para mí es el ente donde la cultura del pueblo moderno se formaliza y desde donde ella se le devuelve a ese mismo pueblo como una posibilidad de conducta. Esto es lo que hoy está en peligro y no solo en nuestro país.

¿Qué hacer entonces?

## 5

Entender, en primer lugar, que desde el punto de vista filosófico las partes no reproducen al todo necesariamente, que es posible que la parte esté, por coerción o por voluntad propia, dentro del todo, replicándolo, pero que no es menos posible que deje de estarlo o que lo haga bajo ciertas condiciones. Aunque puede ocurrir, y en la periferia del mundo es lo que suele emprenderse y con resultados a menudo bochornosos (“Éramos una máscara, con los calzones de Inglaterra, el chaleco parisense, el chaquetón de Norteamérica y la montera de España”, es lo que escribió Martí en “Nuestra América”<sup>12</sup>), la replica mecánica no es un destino insoslayable.

En cambio, las partes pueden hacer pesar su autonomía, lo que quiere decir que ellas pueden hacer pesar lo que son, pues poseen una sustancialidad que es suya y solo suya, la que debiera identificarse, relevarse, defenderse y preservarse, ya que esa sustancialidad constituye un *plus* eficaz que evidencia lo que a cada una le es privativo, pero sin que ello suponga la cancelación de un encuentro horizontal con las fuerzas hegemónicas. Que las partes del todo sean celosas de sus diferencias, que las conozcan y las hagan valer, ese es un punto de partida y está bien. Pero asimismo está bien que ello no sea algo que les impida tratar con el todo. La verdadera cuestión es cómo hacer para que el encuentro sea horizontal y fructífero.

Esto significa que yo creo que existen culturas diferenciadas entre el centro hegemónico y la periferia hegemonzada y, más precisamente aún, entre lo que vemos, somos, hacemos y decimos en América Latina y lo que ven, son, hacen y dicen quienes habitan en los países del centro del mundo. Pero junto con eso creo también que tales diferencias necesitan ser ponderadas, en primer lugar y que, en segundo lugar, aunque la parte más fuerte trate de meternos en (su) cintura, podemos resistirla y resignificarla.

12 José Martí, “Nuestra América” en *Obras completas Vol. VI* (La Habana: Editorial Nacional de Cuba, 1963), 20.

Discrepo en consecuencia de quienes opinan que la cultura de la metrópoli ha de trasladarse a la periferia impoluta, tanto como discrepo de los autoctonistas, de los que rechazan cualquier vínculo que pudiera entablarse entre la una y la otra (cuando en verdad se ha entablado ya, partícipes como hemos sido de una cohabitación que en América Latina dura 500 años). Pienso, en definitiva, que la diferencia es real, pero no inmanejable. Términos tales como “transculturación” (Rama 1982), “deglución” (de Andrade 2001) o “apropiación” (Subercaseaux 1988) procuran generar un piso para conceptualizar esas relaciones interculturales asimétricas.

Todo esto sugiere la necesidad de que le hagamos un lugar en nuestra propuesta al factor poder. Constataremos entonces que la actitud mimética no es, o no es casi nunca, una elección. Que habitualmente es una imposición, es decir una obligación que directa o indirectamente descargan sobre nosotros las fuerzas que dominan en el todo, en el presente caso las fuerzas del orden capitalista mundial y sus *managers* en medio de una coyuntura de crisis y cuando, para hacer frente a esa crisis, ellos recurren, entre otras medicinas, a la globalización. Si estamos en efecto asistiendo al coletazo más fuerte de un sistema enfermo y furioso, nosotros debemos actuar teniendo en cuenta ese desafío, habiendo tomado nota de que el lobo anda suelto, que tiene hambre y que al dejarlo entrar en nuestra casa arriesgamos convertirnos en su almuerzo. Esto no es algo que sea discutible, pero tampoco son datos que tengan que paralizarnos, sino obligarnos a un empleo afinado de la inteligencia.

Lo mejor para eso es volver sobre lo que somos, verlo y valorarlo nosotros mismos, y hacérselo ver y valorar a nuestros conciudadanos de una manera clara y distinta. Volver sobre la definición de las humanidades como la cultura que subyace a los derechos (y, ojalá, a las actuaciones) del pueblo moderno y a las disciplinas universitarias que las acogen y diseminan como el *locus* de su formalización, y sin perder de vista el que la cultura de la cual estamos hablando no es ni uniforme ni estática, sino que se peculiariza y se reformula, esto último a lo largo de la existencia histórica de aquellos entre quienes se aloja y en tanto cuanto estos lo consideran apropiado.

Importan por consiguiente las diferencias y sus reformulaciones periódicas, pero no importa menos el que nos convenzamos de la necesidad profunda de un cultivo serio de las humanidades bajo cualquier circunstancia. Esto porque los seres humanos no tenemos acceso a la realidad en cuanto tal, ya que la realidad nos es incognoscible en sí misma, que la única manera en que podemos establecer contacto con ella, conocerla, cuidarla, preservarla o cambiarla, es asumiéndola como un objeto cultural. O, dicho más al hueso, las humanidades, *que son la cultura del pueblo moderno*, son también el único medio con que el pueblo moderno cuenta



para, a partir de lo que ellas le proponen, dotar al mundo circundante de sentido y actuar en él de una manera racional. Si esto es así, y yo creo que lo es, entonces Kant estaba en lo cierto y las humanidades preceden a cualquier otro esfuerzo de conocimiento, e incluyendo entre ellos el de las ciencias y las tecnologías. Constituyen el momento de la razón, el previo a la instrumentalidad, y que reaparece después, cuando la instrumentalidad ya ha hecho su parte, en la primera oportunidad permitiéndonos “imaginar” y “pensar” y en la segunda contribuyendo a las tareas de la “emancipación”.

¿Tengo que decir que declarar caduca la cultura de la modernidad, que es la que le proporciona su base a las humanidades y así nos permite saber quiénes somos y en qué mundo vivimos, es un ejercicio de frivolidad irresponsable?

Por último, en el ámbito universitario y ateniéndonos al entendimiento inteligente de las partes con el todo, yo considero que necesitamos determinar la relación de las disciplinas humanísticas con la institución en que se insertan y con las disciplinas aledañas. Al respecto, subrayo: a) la conveniencia de invitar al residuo premoderno, esotérico y prejuicioso, a que levante su campamento en un espacio que no sea el de los planteles de la educación superior; b) la inconveniencia de que nos hagamos eco en la universidad la definición de las humanidades como un mero “ornamento”, que es correlativa a una definición de las artes en el mismo y mal sentido; c) derivada de lo anterior, la inconveniencia de consentir y aplaudir su banalización mediática, así como cualquiera otra que las reduzca a los fines del entretenimiento masivo, lo que no quiere decir que tengamos que renunciar a un empalme mutuamente fructuoso de las humanidades con la revolución digital; d) la inconveniencia absoluta de acatar su reducción pedagógica a un simple adiestramiento del alumno en “habilidades”; e) la conveniencia de que los universitarios nos conozcamos y sepamos en qué consiste nuestra misión de cultura, en el significado más fuerte de este término, *que no es otro que el de las humanidades*, y que seamos por eso capaces de enfrentarnos con el modelo global y de sortear de ese modo las deformaciones a las que este nos expone; y f) aun reconociendo que la división del trabajo intelectual reditúa en una mayor productividad del mismo y que por ende no es descartable, insisto en que constituye una mala política asumir posiciones que radicalicen las diferencias, exacerbando parroquialmente el contenido específico de las disciplinas. Por el contrario, lo que tiene que estimularse a mi juicio son las coincidencias y la colaboración, las de las humanidades con la educación y las ciencias sociales, en primerísimo lugar.

¿Cómo?

Mediante un trabajo trans e interdisciplinario, que por lo demás es la forma con que todas las disciplinas del conocimiento se enriquecen en tiempos normales y

se recargan en tiempos difíciles. Esto significa que las acusaciones que los “especialistas” nos hacen a quienes favorecemos una perspectiva de trabajo de ese tipo no sólo son injustas, sino equivocadas. Esos buenos colegas nuestros no se percatan de que la introducción de una perspectiva que cruce las disciplinas, que es indispensable en las circunstancias de crisis, constituye también un beneficio en las circunstancias de paz.

## Bibliografía

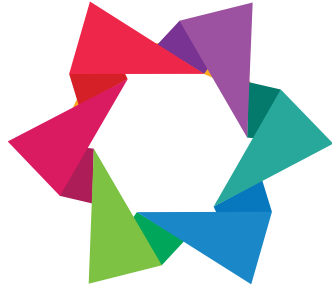
- Andrade, Oswald de. *Escritos antropófagos*. Trs. y Eds. Alejandra Laera y Gonzalo Moisés Aguilar. Buenos Aires: Corregidor, 2001.
- Bello, Andrés. “Discurso pronunciado en la instalación de la Universidad de Chile el día 17 de septiembre de 1843” en *Obras completas de Don Andrés Bello*. Vol. VIII. Opúsculos literarios y críticos III. Santiago de Chile: Pedro G. Ramírez, 1885, pp. 303-313.
- Benjamin, Walter. “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica. Tr. Andrés E. Weikert. México: Itaca, 2003.
- Chihuailaf Nahuelpan, Elicura. *Recado confidencial a los chilenos*. Santiago de Chile: LOM, 1999.
- Dilthey, Wilhelm. *Obras de Wilhelm Dilthey. Introducción a las ciencias del espíritu. En la que se trata de fundamentar el estudio de la sociedad y de la historia*. Tr. Eugenio Imaz. México y Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1949.
- Gubern, Román. *Metamorfosis de la lectura*. Barcelona. Anagrama, 2010.
- Heidegger, Martin. “La pregunta por la Técnica” en *Filosofía, ciencia y técnica*. 4ª ed. Francisco Soler, Tr. y Jorge Acevedo, Ed. Santiago de Chile: Universitaria, 2003.
- Hobsbawm, Eric. *Historia del siglo XX 1914-1991*. Trs. Juan Faci, Jordi Arnaud y Carme Castells. Barcelona. Crítica, 2019.
- Hoevel, Carlos. *La industria académica. La universidad bajo el imperio de la tecnocracia global*. Buenos Aires: Teseo, 2021.
- Horkheimer, Max y Theodor W. Adorno. *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Tr. Juan José Sánchez. 9ª ed. Madrid: Trotta, 2009.
- Kant, Immanuel. *El conflicto de las facultades*. Tr. Roberto R. Aramayo. Madrid: Alianza, 2003.
- Martí, José. “Nuestra América” en *Obras completas*. Vol. VI. La Habana: Editorial Nacional de Cuba, 1963.



- Marx, Carlos. *El Capital. Crítica de la economía política*. Tr. Wenceslao Roces. Vol. I. México: Fondo de Cultura Económica, 1978.
- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1982.
- Rojo, Grínor. “Capitalismo, humanidades y pandemia” en *Proposiciones. Ensayos de teoría crítica*. Santiago de Chile: Universitaria, 2021. En prensa.
- Subercaseaux, Bernardo. “La apropiación cultural en el pensamiento y la cultura de América Latina”. *Estudios Públicos*, 30 (1988), 125-135.
- Varios autores. *Declaración de Bolonia*: <http://ees.umh.es/contenidos/Documentos/DeclaracionBolonia.pdf> (consultada, 30, VIII, 2021)
- Zizek, Slavoj. *La vigencia de El manifiesto comunista*, tr. Samiá Alou. Anagrama. Barcelona, 2018.







LITERATURA





# Canibalismo narrativo en relato de Alexandra Pagán

## Narrative cannibalism in Alexandra Pagán's story

**Laura Fuentes  
Belgrave**

Directora Revista *Ístmica*

En esta edición N. 29 la sección literaria ofrece un guiño caníbal a quienes viven de la literatura, con un cuento de la poeta, narradora y ensayista puertorriqueña, Alexandra Pagán Vélez. Este jugoso aperitivo titulado “Un personaje más”, es un relato incluido en su libro *Amargo* (Secta de los Perros, 2014; 2ª ed. de autora, revisada y aumentada en 2018).

Pagán Vélez es también autora de los libros *El diccionario y el Capitán* (Editorial Preámbulo, 2010), *Eneida y Martín: dos coquies muy distintos* (libro de cuentos infantil, Santillana, 2018), *horror-Real* (Instituto de Cultura Puertorriqueña, 2017, en reimpresión), *Del Alzheimer y otros demonios* (Editorial EDP, 2014), *Relatos de domingos* (Editorial Espejos de Papel, 2014), y *Cuando era niña hablaba como niña* (Calamar, 2014).



## Un personaje más Alexandra Pagán Vélez

A Sonia Ruiz

Desde aquella tarde comprendió que su autobiografía sería un fiasco, un hazme-reír para todos sus ávidos lectores. Ella lo sabía bien, la ficción siempre ha sido mejor que la realidad. No hay nada mejor que colocar todo en un mismo espacio, calcularlo, compactarlo, y simplemente dejarlo ser.

Su primer libro fue una colosal novela que señalaba desde un punto de vista infantil los beneficios del franquismo; fue radical, desinhibida, irreverente y sencillamente, un reto a las conveniencias del pensamiento español. Escribir una novela tan larga apoyando una visión contraria a la suya la colocó en el mismo lugar de otros escritores españoles renombrados del momento. “La mejor y más trabajada ironía hábilmente fundamentada en la inocencia infantil...” esa cita siempre le causaba risa. Inmediatamente tuvo ofertas de varios agentes literarios y para su gusto, escogió al hombre más guapo y elocuente con el que se entrevistó.

Luego escribió la novela, *Contigo*, que relataba la historia de una empresaria norteamericana quien, absorta en su poder, solo contrataba a secretarios y asistentes guapos. De esta forma, tenía bajo sí un batallón de solteros musculosos que eran la envidia de todo Wall Street. Aunque la mayoría eran homosexuales, su escuadrón ovacionaba el equilibrio corporal, la oficina más bien hacía tributo a Atenas y Miguel Ángel. No obstante, zozobró a manos de los líos amorosos que se suscitaron en la oficina compuesta en su mayoría por homosexuales hermosos. Novios celosos, infidelidades, heterosexuales que a la larga tuvieron que renunciar o aceptar a sus contrarios, encuentros eróticos con la jefa en las noches de cierre y otros tantos sucesos hicieron de la novela un chiste, un descanso ante las tragedias por las que estaba atravesando el mundo en aquel momento.

No se hizo esperar su libro compuesto por cuentos y memorias de los chilenos del tiempo de Pinochet, *Innombrable*. De esta colección se destacó el relato, “Sonia” que trata de una estudiante de Antropología que se atrevió a utilizar una cámara inservible de señuelo para fotografiar los campos de concentración. Interesó que la chilena tuviera que exiliarse, precisamente, en Puerto Rico y se uniera a las luchas universitarias de la colonia estadounidense. En una manera este libro sirvió de lazo para unificar dos luchas distantes y al parecer inconexas. Para estos relatos tuvo que viajar un mes a Chile; aprovechó y visitó Argentina lo que dio paso a su cuarto libro *Evita y Perón visitan la Tierra del Fuego*.

Esta novela ficcionaliza con ingenio un encuentro entre Evita y los yámanas. “Una exploración a la otredad; con el único vínculo de la posibilidad de la maternidad.

La autora recrea a Evita en su estado más crítico del cáncer uterino y deshace el mito al recrear la mujer”, leía la solapa de la edición hispana para Estados Unidos.

Su último éxito fue un análisis al tiempo, hábilmente estudió la diferencia climática, temporal y cultural entre Irak y Washington D. C., y relató la historia de George W. Bush y Abu Musab al Zarqawi. Ambas figuras coinciden en sueños agitados: Bush sueña que su hija, Jenna muere tras ser bombardeada su casa, despierta sobresaltado, pero feliz de que haya sido una pesadilla; el otro, sueña que juega con su bebé de 18 meses, para despertar y llorar hasta morir al ver que solo soñaba y había, en efecto, perdido a su hijo en un bombardeo. Su juego con las circunstancias y perspectivas le dieron un matiz metafísico a la novela que no solo logró conmover, sino cuestionar al presidente de la gran nación norteamericana.

Por otra parte, su última novela no fue tan avalada. *Medicina* relata la vida de Amanda, una estudiante de Medicina, quien llegó a estudiar un cadáver hasta descubrir que le había conocido en una discoteca hacía muchos años. De allí, Amanda hizo investigaciones hasta dar con la familia de Marcos y descubrir la razón por la que nunca reclamaron sus restos. Ante la desolación y el amor que fue desarrollando hacia ese ser que iba “conociendo”, Amanda decidió una noche robar su cadáver y fue descubierta. Ni la crítica ni los lectores apreciaron leer sobre la necrofilia cuando recién habían masacrado Madrid. Fue allí cuando la editorial entendió que era oportuno tener una autobiografía para que “los lectores descubrieran el misterio detrás de las letras”.

Esa tarde se sentó, como hacía siempre que tenía que escribir por entrega, frente a la pantalla que llenaba de letras mientras fumaba. Decidió añadir uno, dos, tres, cuatro detalles a su niñez para que fuera más interesante, para que de alguna forma hubiera un conflicto y se creara un ambiente. Cuando salió a comprar comida se topó con una amiga de la infancia y actuó como si lo que hubiese escrito hubiera pasado y dejó desconcertada a la amiga que no entendía por qué le decía aquello.

Así pasaron los meses y la escritora añadía uno, dos, tres, cuatro, cinco hasta diez detalles a su adolescencia. Recreó la pérdida de la virginidad como siempre la soñó para alguno de sus personajes. Hasta se inventó tres aventuras lésbicas que le resultaron realmente eróticas y así siguió asumiendo que lo que escribía era cierto; que había pasado tal como lo relataba. Los amigos cercanos le notaron cierto *sex appeal*, cierta complicidad y carisma nuevos; apostaban que tenía un romance nuevo, que había logrado bajar de peso o que estaba de nuevo consumiendo cocaína. Sin embargo, ella no admitía su secreto: estaba rehaciendo su vida.

Una vez le tocó hablar sobre su adultez, se decidió a tener tres *affaires*; viajar a Marruecos, fumar hachís en el atardecer; viajó a Bolivia y se unió a las protestas del momento. Empezaba de pronto a sentirse la fulana de la que estaba



escribiendo. Cuando regresó a Madrid se dio cuenta de que no era necesario hacer autobiografías de nadie para nadie. Así recobraría su fama y el gusto de la editorial hacia su obra: escribió la historia de una mujer que tenía que hacer su autobiografía y supuso que sería un fiasco, un hazmerreír para todos sus ávidos lectores. Ella lo sabía bien, la ficción siempre ha sido mejor que la realidad. No hay nada mejor que colocar todo en un mismo espacio, calcularlo, compactarlo, y simplemente dejarlo ser.





## COLABORADORES

---

### Marcelo José Cabarcas Ortega

*Colombiano*

Estudiante del Doctorado en Lenguas y literaturas hispánicas de la universidad de Pittsburgh, Pennsylvania, USA. Asistente de Investigación del mismo programa. Previa experiencia docente en las áreas de interculturalidad y estudios afrolatinoamericanos. Entre sus publicaciones recientes se encuentran “Colombian Caribbean: Theory, Criticism and Writing”, capítulo aparecido en *When Creole and Spanish Collide* (2021), de la editorial Brill; y *Visiones de lo negro en la escritura caribeña: de James y Lamming a Césaire y Fanon*; aparecido en la revista *Estudios Latinoamericanos* (UNAM, 2018).

**Correo electrónico:** [marcelocabarcas@hotmail.com](mailto:marcelocabarcas@hotmail.com)

---

### Josefina del Campo

*Chilena*

Licenciada en Letras y Literatura Hispánica con mención en Literatura por la Universidad de Chile. Estudiante de Magister en Estudios Latinoamericanos en la Universidad de Chile. Principales intereses de investigación: literatura caribeña, intelectualidad anticolonial del Caribe, pensamiento crítico latinoamericano.

**Correo electrónico:** [josefina.dcsotomayor@gmail.com](mailto:josefina.dcsotomayor@gmail.com)



## Alexandra Pagán Vélez

### *Puertorriqueña*

Es poeta, narradora y ensayista. Su libro juvenil, *El diccionario y el Capitán* (Editorial Prámbulo, 2010), fue considerado uno de los mejores del 2010. Además, es autora de los libros *Amargo* (Secta de los Perros, 2014; 2ª ed. de autora, revisada y aumentada en 2018), *Eneida y Martín: dos coquíes muy distintos* (libro de cuentos infantil, Santillana, 2018), *horror-Real* (Instituto de Cultura Puertorriqueña, 2017, en reimposición), *Del Alzheimer y otros demonios* (Editorial EDP, 2014), *Relatos de domingos* (Editorial Espejos de Papel, 2014), y *Cuando era niña hablaba como niña* (Calamar, 2014). Asimismo, obras suyas figuran en las antologías *Aquelarre de cuentos* (en imprenta), *Más que islas. Antología de cuentistas del Gran Caribe hispano* (2019), *A toda costa. Narrativa puertorriqueña reciente* (2018), *Cuentos de huracán* (2017), *Plomos* (poesía, 2012), *Convocados. Nueva narrativa puertorriqueña* (2009). *Antología de temática gay, lesbica y queer desde Puerto Rico y su diáspora* (2007). Tiene inédito el poemario *La ciudad del hambre* y está escribiendo una novela. Administra el blog <http://alexandrapagan.blogspot.com/>

Correo electrónico: [alexapaganvelez@gmail.com](mailto:alexapaganvelez@gmail.com)

## Aurora Rebolledo

### *Mexicana*

Egresada de la licenciatura en Comunicación Social de la UAM-X. Maestra en Estudios Latinoamericanos por la UNAM. En su investigación de maestría analizó el concepto de estética de la resistencia en la obra literaria del escritor haitiano Jacques Stephen Alexis. Investigadora asociada del Centro Internacional de Documentación de Información Haitiana, Caribeña y Afrocanadiense con sede en Montreal. Es miembro de un proyecto de investigación sobre migración haitiana en México (UNAM); forma parte del Comité Ejecutivo de la Asociación Mexicana de Estudios del Caribe. Actualmente, es candidata a doctora en Estudios Latinoamericanos en la UNAM. En su trabajo de investigación estudia literatura haitiana del siglo XX escrita por mujeres.

Correo electrónico: [aurora.rebolledo@gmail.com](mailto:aurora.rebolledo@gmail.com)





## Grinor Rojo

*Chileno*

Nació en Santiago de Chile el 8 de enero de 1941. Es doctor en filosofía por la Universidad de Iowa, Estados Unidos. Profesor universitario, ensayista, crítico cultural y literario, ha enseñado en las Universidades de Chile y Austral de Chile; en Estados Unidos, en las del Estado de California y en Ohio State University; también fue profesor visitante en la Universidad Nacional de Mar del Plata en Argentina, en la Universidad Federal de Minas Gerais y en la Federal de Bahía en Brasil, en las de Costa Rica y Nacional de Costa Rica en ese país, en Columbia University y University of Southern California en Estados Unidos, en la de Viena en Austria, en la de Salamanca en España y en las de Santiago de Chile, Concepción, Austral de Chile y Católica de Chile.

Enseña actualmente en el Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos de la Universidad de Chile, del que fue su director hasta 2010, y es profesor titular en el Departamento de Literatura de la misma Universidad. Ha publicado *Las novelas de la oligarquía chilena* (2011); *Clásicos latinoamericanos. Para una relectura del canon*, dos volúmenes, siglos XIX y XX (2011). Tiene aprobados y por publicarse los tres volúmenes de *La cultura moderna de América Latina*, primera, segunda y tercera modernidad. También, un segundo volumen de sus “gajos” del oficio, uno sobre la novela chilena y otro sobre teoría crítica se encuentran en la misma situación. Finalmente, junto con la profesora Carol Arcos, Rojo es coordinador general para la primera *Historia crítica de la literatura chilena*, una obra colectiva en cinco volúmenes, de los que han aparecido ya el primero sobre la literatura colonial, en 2017, el segundo sobre la literatura de la Independencia y formación del Estado nacional, en 2018, y el tercero sobre la primera modernidad latinoamericana, en 2020.

**Correo electrónico:** [grinorrojo@hotmail.es](mailto:grinorrojo@hotmail.es)

---

## Yolanda Wood Pujols

*Cubana*

Profesora, investigadora y crítico de arte. Doctora en Ciencias sobre Arte. Profesora Titular Jubilada en Historia del Arte de la Universidad de La Habana. Fundó la Cátedra de Estudios de Arte del Caribe (1985). Premio Asdi Senior-CLACSO (2009), Premio Nacional de la crítica artística y literaria en Cuba (2013 y 2018), Beca José Martí CIALC-UNAM (2016), Beca Postdoctoral, UNAM 2017-2018. Profesora de asignatura en Universidad Iberoamericana y Universidad Anáhuac, México.

**Correo electrónico:** [yolawood@gmail.com](mailto:yolawood@gmail.com)



## **Editorial**

*Laura Fuentes Belgrave*

## **Dossier: “Acuerpar al caribe”**

Legados, herencias y rupturas en la literatura haitiana escrita por mujeres

*Edith Aurora Rebolledo Garrido*

Contrapuntos de la “heroica” a la “fantástica”: institucionalización de la música nacional, prácticas de resistencia “negras” “populares” e interculturalidad en Cartagena de Indias

*Marcelo José Cabarcas Ortega*

El discurso mítico como herramienta para la reivindicación política afrodescendiente en *Changó, el gran putas* de Manuel Zapata Olivella.

*Josefina del Campo Sotomayor*

## **Artes visuales**

Blanco y negro, piel y máscaras, el cuerpo en el arte del Caribe. Lecturas desde Frantz Fanon.

*Yolanda Wood*

## **Varia**

Humanidades, cultura y universidad en la escena histórica global

*Grínor Rojo*

## **Literatura**

Canibalismo narrativo en relato de

Alexandra Pagán

*Laura Fuentes Belgrave*

Colaboradores

